



АКАДЕМИЯ НАУК КАЗАХСКОЙ ССР  
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА им. М. О. АУЭЗОВА

Б.Г. ЕРЗАКОВИЧ

У ИСТОКОВ  
КАЗАХСКОГО  
МУЗЫКОЗНАНИЯ

(по материалам русских ученых XIX в.)



Издательство «НАУКА» Казахской ССР  
АЛМА-АТА·1987

**Ерзакович Б. Г.** У истоков казахского музыкознания: (по материалам русских ученых XIX в.). — Алма-Ата: Наука, 1987. — 176 с.

*На основе изучения многочисленных работ и эпистолярных материалов дореволюционных русских этнографов, музыковедов, писателей и журналистов о Казахстане раскрывается значение музыкально-поэтического фольклора в утверждении в народе высоких принципов гуманизма, этики и морали. Показываются истоки творческого взаимовлияния и взаимообогащения казахской и русской музыки, выявляются казахские мелодии в произведениях разных жанров русских композиторов XIX в. и вовлечение казахского искусства в русло духовной жизни России. Анализируются старинные казахские песни, их бытование в советское время.*

*Искусствоведам, фольклористам, историкам.*

Ответственный редактор

кандидат искусствоведения  
М. М. АХМЕТОВА

Е  $\frac{490500000-152}{407(05)-87}$  140.87

© Издательство «Наука» Казахской ССР, 1987

## ВВЕДЕНИЕ

Наиболее значительной частью духовной культуры казахского народа в дореволюционный период было народное музыкальное творчество, созданное многими поколениями талантливых акынов, певцов, инструменталистов и сказителей. Веками выработывалась высокая устная музыкально-поэтическая культура. В песенных и инструментальных произведениях, художественных образах национально-самобытного поэтического и музыкального творчества сохранялись эпические сказания, исторические события и патриотические чувства к родной земле, традиции трудовой, семейной и общественной жизни. В них отражался многообразный душевный мир эстетических воззрений о красоте человека и природы, а также философские размышления о жизни, этические и нравственные устои быта.

Многие народные создатели и носители музыкальной культуры были для своего времени образованными людьми. Однако в связи со значительной неграмотностью населения свои произведения они распространяли только устно. Коммуникативность всех видов музыкальных произведений полностью зависела от исполнительского мастерства композиторов-певцов (энші), поэтов (акын), композиторов-инструменталистов (күйші). Свои песни или кюи, а также произведения учителей авторы исполняли так, как они воспринимали их в своеобразных народных школах индивидуального обучения или запоминали от других исполнителей на айтысах (соревнованиях), часто устраиваемых по случаю разных родовых или семейных событий, народных праздников.

Предлагаемое исследование написано на основе работ русских ученых, изучавших музыкальное искусство казахского народа XIX в. Музыкальное творчество этого периода было наиболее отшлифовано временем, поэтому бытовали самые содержательные произведения разных эпох, жанров и стилей.

1 В XIX в. кочевой образ жизни казахов достиг в своем развитии апогея, что сказалось и на богатстве музыкальной культуры, передаваемой по традиции устно. Так, Д. Кшибеков писал: «У кочевников-скотоводов пользовались уважением люди, способные интересно рассказывать, играть на домбре (иметь домбру в каждой семье было добрым

обычаем), спеть песню, импровизировать стих, уметь слушать, говорить образно, иносказательно. На торжествах по случаю, скажем, рождения ребенка, свадьбы, приезда гостей молодежь затевала свои игры на находчивость, остроумие, импровизацию и т. д. Словом, устное народное творчество стояло на первом месте. Это воспитывало людей, и человек считался неполноценным в культурном отношении, если он не обладал ни одним из этих талантов»<sup>1</sup>.

В дореволюционное время немногочисленной казахской интеллигенцией были описаны бытовые музыкальные традиции, записаны тексты песен и содержание кюев (инструментальных произведений), поэм, сказок и других видов народного творчества. Иногда их удавалось даже издавать, но большей частью они оставались в рукописях (только в отделе рукописей и фонозаписей Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова АН КазССР их хранится более 20 000 единиц). Иная судьба постигла музыкальный фольклор. Впервые музыкальное творчество стало записываться лишь после добровольного присоединения Казахстана к России. Это историческое событие в жизни казахского и русского народов кроме огромного экономического и социального значения имело большое влияние на сохранение богатства музыкальной культуры казахов, создаваемой трудом многих поколений, и на ее дальнейшее развитие.

Начало систематической работы по собиранию и записи музыкальных произведений казахского фольклора было положено Российской Академией наук (основана в 1783 г.), одной из задач которой ставилось изучение народов, входящих в состав России. Исследования культуры казахского народа были значительно расширены после завершения добровольного присоединения Казахстана к России. Изучением народов, заселяющих территорию царской России, занимались русские ученые, музыковеды, которые бескорыстно, несмотря на все трудности разъездов по степям и аулам, настойчиво проводили свою работу. Одни выявляли и описывали богатства земли, флору и фауну, другие ставили целью изучить быт и нравы местного населения, собирали сведения по истории, записывали образцы устной литературы — эпические сказания, легенды, сказки, пословицы и т. п. Общаясь с разными социальными слоями казахского общества, большинство ученых проявляли самые дружеские отношения, не показывая ни в чем какого-либо пренебрежения или превосходства. Все это вызывало у казахского народа симпатии и чувство уважения к представителям передовой русской интеллигенции.

Большую роль в изучении духовной культуры казахского народа сыграли ученые архивные комиссии, организованные в некоторых губернских центрах. Так в статье о задачах деятельности Оренбургской ученой архивной комиссии отмечалось, что «оживленное стремление к изучению родного края, его природы, истории и современного положения свидетельствует, конечно, о подъеме провинциальной жизни, о раз-

---

<sup>1</sup> *Кшибеков Д.* Кочевое общество: генезис, развитие, упадок. Алма-Ата, 1984. С. 99—100.

витии национального самосознания. Сохранение памяти о прошлом, любовь к родной истории недаром принято считать первым признаком культуры. Изучая себя, свое прошлое, мы приучаемся горячо любить свою Родину; кто же беззаветно любит Родину, тот невольно проникается желанием совершенствовать себя, свою жизнь, свои знания, свое духовное развитие, стремится ко всему доброму, светлому, стремится принести пользу обществу своими познаниями и посильным трудом<sup>2</sup>.

Однако в трудах Оренбургской ученой архивной комиссии статей о казахской музыке было опубликовано очень мало. Наиболее часто они печатались в изданиях местных (губернских) отделений центральных научных учреждений — «Записках Оренбургского отделения Русского географического общества», «Записках Западно-Сибирского отделения Русского географического общества», «Известиях Туркестанского отделения Русского географического общества», «Известиях Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» при Московском государственном университете и других научных обществах, а также в столичных и местных журналах и газетах. Эти труды, появившиеся в периодических изданиях или отдельными книгами, а также сохраненные в рукописях в разных государственных архивах, музеях, библиотеках, написанные русскими учеными, журналистами, писателями, этнографами, путешественниками и просто любителями фольклора, которые посещали казахские аулы или приезжали в Омск, Семипалатинск, Верный на постоянное жительство, имеют неоценимое значение для изучения дореволюционной музыкальной культуры казахского народа.

Такое пристальное внимание передовой русской интеллигенции к музыкальному искусству казахского народа явилось логическим следствием всего процесса общественной жизни русского общества, особенно второй половины XIX в. Это был этап «невиданного в истории России расцвета культуры. На смену сравнительно узкому кругу просвещенного дворянства и одиночкам-демократам на авансцену общественной жизни выступил широкий слой разночинной демократической интеллигенции, выражавшей интересы и чаяния трудовых масс»<sup>3</sup>.

Писатели, журналисты, ученые разных специальностей с демократическими и революционными воззрениями, непосредственно на местах наблюдавшие и изучавшие жизнь казахского народа, писали произведения, реалистически отображавшие его подлинное существование в условиях социального угнетения и экономической зависимости. В их романах, рассказах, повестях, статьях и очерках показана приверженность авторов к идеалам социальной справедливости, объективность в описаниях действительной жизни и ценностей культуры всех нерусских народов. Этому, несомненно, способствовало и то, что в русской науке и литературе уже были выработаны постулаты в отношении изучения фольклора, не потерявшие своего значения и до наших дней.

<sup>2</sup> Иванов Н. Г. О задачах деятельности и общественном значении ученых архивных комиссий вообще и Оренбургской архивной комиссии в частности // Труды Оренбургской ученой архивной комиссии. Оренбург, 1897. Вып. 2.

<sup>3</sup> История СССР с древних времен до Великой Октябрьской социалистической революции. М., 1968. Т. 5. С. 15.

В. Г. Белинский писал: «Если вы выезжаете в чужую землю с целью изучить ее нравы и обычаи, вы должны забыть на время, что вы гражданин своей земли... иначе обычаи этой чужой вам страны вы будете оценивать на курс обычаев нашего отечества и все противоположное или несхожее на них, безусловно, признаете дурным»<sup>4</sup>. К особой внимательности и осторожности при записи и изучении фольклора призывал фольклористов известный музыкальный теоретик, философ и писатель В. Ф. Одоевский. Он говорил: «Народные напевы суть народная святость, к которой надлежит приступать с действенным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывать народную песню как она слышится в голосе и слухе народа, и затем должно будет постараться извлечь из самих напевов, как они есть, их теорию»<sup>5</sup>.

Вторая половина XIX в. была ознаменована не только значительными работами русских ученых о фольклоре, это было время подъема общественной роли литературы и всех видов искусства. Вершин развития достигло театральное, изобразительное, хореографическое и музыкальное искусство.

В Петербурге и Москве были открыты консерватории, музыкальные и театральные школы. Училища и студии были организованы во многих губернских городах России, Украины, Закавказья, Латвии, Эстонии. Любители театрального и музыкального искусства создавали общества, ставившие целью развитие местной культурной жизни. Это прогрессивное движение, как могучая морская волна, докатывалось до губернских и уездных городов окраинных провинций России, расшевеливая в них тихую зыбь инертной мещанской жизни. Уже в 1871 г. в Казахстане, в Омске, тогдашнем административном центре Акмолинской губернии, было организовано «Общество любителей музыки», целью которого было «доставить своим членам возможность исполнять музыкальные пьесы, ограничиваясь при этом самыми незначительными издержками»<sup>6</sup>. Подобные общества были созданы и в других городах Казахстана: в 1885 г. в Верном — «Общество любителей драматического искусства»<sup>7</sup>, в 1889 г. в Семипалатинске — «Общество любителей музыки и драматического искусства»<sup>8</sup>, в 1897 г. в Павлодаре — «Общество любителей драматического искусства и музыки».

Павлодарское общество разработало и опубликовало устав, в котором отмечалось, что целью общества является «распространение в среде местной публики музыкального образования и познаний драматической литературы, знакомит ее с музыкальными драматическими произведениями как русских, так и иностранных авторов»<sup>9</sup>. Подобные обще-

<sup>4</sup> Белинский В. Сочинения А. Пушкина//Собр. соч. М., 1948. Т. 3. С. 372.

<sup>5</sup> Одоевский В. Ф. Речь на открытии Московской консерватории//Русская мысль о музыкальном фольклоре. М., 1979. С. 91.

<sup>6</sup> Акмолинские областные ведомости. 1871. 22 сентября. В этой же газете 11 декабря 1890 г. было напечатано извещение, что Обществом будет дан концерт в честь 20-летия его существования.

<sup>7</sup> ЦГА КазССР. Ф. 64. Оп. 1. Ед. хр. 196.

<sup>8</sup> Там же. Ед. хр. 438.

<sup>9</sup> Там же. Ед. хр. 3242. Л. 1.

ства были созданы в 1898 г. в Усть-Каменогорске, в 1906 г. — в Кокчетаве<sup>10</sup>. В Уральске в начале XX в. был организован Пушкинский народный дом и построен театр<sup>11</sup>.

Деятельность всех клубов и обществ находилась под контролем властей, а на программы концертов и театральных постановок требовалось разрешение цензора.

Мероприятия, проводимые клубами, вызывали большой интерес и у казахского населения. Об этом свидетельствует хотя бы такой факт. Когда в 1899 г. в г. Перовске (ныне Қзыл-Орда) отмечали 100-летие со дня рождения А. С. Пушкина, то пресса отмечала, что это событие «привлекло в городской сад более двух тысяч русской и туземской публики. Казахи, прослышав про тамашу (зрелище. — Б. Е.), еще раньше во множестве стали стекаться на 27-е число в город из отдаленных мест уезда, и если многие из них не могли понять всего, что читалось и целось в саду, то, во всяком случае, имя великого русского писателя отныне им знакомо»<sup>12</sup>. В связи с этим знаменательным событием интересен и такой факт: в 1915 г. в Каркаралинском уезде был основан новый поселок, который наименовали «Пушкинский». Ныне это совхоз имени Пушкина Ульяновского района Карагандинской области. В отношении же того, с какого времени имя Пушкина стало известно казахскому народу, газета ошиблась на целое десятилетие. Стихи великого поэта стали широко распространяться в казахской степи с 1889 г., когда Абай перевел «Евгения Онегина» и ко многим стихам сочинил мелодии, в частности переложенное на музыку письмо Татьяны получило огромную популярность. Творчество русских писателей и поэтов оказывало влияние на обогащение казахской поэзии новыми социальными и лирическими сюжетами. Даже повесть А. С. Пушкина «Дубровский» распевалась в пересказе акынов в стихотворной традиционной речитативной форме.

Как известно, одной из целей своей просветительской деятельности Абай Кунанбаев ставил необходимость приобщения казахов к языку и культуре русского народа. Он писал: «Нужно овладеть русским языком. У русского народа разум и богатство, развитая наука и высокая культура. Изучение русского языка, учеба в русских школах, овладение русской наукой помогут нам перенять все лучшие качества этого народа, ибо он раньше других разгадал тайны природы, и избежать его пороков. Знать русский язык — значит открыть глаза на мир.

Знание чужого языка и культуры делает человека равноправным с этим народом, он чувствует себя вольно, и если заботы и борьба этого народа ему по сердцу, то он никогда не сможет остаться в стороне. Такова природа человека»<sup>13</sup>.

Деятельность многих клубов, обществ любителей музыки и театра имела положительное значение и в том, что они заложили первые зерна в общении русского и казахского искусства путем проводимых, хотя и

<sup>10</sup> Там же. Ед. хр. 862 и 1148.

<sup>11</sup> Россия. Полное географическое описание нашего отечества. СПб, 1903. Т. 18. С. 321.

<sup>12</sup> Туркестанские ведомости. 1899. Май.

<sup>13</sup> Абай. Слова назидания. Двадцать пятое слово. Алма-Ата, 1970. С. 46.

редко, концертов из произведений русских, западноевропейских композиторов и казахской народной музыки. Так, в газете «Оренбургский край» (1906 г., № 69) было помещено следующее объявление: «В пятницу 21 апреля по желанию публики состоится второй русско-киргизский (казахский) концерт с участием известных певцов: Казакпая Тугульбаева и Султана Ашу Каратаева, а также гг. любителей. Т. И. Седельников скажет несколько слов о киргизской поэзии». Кроме того, в казахстанских городах, имевших разнонациональный состав жителей, организовывались «восточные вечера», на которых ставились инсценировки фрагментов казахского эпоса, исполнялись казахские, татарские, уйгурские песни и танцы, что также содействовало сближению разных национальных культур, пробуждало интерес к музыке других народов.

Об одном из таких вечеров оренбургская газета писала, что в нем участвовали татары, башкиры и казахи. «Вечер был многолюден, билеты раскупались нарасхват, и в театре не осталось ни одного свободного места <...> Номера казахских ханымов превзошли всякие ожидания. Ханьми Гайни-Жамал и Жангл выступили на сцене в национальной казахской одежде (...) ханьми пели до того хорошо, что впечатление, произведенное их песней, нельзя ни пером описать, ни словами рассказать. Публика встречала и провожала молодых ханымов громкими аплодисментами»<sup>14</sup>.

Значительным событием в истории русско-казахских культурных общений в дореволюционное время стал вечер, организованный в Семипалатинске 26 января 1914 г. (см. афишу этого вечера на с. 9), который был посвящен десятой годовщине со дня смерти великого казахского поэта-просветителя и композитора Абая Кунанбаева, хотя в опубликованной программе это объявлено не было. С сообщением о творчестве поэта выступила казашка Назифа Кульжанова, что само по себе являлось знаменательным событием в женском движении Востока [член Коммунистической партии Н. Кульжанова (1887—1933 гг.) была видным деятелем народного образования]. На вечере исполнялись стихи и песни Абая (в том числе его знаменитая песня «Письмо Татьяны»), стихотворения русских поэтов, соло на фортепьяно, произведения для голоса с фортепьяно, этнографические сцены из казахского быта.

В деятельности этих обществ и клубов, играющих большую роль в общественной жизни городов, не ставилась задача собирания и изучения музыкального фольклора, но редкие нотные записи, имеющиеся в разных публикациях и рукописях, хранящиеся в архивах, имеют непреходящее значение в исследованиях на документальной письменной основе многих вопросов истории и теории казахской музыки. Эти материалы способствуют изучению многих проблем, относящихся к выявлению ушедших или сохраняемых в советское время традиций музыкальной жизни, помогают узнать историю возникновения и содержания музыкальных произведений, а также теоретические основы народного музыкального языка, проследить его эволюцию. Большую роль эти источники играют и в определениях национальной самобытности казахского

<sup>14</sup> Оренбургская жизнь. 1916. № 370.



# ПРОГРАММА



Этнографического литературно-музыкально-вокального

## В Е Ч Е Р А

Семипалатинского Подъотдѣла ИМПЕРАТОРСКАГО  
русского географическаго Общества.

имѣющаго быть

**26-го Января 1914 года.**

### I Отдѣленіе

- 1) Киргизскій поэтъ Ибрагимъ (Абай)  
Кунакбаевъ и его поэзія — Прочт. Н. С. Кульдманова.
- 2) Киргизскія пѣсни:
 

а) Отрывокъ изъ пьесы Татьяны, стих. Пушкина, переводъ и мотивъ Абай — — — — —	Исп. Аль-Магом- бетъ Караселинъ
б) Любля шюма Стих. и мотивъ Абай — — — — —	
в) Оправданіе послѣ смерти. Стих и мотивъ Абай — — — — —	
г) 4 пѣсни старческаго киргизскаго мотива — — — — —	
- 3) Стихотвореніе „\*“ — — Прочтеть Н. В. Емельяницевъ.

### II Отдѣленіе

- 1) Нелъ изъ бѣлоузъ, стих. Надсона. Прочт. С. Г. Павлова.
- 2) Соло на роугѣ — — — — исп. М. А. Ауэрбахъ.
- 3) Стихотвореніе — — — — Прочт. Н. В. Емельяницевъ.
- 4) Соло для баритона — — — исп. Н. А. Яковлеву.
- 5) Увертюра Бетховена на роугѣ исп. М. А. Ауэрбахъ и  
В. Ю. Шабунинъ

### III Отдѣленіе

- 1) О шаманѣизмѣ — — — — Прочт. Г. И. Павловъ.
- 2) Образецъ заклинательной пѣсни бакси Прочтеть  
Н. С. Кульдманова.
- 3) Бакса Белкиной Сатины (80 лѣтъ) съ кобысомъ испол-  
нить севаст. призваніи духовъ.
- 4) Живыя картины: а) тѣмъ киргизъ, б) киргизы за питьемъ  
кумыза и в) охота съ дстребами.

Начало въ 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часовъ вечера.

фольклора, его общности и взаимовлияний с фольклором других народов. Работы русских ученых изучались казахскими исследователями<sup>15</sup>.

Наша монография построена в основном на материалах трудов русских ученых. Основная задача издания — обобщить их наблюдения и выводы о казахском музыкальном фольклоре по разным категориям его содержания. Для наиболее полного освещения того или иного вопроса, затрагиваемого в работах дореволюционных русских ученых, мы иногда приводим сведения из других исследований музыковедов. Базируясь на основных положениях классической марксистско-ленинской методологии, мы учитывали время, в которое писались эти работы, принадлежность авторов к разным слоям русской интеллигенции, историко-социальные и культурные процессы, происходящие в общественной жизни России и Казахстана.

Музыкальное наследие дореволюционной эпохи широко и творчески используется в разных жанрах современного искусства Казахстана, а фольклорные традиции получают развитие в новых для них условиях жизни социалистического общества. Как писал академик Б. Рыбаков, фольклор «это искусство многомиллионных трудовых масс, помноженное на тысячелетия исторического бытия. Оно обладает магической силой бессмертия и устойчивости. В народном искусстве нет понятия устарелости, так как оно всегда направлено на сознательное сохранение родовых традиций, на связь времен и поколений, которая, в свою очередь, вырабатывает подоснову патриотического чувства»<sup>16</sup>. Поэтому так велико значение научного и эпистолярного наследия дореволюционной русской демократической интеллигенции, сохранившего немалую часть богатства музыкальной культуры казахского народа.

Приводимые цитаты, нотные записи, оригиналы поэтических текстов песен и их переводы из работ русских дореволюционных ученых даны нами с исправлением явных неточностей и опечаток. Употребляемые в дореволюционной литературе и официальных документах разные названия казахского народа (киргиз-кайсаки, киргиз-казахи или просто киргизы) исправлены на современное исторически достоверное — к а з а х и, принятое в советское время. В современном написании даны разные музыкальные термины. Названия литературных источников сохранены.

<sup>15</sup> Чумбалов Г. А. Очерки по истории записи и изучения казахской музыки до советского периода: Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 1958; Ермакович Б. Г. Русские ученые о казахской музыке // Вестн. АН КазССР. 1954. № 9; Он же. Из истории изучения казахского музыкального фольклора дореволюционной эпохи // Казахский музыкальный фольклор. Алма-Ата, 1982; Жубанов А. К. Музыка казахского народа до Великой Октябрьской социалистической революции // Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата, 1962; Аравин П. В. Русские ученые о казахской музыке XVIII — первой половины XIX вв. // Музыкознание. Алма-Ата, 1968. Вып. 5; Он же. Россиян народных мелодий // Степные созвездия. Алма-Ата, 1979; Он же. Даулеткерей и казахская музыка XIX в. М., 1984; Жанузакова З. Русские записи казахской музыки конца XIX — начала XX в. // Музыка и музыканты братских народов Советского Союза / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Л., 1972; Ахметова М. М. Некоторые особенности казахской народной песни досоветского периода // Песня и современность. Алма-Ата, 1968; Она же. Традиции казахской песенной культуры. Алма-Ата, 1984.

<sup>16</sup> Рыбаков Б. Вечно живое искусство // Известия. 1984. 28 фев.

## Глава I

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ НАРОДА, СВЯЗЬ ЕГО С ЖИЗНЬЮ, НОСИТЕЛИ И СОЗИДАТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В дореволюционных русских изданиях о Казахстане (книги, статьи, очерки, рукописные фонды архивов) имеются материалы о духовной культуре казахского народа, в том числе о музыкальном искусстве. Эти работы, опубликованные в основном в XIX в., написаны авторами, которые по идеологическим убеждениям принадлежали к разным социальным группам. Поэтому не случайно такие публикации содержат противоречивые суждения о социально-экономической жизни казахского народа и разные мнения о художественных достоинствах его музыкальной культуры. В связи с этим при критическом освещении и анализе работ дореволюционных авторов мы учитываем их социальную принадлежность, а также обстоятельства и время написания.

О развитии самобытного казахского искусства русские исследователи могли судить по тем праздничным представлениям, которые устраивались в их честь. Так, известный ученый Александр Гумбольдт (1769—1859 гг.), совершая в 1829 г. путешествие по Уралу, Алтаю и Каспийскому морю, писал: «Почти никогда в течение моей беспокойной жизни я не в состоянии был собрать в короткое время (6 месяцев, правда, на огромном полуострове) такую массу наблюдений и идей, как светлые точки, как приятные воспоминания должен я еще назвать конские скачки и музыкальный казахский праздник в степи под Оренбургом» (выделено нами. — Б. Е.)<sup>1</sup>.

Конечно, не все ученые, посещавшие по различным делам Казахстан, сразу замечали музыкальность казахского народа, развитость его самобытного искусства. Даже такой известный исследователь Казахстана, как академик А. И. Лёвшин (1799—1879 гг.), автор «Описания киргиз-казахских или киргиз-кайсацких орд и степей» (СПб., 1832), во время первой поездки по Западному Казахстану в начале XIX в. спросил одного султана: «Имеют ли они музыку? Он, не отвечая на вопрос, вышел и скоро возвратился с одним простым казахом, который держал в руке пустую травяную трость в аршин длины с тремя на конце проре-

<sup>1</sup> *Сартаева Ш. К.* Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины XX в. Алма-Ата, 1972. С. 40.

занными отверстиями, без всяких клапанов и перегородок внутри. Это единственный казахский музыкальный инструмент, названный чибызгы (сыбызгы)»<sup>2</sup>. Позднее А. И. Лёвшин подробно описал и другие казахские народные инструменты.

Во время поездок по казахским аулам исследователи глубоко вникали в трудовую жизнь народа и описывали его музыкальную культуру. Многие ученые имели музыкальную подготовку, а изредка здесь появлялись и музыканты. Поэтому они не могли не услышать и при возможности не записать ту музыку, которая повседневно звучала в народе.

К наиболее ранним описаниям музыкального быта казахского народа, связанного с трудовой деятельностью и отдыхом, относятся «Записки о некоторых народах и землях средней части Азии» Филиппа Назарова<sup>3</sup>, который путешествовал по Казахстану в 1813—1814 гг. и описал свои наблюдения так: «Казахи сидели беспечно, поджавши ноги у курящихся огней, и рассказывали друг другу о временах давно прошедших; некоторые, лежа уединенно на зеленеющих пригорках и играя унылые песни на сыбызгы (инструменте наподобие флейты), пасли стада, а женщины выделывали кожи, ткали и валяли войлок <...> Вечеру казахи собрались толпою на берег, боролись, бегали взапуски, стреляли из луков в цель; иные из них играли подле юрт на домбре (инструмент, сделанный наподобие ковши со струнами), а молодые девушки, сидя в ряд у решеток в юртах и приподняв полы войлоков, сопровождали сию музыку голосами»<sup>4</sup>. Этика аульного бытия не позволяла девушкам и юношам сидеть при людях рядом и музицировать, такое допускалось лишь через кереге, сплетенные редкой сеткой из тонких узких планок, опоясывающих основу юрты и занавешанных снаружи войлоком — туурлык. Девушки сидели в юрте вокруг кереге, а юноши — снаружи. Войлок легко можно было отвернуть от кереге веревкой, привязанной к жердям, образующим куполовидный свод юрты.

Живая зарисовка развлечения гостей имеется в «Записках саратовского купца Я. П. Жаркова о киргизах». Он писал: «Между тем для разнообразия удовольствий явились музыкантши. В дверях кибитки показалось несколько простых казахских девушек и стали играть кто на домбре, кто на шанкобызе, кто наигрывал на деревянной гармошке <...> Музыка сопровождалась пением. Сначала пели прислужницы, потом затевались песни между гостями; но вот взяла в руки домбру толстая гостья, побренчала что-то нескладное и потом начала петь скороговоркой песню, которая, видимо, всех привела в восторг, потому что все присутствующие прищелкивали языком и пальцами и радостно вскрикивали»<sup>5</sup>. Вероятнее всего, это описание приема гостей относится

<sup>2</sup> Лёвшин А. И. Свидание с ханом: Меньшой киргиз-кайсацкой орды // Вестник Европы. 1820. Ч. 114, № 22. С. 134.

<sup>3</sup> Русские путешественники в странах Востока. М., 1968.

<sup>4</sup> Там же. С. 21, 22.

<sup>5</sup> Библиотека для чтения. 1854. Т. 126. С. 245—246.



Қар үстіне қан тамар.  
Қарды көр де етім көр<sup>8</sup>.

К сожалению, мелодия этой песни, проходящей через всю поэму, а также как самостоятельное произведение, не была записана Мейендорфом.

О том, что казахский народ имел певцов-профессионалов, кроме Мейендорфа писали и другие авторы. Так, исследователь Букеевской орды и жизни ее населения А. Евреинов отмечал, что «у казахов есть такие странники, которые промышляют шутловством. Нет тоя, он бродит по аулам, поет, пляшет, рассказывает вздор смешным языком и всегда сыт, одет, да и семейство его имеет все нужное»<sup>9</sup>.

Известный путешественник и журналист П. И. Пашино (1836—1891 гг.) в очерке «Туркестанский край в 1866 г. Путевые заметки» (опубликованном в Санкт-Петербурге в 1868 г.) писал, что у казахов имеются люди, у которых пение является профессией: «Казах постоянно поет, что бы он ни делал. Влияние ли это степи, или чего-нибудь другого, понять трудно, и непременно импровизирует еще при этом. Импровизации выходят иногда очень оригинальны и милы у некоторых певцов—у других же плохи. Есть у казахов особенный род певцов, которые разъезжают из аула в аул и всю жизнь занимаются только пением» (с. 57).

О случайной встрече в степи с одним из таких странствующих профессиональных жырау (сказителей) по имени Санат, будучи в восторге от его исполнения и знания, рассказал в одном из своих писем В. И. Даль. Случайно узнав, что Санат большой рассказчик, Даль упрямил его что-нибудь исполнить. «Что же Вы думаете? Право мы изумились: ждали какого-нибудь вздора, а Санат мой высыпал нам целую поэму о Чурбатыре, Ногайце<sup>10</sup> в презамысловатых стихах, с бесконечным ожерельем прибауток, с рифмами, с песнями и, с припевами и (выделено нами. — Б. Е.), складно, ладно и причудливо <...> Чурбатыр непременно будет переписан от слова до слова и переведен на русский язык. Я далеко не все понимал, но удивился необыкновенному сходству духа этой сказки и самого рассказа с русскими богатырскими сказаниями»<sup>11</sup>.

Осознание казахским народом значения в их жизни песенно-поэтического искусства отражено в бытующей легенде о песне, записанной в последнем десятилетии XIX в. в Кокчетавском уезде известным путешественником, исследователем истории, литературы, этнографии и фольклора казахского народа Г. Н. Потаниным (1835—1920 гг.). Он так передал ее содержание: «Некогда, именно в те отдаленные времена, когда люди еще не умели петь, песня (конечно, существо небесного происхож-

<sup>8</sup> Сатпаева Ш. К. Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины XX в. Алма-Ата, 1972. С. 37.

<sup>9</sup> Евреинов А. Внутренняя или Букеевская киргиз-казахья орда//Современник. 1851. № 10. С. 92.

<sup>10</sup> Очевидно, это «Шора-батыр» из ногайского эпоса.

<sup>11</sup> Даль В. И. Письма к друзьям из похода в Хиву в 1839 г.//Русский архив. 1867. № 3. С. 429—430.

дения) летала над землей и пела: где она пролетала низко, люди хорошо слышали ее и переняли ее песни <...> Над казахской степью песня пролетала ниже, чем над какой другой страной, и поэтому казахи лучшие певцы в мире». Далее Г. Н. Потанин писал, что у казахов отцом поэзии считается Қорқыт, который путешествовал по разным странам, думая этим спастись от смерти. Убедившись в невозможности ее избежать, он вернулся в родные степи и, сидя на разостланном ковре, пел и играл до самой смерти. «По мнению казахов,—писал Потанин,— в этой легенде выражена мысль, что только искусство красит жизнь и удаляет от нас преждевременно появляющиеся мрачные признаки».

Исследователь отмечал высокое профессиональное мастерство казахских певцов, которых он слушал многократно. По его мнению, они «умеют придать пению выразительность; это не простое пение, а пение с отделкой, артистическое. Казахский народ потрудился над обработкой своей песни и поэтому она вышла такая оригинальная, что при звуках ее сейчас же переносишься в своеобразную казахскую обстановку, начинаешь воображать себя в разгоряченном воздухе казахской степи, среди казахского пейзажа и даже начинаешь чувствовать ароматы степных трав, так и понесет запахом полыни»<sup>12</sup>.

Большое значение музыки в традиционном похоронном ритуале главы семьи отмечал один из просветителей казахского народа, ученый-педагог Ибрай (Ибрагим) Алтынсарин (1841—1882 гг.). Он писал: «Со дня смерти мужа, жена его на обыкновенный головной платок надевает еще черный, называемый қ а р а. Она, ее дочери, родственницы и аульные женщины встают каждый день (до поминок) с восходом солнца и в продолжении трех, четырех часов, обратив лицо к решеткам кибитки, громко поют плачевные песни по умершим, называемые да у с. В песнях этих восхваляют самого покойного, его деяния в жизни, упоминают также о кончине и несчастье, постигшем его семейство и ближних. Воспевание при гостях о жизни покойника представляется его дочери или жене, если она молода, когда же последние сами не в состоянии сочинить стихи, то просят других, способных, и выучивают стихи наизусть»<sup>13</sup>.

О значении музыкального искусства в духовной жизни народа, о его уважении и глубокой признательности к тем певцам, которые своим исполнительским мастерством доставляли им большое наслаждение, писал П. О. Тихов: «Ни один той (угощение с играми), ни одна тамаша (увеселение) не обходится без этого желанного гостя. Слушая свою олен, казах весь отдается ей — она плоть и кровь его. Затаяв дыхание и весь превратившись в слух, казах переживает описываемые в песне душевные эмоции. То взрыв восторга, то вздох сожаления, то выражение сочувствия герою песни, то негодование вырывается по временам из уст этих непосредственных слушателей—детей природы. А песня звучит о делах давно минувших дней, о бранных подвигах барантачей, о кыз

<sup>12</sup> Потанин Г. Н. В юрте последнего киргизского царевича//Русское богатство. 1896. № 8. С. 85, 86.

<sup>13</sup> Алтынсарин И. Очерк обычаев при похоронах и поминках у киргизов Оренбургского воеводства. Избранные произведения. М., 1957. С 300, 301.

(девушка) прекрасных и о джигитах, о стадах сыгар (коров), набегами добытых. Эпос сменяется эросом, эрос — сатирой. И помните: ни одной капли спиртных напитков: баранина, кумыс, чай, баурсаки (пресное тесто, зажаренное в бараньем сале) — вот все угощение казаха. Здоровое, естественное веселье, а не винный угар»<sup>14</sup>.

Антрополог и этнограф А. Харузин, два лета живший в Букеевской орде, также отмечал, что «у казахов процветают не только импровизация, но и творения... известных певцов (выделено нами. — Б. Е.), переходящие из уст в уста и поющиеся в степи охотно. Не только мужчины поют и импровизируют, но и казашки сочиняют песни, передавая их своим подругам в наследство. В Букеевской орде на востоке, в Камыш-Самарской части живет девушка, песни которой пользуются большой популярностью на большом расстоянии от аула, в котором она живет»<sup>15</sup>.

О таком заметном, даже уникальном явлении для женщин Востока, как активное участие казахских женщин в музыкально-поэтических соревнованиях (айтысах), писал в книге «Женщины инородцев Сибири» К. А. Белиловский (1859—1938 г.), шесть лет работавший в г. Петропавловске врачом (с 1885 по 1891 г.). На основе своих наблюдений во время разъездов по аулам о семейной жизни народа автор отмечал, что казахская женщина «правдива, терпелива, в семье кротка... никогда не забудет раз сделанного ей добра или оказанной ей услуги» (с. 186). По его мнению, уклад жизни казахской женщины делал ее «высоко одаренной поэтессой... проводя всю свою жизнь под вольным небом, кочуя с места на место по богатой степи, накрытой великолепным ковром, сотканым из зелени и ярких благоухающих цветов, и оставаясь иногда целый день в степи со взором, устремленным в сизую даль... она должна была научиться улавливать и создавать гармонию из сочетаний многих окружающих ее голосов, из звуков мягкого свиста ветра, стрекотания кузнечиков, жалобного крика чайки и трелей жаворонка, она должна была поглощать в себе краску окружающей ее и подавляющей своей безмерностью степи, и не могла не откликнуться звуками восторга, изливающимися из упоенного сердца в форме песни, она должна была сделаться певцом-поэтом и она стала им» (с. 186). И подтверждая это заключение, К. А. Белиловский писал: «Во время байги, когда после разных игр, забав и физических состязаний наступает очередь за состязанием между певцами, очень часто победительницами оставались девушки-поэтессы. Я всегда любовался на этих вдохновенных поэтесс, с чудными глазами, полными святого огня, приводивших своим пением, метафорами и остроумными загадками всю шумную толпу в неопиcуемый восторг и одержавших победу над певцами-рапсодами, которые выступали на этом турнире» (с. 186)<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Тихов П. О музыке туркестанских киргиз// Музыка и жизнь. 1910. № 4. С. 9, 10.

<sup>15</sup> Харузин А. Киргизы Букеевской Орды. Антрополого-этнографические очерки. М., 1889. Вып. 1. С. 138.

<sup>16</sup> Сведения о К. А. Белиловском, как и цитаты из его книги, взяты нами из очерка П. Дегтярева «Городовой врач Петропавловска» (К истории украинско-казахских литературных связей)// Простор. 1980. № 6.

Мастерство импровизаторов отмечалось и в более ранних источниках, например в очерке «Из записок доктора С. Большого», где указывается, что хороший рассказчик «продолжительную свою и довольно жаркую речь в народном собрании прерывает пением, или напротив того, хороший песенник искусно вкладывает в свою песню довольно длинную речь или отборные стихи, которые поет или говорит без всякого приготовления»<sup>17</sup>.

Большое значение в общественной жизни народа имело творчество профессиональных акынов — мастеров поэтических импровизаций на свои мелодии в своем исполнении. Их талантливость и популярность в народе были отмечены в энциклопедическом очерке Д. Клеменца «Киргизы», где названы имена наиболее известных акынов конца XIX в. В очерке показано, что «певец по профессии (уленши), поющий свои песни под аккомпанемент двухструнной думбры (род балалайки) или трехструнного инструмента вроде гитары»<sup>18</sup> — желанный гость на всяком собрании; состязание певцов в импровизации и остроумии — лучшее увлечение для киргиз-кайсака. Среди певцов различают уленши, поющего старые, чужие песни, и акына — певца-слагателя... Знаменитые киргиз-кайсацкие певцы-слагатели новейшего времени: Урунбай, Наурузбай, Баймурад, Ногайбай»<sup>19</sup>.

В письмах и дневниках А. Янушкевича есть немало проникновенных описаний, впечатлений об исполнительском мастерстве и творчестве народных акынов. С большим искусством он описал айтыс между двумя акынами. Один из них восхвалял доблести присутствующего султана, а другой укорял его в лести за подарки и пел о прошлом своего народа, о его героях<sup>20</sup>.

С нескрываемым восхищением писал Янушкевич о певцах и акынах: «Это казахские трубадуры, барды степей, великие поэты, импровизации которых, как и талант исполнения, часто присущий казахам, прекрасно свидетельствуя об умственных способностях этого народа, невольно перенесли меня в средние века, ибо только там, под каменными сводами готического замка, у какого-либо владетельного барона, пирующего среди своих вассалов, мог бы я найти то, чему был сегодня свидетелем под навесом казахской юрты»<sup>21</sup>. Исследователь отмечал, что профессия певца нередко передавалась по наследству: «Был у нас Орынбай-уленши. Я спросил, сколько ему лет и как давно начал он петь. Отвечал, что ему тридцать лет, а поет он с детства: Отец и дед его были народными поэтами. Ему очень понравилось, когда я сказал, что перевел некоторые

<sup>17</sup> Сын отечества. СПб. 1822. № 25. С. 5.

<sup>18</sup> Возможно, это был шертер, древний трехструнный инструмент, который в XIX в. уже стал большой редкостью. О шертере см.: *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978. С. 93—99.

<sup>19</sup> Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Киргизы. СПб., 1895. Т. 29. С. 106; О Ногайбае см. очерк Ал. Иванова в «Этнографическом обозрении». М., 1889. Кн. 3. С. 92—101.

<sup>20</sup> Дневники и письма из путешествия по казахским степям / Пер. с польск. Алма-Ата, 1956. С. 66—71.

<sup>21</sup> Там же. С. 64—65.

песни и буду читать их омским дамам»<sup>22</sup>. А вот как описал Янушкевич одно из выступлений Орынбая: «...обогащенный известиями, какие услышал в степи, полон воображения, с неслыханной легкостью и мастерством, смелым и вдохновенным голосом он пел несколько часов кряду о предметах очень важного содержания. Весь погруженный в свою импровизацию, он, право же, впадает в экстаз, а все его слушают с восхищением. Громкое «бәрекедді! бәрекедді!» только и прерывает его пение, а как только выйдет он из юрты, кони и халаты вместо лаврового венка увенчивают мастерство поэта»<sup>23</sup>.

Живо, с большим сочувствием к трагедии человека, написал Янушкевич о слепой девушке-поэтессе Джазык, которую он слушал в урочище Коксай, расположенном на пути от Каркаралинска к Аягузу. Ее репертуар составляли песни самого злободневного содержания: об изъятии лучших земель для казачьих поселений, о непомерных налогах и поборах, налагаемых родовой знатью и царской администрацией. В них «видна большая легкость владения языком, а в голосе слышится какая-то чудесная чувствительность, свойственная только женщине. Я слушал ее с волнением, какого не испытывал бы при лении самой знаменитой примадонны. Разгневался на мое незнание казахского языка, тем более, что наши толмачи не в состоянии понять и перевести прекрасные поэтические выражения... Но и они, однако, признают, что она выражает свои мысли сильно, с чувством, особенно потому, что в рифмах»<sup>24</sup>.

Яркий творческий портрет одного из выдающихся казахских певцов — Нургужа, впечатления о незабываемом его исполнении на слушателей содержатся в путевых очерках журналиста Дм. Львовича. «Пел Нургужа, и печальные звуки его кобыза, чередуясь с вычурными фиоритурами, то резко и неожиданно обрывались, то, захваченные своеобразной мелодией, затейливо сопровождали ее и, как змеи, переплетались между собою в странные, незнакомые многозвучия <...> И, повинувшись чарам песни, вставали одна за другой картины привольной, безграничной степи в ликующем блеске волшебной весны, в благоухающем уборе цветов и трав. Вот в вышине лазурного неба сверкает ласковое весеннее солнце, плывут пышные белые облака, и время от времени гремит гром, и чудодейственный дождь с шумом низвергается на измученную, жаждущую землю <...> Вот уже вскрылись застывшие в течение долгой зимы озера, горизонт начал оживляться обманчивыми миражами, которые зовут и манят к себе людей и животных, а пестрые цветы, подобно глазам ребенка, пробудившегося от сна, прихотливо рассыпаются по зеленеющему степному простору. Какое тепло! Какая благодать! <...> Вереницами пролетают на север пернатые гости, звонко перекликаются в небе журавли и гуси, заливаются неугомонные жаворонки, задорно стучат перепела <...> Не отстают от птиц и чет-

<sup>22</sup> Там же. С. 100.

<sup>23</sup> Там же. С. 122—123.

<sup>24</sup> Там же. С. 219—220.

вероногие, и также, каждое по-своему, радуются пробуждению земли и славят милосердного жизнедавца <...> Страстно ржут застоявшиеся лошади, мычат отощавшие за зиму коровы, резвятся овцы и козы — даже степенный в обычную пору верблюд, и тот разбрыкался и дикими воплями призывает свою подругу. И люди наслаждаются зрелищем оживающей природы!»<sup>25</sup> (рис. 2—5).

Не менее яркое описание воздействия на слушателей выступления акына с песней о трудовой жизни народа, полностью сливающейся с природой, содержит статья А. Е. Алекторова «Киргизская песня»<sup>26</sup>. Такие высказывания о талантливости казахских народных профессиональных композиторов, певцов и инструменталистов нередко встречаются в разных публикациях.

Многие путешественники, побывавшие в казахских степях, удивлялись музыкальности казахского народа, объясняя это влиянием окружающей его природы, что, конечно, имело свое воздействие. Французские ученые Капю и Бонвало, путешествовавшие по семипалатинским и семиреченским аулам, так писали по этому поводу: «Казахская мелодия зародилась в степях, им она обязана всеми своими прелестями. Походка коня или мерный шаг верблюда определяют размер и ритм пения; необозримый простор степи вызывает протяжные ноты мелодии, ветер, волнующий степную траву, научает певца попеременно усиливать и ослаблять свой голос и придавать рельефность пению посредством всевозможных оттенков, естественно прочувствованных и вовсе не рассчитанных на эффект»<sup>27</sup>. С особым восторгом описали они свое восхищение мастерством пения некоего Идрискула: «Казах этот в своем степном



Рис. 2. Деятели народного музыкально-поэтического творчества во главе с Джамбулом Джабаевым (в центре)

<sup>25</sup> Львович Дм. По киргизской степи. Путевые очерки. Ночлег на Кара-Су. Петроград, 1914. С. 45—47.

<sup>26</sup> Казахский музыкальный фольклор. Алма-Ата, 1982. С. 19.

<sup>27</sup> Сагпаева Ш. К. Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины XX века. Алма-Ата, 1972. С. 45—46.

костюме при колеблющемся свете огня выглядит настоящим молодцом. Его жесты непринужденны и благородны, манеры мягкие, наружность симпатичная. Он присел у входа в палатку в грациозной позе, настроил свой инструмент и заиграл мотив в минорном тоне, на медленный и несколько обрывистый ритм. У него чрезвычайно чувствительный слух— малейшую погрешность своего инструмента он замечает и исправляет

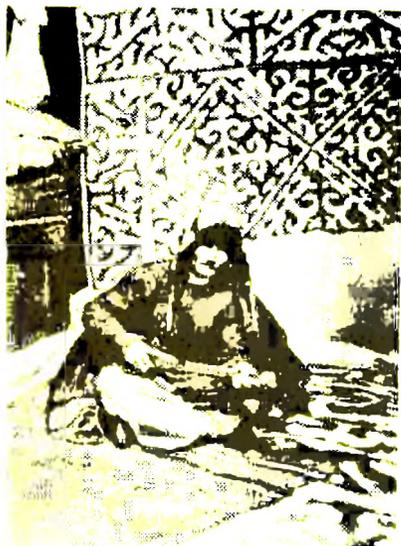


Рис. 3. Певец



Рис. 4. Кобызист



Рис. 5. Сказитель (Жырау)

тотчас; затем он стал варьировать свою тему, украшая ее постепенно изящными фиютурами; игра доставляет ему, видимо, истинное наслаждение, ритм ускоряется, игра становится все страстнее и, наконец, уступает место пению. Он воспевал любовь молодой и богатой казахской девушки, предпочитающей бедного, но любимого юношу, богатому, но противному жениху <...> Идрискул (это имя нашего трубадура) — настоящий артист — дошел до изумительной виртуозности в своем искусстве. Не знаешь, чему более удивляться: совершенству ли техники или красоте пения»<sup>28</sup>. В заключение авторы пишут, что Идрискул мог бы быть гордостью и славой любого европейского театра.

К исключительно ценным, ярким и содержательным свидетельствам о творчестве и исполнительском мастерстве знаменитого народного композитора Курмангазы Сагырбаева (1806—1879 гг.) относится очерк уральского журналиста-бытописателя и поэта Н. Ф. Савичева (1820—1885 гг.) «От Кармановского форпоста до Глининского»<sup>29</sup>. Воспоминания его — единственная документальная запись человека, который видел и слушал этого музыканта во время своей поездки по Уральской губернии в сентябре 1868 г. на хуторе Фокеево казака Бородина, расположенном в 10 верстах от Мухорского форпоста около р. Большой Узень.

«Хозяин хутора, — пишет Савичев, — сделал мне большое удовольствие, познакомив меня с Курмангазы Сагырбаевым, первым артистом на домбре, знаменитым по всей Букеевской Орде. Это мужчина среднего роста и лет, с добродушным и умным лицом, одет ни богато, ни бедно, в татарском вкусе. Он недолго заставил просить себя и снял со стены домбру. Это ковшеобразная балалайка, с длиннейшим, узким грифом, с двумя струнами и украшена порядочной инкрустацией. Мимоходом сказать, хозяин сам музыкант, играет хорошо на скрипке, гитаре и отлично на балалайке и домбре. Курмангазы скоро настроил две струны и без прелюдий вдруг заиграл импровизацию, откинув несколько голову в сторону. Я еще на первых порах был удивлен, а после поражен его игрой. [Я никак не ожидал, чтобы из такого беднейшего первобытного инструмента о двух струнах могло выйти что-нибудь похожее на музыку, но такова сила человеческой способности, — из домбры выходила чистейшая музыка, хотя характер мелодии был казахский, но, смотря по тому, как она выражена, ее можно поставить наряду с произведениями образцовой музыки, потому что игра Сагырбаева происходит из того же источника — дара и вдохновения. Я назвал бы его игру вольной песенью жаворонка или соловья, но это сравнение слишком узко, несмотря на то, что бедность инструмента много ограничивает полет фантазии артиста. Он сам очень сочувствует своей игре, увлекается до экстаза и в это время жесты его правой руки принимают разнообразные и игристые движения] физиономия делается подвижной и выразительной, хотя движения правой руки размашисто-грациозны, но не манерны; что же касается физиономии, она не представляет гримас или чего-нибудь за-

<sup>28</sup> Там же. С. 46.

<sup>29</sup> Уральские войсковые ведомости. 1868. № 44.

казного ради эффекта, но есть невольное и истинное выражение состояния духа во время игры, что очень идет к азиатскому артисту. Он сыграл несколько пьес своего сочинения, которые обнаруживают в нем даровитого композитора; между прочим сыграл старинный казахский танец, аранжированный им для домбры с голоса, переходящего из рода в род. Это было прелестное адажио, а я ожидал услышать что-нибудь вроде трепака.

Хозяин (он же был и переводчиком) на замечание мое об этом объяснил, что казахские танцы <...> состоят в судорожном вытягивании членов, посредством чего танцующие стараются выразить томление любви, тоску разлуки, угрозы, месть и другие сильные чувства. В мотивах казахского танца все это есть, и музыкант повторяет один мотив до той поры, пока плясун перейдет к другому чувству. Сагырбаев, делая эти перемены мотивов, вместе с тем делает переходы из тона в тон с изумительным музыкальным тактом. Последовательность музыкальных идей у него строгая; его пиано, форте и *ad libitum* всегда истинны, также порою у него есть анданте, аллегро и приличный финал, а я думаю, что формы и условия европейской музыки ему неизвестны.

Словом — Сагырбаев редкая музыкальная душа, и получи он европейское образование, то был бы в музыкальном мире звездой первой величины»<sup>30</sup>. ]

В заключение очерка Н. Ф. Савичев писал, что во время игры Курмангазы он сделал с него карандашный портрет. Однако, к великому сожалению, он до сих пор не обнаружен, как не найден и архив Савичева, в котором, по всей вероятности, он должен был находиться. Восхищенный игрой Курмангазы, Савичев предложил ему приехать в Уральск и дать несколько публичных концертов, на что певец отрицательно замахал руками, но потом сказал, что если его пригласят, то, возможно, он приедет. Такое недоверчивое отношение Курмангазы к приезду в Уральск, несомненно, было вызвано многолетними преследованиями его властями за участие в народных волнениях в Букеевской орде в 1855 г., после которого Курмангазы скрывался почти два года. 25 сентября 1857 г. он был арестован, а 5 ноября совершил побег из тюрьмы и снова скрывался у друзей в аулах и на хуторах. 1 марта 1864 г. певец вновь был задержан по навету врагов из байско-султанской среды по ложному обвинению в конокрадстве. Только в начале 1867 г. он был окончательно освобожден за недоказанностью вины и дело было прекращено. Очевидно, в годы скитаний Курмангазы многократно жил на хуторе Бородина, с которым, судя по очерку Н. Ф. Савичева, был очень дружен<sup>31</sup>.

[ Как известно, кюи Курмангазы, как и у всех народных профессиональных композиторов, по своему содержанию имели реальную основу из событий общественной или личной жизни.] Так, по народной версии,

<sup>30</sup> Там же. С. 22.

<sup>31</sup> Преследования Курмангазы подробно описаны *И. В. Аравиным* по архивным документальным источникам в очерке «Тернистый путь Курмангазы» // *Степные созвездия*. Алма-Ата, 1979. С. 58—67.

записанной А. К. Жубановым, кюй Курмангазы «Лаушкин» был посвящен им некоему Лавочникову, который сидел с ним в тюрьме в одной камере. Мать Лавочникова сумела передать заключенным запеченную в хлебе стальную пилку, которой они перепилили решетку в окне камеры и бежали. В благодарность русскому другу и его матери Курмангазы и сочинил этот радостный ликующий кюй<sup>32</sup>.

Между тем более достоверной документальной основой в объяснении названия этого кюя может служить текст некролога, который был напечатан 15 октября 1889 г. в «Уральских войсковых ведомостях» о скончавшемся Иове Фокеевиче Бородине<sup>33</sup>. В нем сообщалось, что казахи звали покойного Иова Фокеевича «Лаушкой». Произошло это название вследствие искажения его уменьшительного имени Ивушка, как звали его в пору молодости отец и мать. Так, покойный под именем Лаушки и «гремел» в орде казахов по всей Камыш-Самаре, переходя и в Зауральскую орду.

В некрологе говорилось, что Бородин, будучи состоятельным, оказывал безвозмездную материальную поддержку хозяйствам бедняков-казахов, не отказывал им и в совете, чем заслужил большое уважение и дружбу у местного населения.

Соседи-казахи, узнавшие о смерти уважаемого ими старика Лаушки, приходили проститься с его прахом и глубоко сожалели о такой тяжелой потере, а находившиеся вдали, услышав это известие, искренне горевали, что не могли поспеть к похоронам. Такого непритворного сожаления со стороны степняков к русскому в пределах Уральского войска еще не было.

Несомненно, этот некролог раскрывает, кому посвятил кюй «Лаушкин» народный композитор, сочинив его, судя по радостному содержанию музыки, не на кончину своего друга, а гораздо раньше, в пору их длительной братской дружбы.

Исключительную силу воздействия на слушателей игры на кобызе имел народный композитор Ыхлас Дуkenов (1813—1916 гг.). Основоположник казахской советской литературы Сакен Сейфуллин (1894—1938 гг.) писал, что кюй, который он слышал, Ыхлас посвятил своему недавно скончавшемуся сыну. Сейфуллин так описывает его игру: «Ыхлас, настраивая, подтянул струны кобыза и начал водить смычком. Из-под кончиков его длинных пальцев полился стонущий, печальный кюй, хватающий за душу. Мое сердце учащенно забилося <...> Плачущий кюй будто лился откуда-то сверху, с неба. Люди в юрте замерли. Кобыз тосковал, причитал, рыдал. Очнувшись от глубокого оцепенения, я поднял взгляд на Ыхласа и увидел, что головка кобыза словно приросла к виску Ыхласа. Обеими руками заставляя рыдать кобыз, сам Ыхлас плакал вместе с кюем. Слезы текли по его щекам и бородке. Сатай тоже смотрел вниз и плакал. Я не посмел шевельнуться. Ыхлас

<sup>32</sup> Жубанов А. Курмангазы//Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата, 1958. С. 45—46.

<sup>33</sup> Этот некролог обнаружил и частично опубликовал антрополог Н. Шаяхмегов//Простор. 1974. № 3.

круто оборвал слезное рыдание кобыза <...> Люди долго сидели в глубоком молчании»<sup>34</sup>.

Острой необходимости собирания и записывания нот народной музыки посвящена статья М. Кашимова «Музыка». Автор пишет о воздействии музыки на человека, о том, что она может поднять настроение, воодушевить его, может рассмешить, опечалить, заставить и плакать, а когда человек остается наедине, то музыка становится спутником его. У казахов много прекрасных домбристов, особенно среди старшего поколения, в частности домбрист Есим, который жил в местности Калутан около р. Бакак (ныне Атбасарский район Целиноградской области). «До сих пор его игра на домбре стоит перед моими глазами и слышу его музыку, — пишет Кашимов. — В наше время мало людей, которые могут чисто настраивать домбру и играть так, как играли они». В связи с этим автор статьи высказывает справедливое опасение, что музыкальное наследие, оставшееся от предков без хороших исполнителей, может быть потеряно, и поэтому в заключение он обращается к специалистам: тем, которые «могут положить на ноты домбровые кюи и песни. Это нужно для того, чтобы это богатое наследие не ушло в забвение. С такими пожеланиями и просьбами мы обращаемся к знающим людям, которые бы постарались выполнить эту миссию»<sup>35</sup>.

Все эти записи о высоком мастерстве игры на инструменте или пения народных музыкантов не могли быть только даром природы. Они свидетельствуют об их упорном труде и длительной предварительной подготовке как самостоятельно, так и под руководством опытных авторитетных людей.

Такие занятия в условиях кочевого быта и отсутствия музыкальной письменности могли проводиться только путем устной передачи знаний от учителей к ученикам. Это была сугубо индивидуальная школа одного учителя — своеобразное обучение мастерству, которое обеспечивало преемственность в сохранении и развитии региональных особенностей народного вокального и инструментального искусства, в сохранении имеющихся произведений и появлении новых, особенно на темы современности.

Почти каждый выдающийся деятель народного музыкального и поэтического искусства с большим уважением называл имя своего учителя, традициям исполнительства и творчества которого он следует. Так, Дина Нурпеисова с гордостью называла себя ученицей Курмангазы, Кенен Азербаетов — Сарыбаса и Джамбула, Кали Байжанов — Жарылгапберли, Жусупбек Елебеков — Газиза и т. д. Однако ни одному из дореволюционных исследователей не пришлось наблюдать методику устного обучения. Лишь однажды А. В. Затаевич, живя в Оренбурге в 1920 г., наблюдал, как известный илекский певец Азмухамед Малгариев давал урок такого обучения. «На диване, — пишет Затаевич, — сидит, поджав под себя ноги, илекский певец Измухамед Малгариев, худой

<sup>34</sup> Сейфуллин С. Тернистый путь, трудный переход. Алма-Ата, 1975. С. 416.

<sup>35</sup> Цит. по: «Әдеби мұра» («Литературное наследие»/на каз. яз.) Составитель У. Субханбердина. Алма-Ата, 1970. С. 179, 180.

рыжеватый человек лет сорока, с узенькой редкой бородкой и почему-то розовыми щеками. Он поет в староказахском стиле, аккомпанируя себе на домбре, а у него на кошке полулежит красивый молодой казах, тоже с домброй, и с жадностью следит за напевом мастера, сочувственно кивая головой и слегка подпевая.

Одним словом — происходит процесс устного освоения песенного наследия, передачи песенных приемов и навыков, демонстрирования стиля и разнообразия вариантов. Невольно с чувством особого уважения наблюдаешь это скромное, интимное, но многозначительное зрелище»<sup>36</sup>. Такой метод обучения частично применяется и в наше время при занятиях с певцами и инструменталистами фольклорного плана.

Соревнования акынов, жырау (сказителей), певцов и инструменталистов, происходившие в праздничной обстановке, собирали много народа. Как правило, участвующие в них одевались в яркие национальные одежды. Но были такие талантливые певцы, наделенные к тому же особыми деликатными манерами, бескорыстностью и независимостью своих суждений, высказываемых в своих песнях, которые носили праздничные одежды и в обычные дни. Народ к их именам добавлял почетную приставку с а л.

Однако в далеком прошлом этот термин имел другой смысл. Им называли людей из байской среды, которые выделялись богатой одеждой и вызывающим поведением. Как писал А. Диваев, «в старину был особый тип богатых молодых людей, которых казахи называли «сал» <...> Салы одевались в самые дорогие ярких цветов ткани и ездили на чудных дрессированных конях. Они носили широчайшие архауги и не менее широкие шальвары <...> Сал всегда старался оригинальничать в костюме и, боже упаси!, если кто-нибудь позаимствует от него покроя материи или цвет его костюма <...> Сал с должным старанием заботился и об убранстве своей лошади: на ноги надевали браслеты, к ушам пришивали серьги, хвост и гриву унизывали бусами и украшали филиновыми перьями, которые будто бы служат предохранением от дурного глаза»<sup>37</sup>.

Такое определение термина с а л бытовало и в начале XX в. Так, А. В. Затаевич, со слов своих корреспондентов писал: «С а л» — это эксцентрик, «форсила» футуристического толка, человек, желающий во что бы ни стало отличаться от «серой» толпы и ей импонировать вычурным ли костюмом, оригинальными ли замашками, смелыми выходками, богатством седла и упряжки и т. п.»<sup>38</sup>. Он отмечает, что к таким людям стали относиться критически, а салами стали звать людей, наделенных талантом певцов, акынов, отважных охотников. Таких людей в XIX в. было немало, и в их числе знаменитый певец-акын и композитор Биржан-сал Қожагулов (1832—1894 гг.), песни которого входят в народную музыкальную классику.

<sup>36</sup> ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 6, № 195.

<sup>37</sup> Диваев А. Киргизский сал//Туркестанские ведомости. 1916. 14/27 окт.

<sup>38</sup> 1000 песен казахского народа. М., 1963. С. 476, прим. 66.

## НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

В работах русских ученых и путешественников встречаются описания, а то и просто упоминания о бытующих у казахского народа музыкальных инструментах. Чаще всего это смычковый кобыз и духовая сыбызгы. Шипковая домбра, несомненно, древнего происхождения, получила широкое распространение, по нашему мнению, в последней четверти XVIII в. Для большей наглядности русским читателям казахские инструменты нередко описывались авторами в сравнении с европейскими или русскими народными. К наиболее ранним источникам (конец XVIII в.) относится труд И. Г. Андреева, в котором он писал, что казахи для своих развлечений имеют музыкальные инструменты «по их названию кобыза, который величиной со скрипку, но без верхней доски, имеет две струны из конских волос, играют смычком <...> Также имеют забызгы, сделанные из толстой стволистой травы и деревянные, обвитые толстой нитью с несколькими дырками, в которые играют разные песни...»<sup>39</sup>.

Прислушался к звучанию кобызы и академик П. С. Паллас. Он так описал его звучание: «Звуки оного, когда по струнам из лошадиных волос смычком, из оных же волос сделанным, поведешь, подобны лебединому крику, как и самый сей инструмент вид лебедя имеет»<sup>40</sup>. Описаны были музыкальные инструменты и в журнале «Сибирский вестник»: «Казахи имеют и музыкальные орудия, каковы суть из струнных: кобыз, величиной с обыкновенную скрипку, только без верхней доски, с натянутыми двумя волосяными струнами, на нем играют смычком... из духовых — сабызга, род дудки, делается из дерева или толстого травяного стебля, обвивается крепко ниткою и имеет несколько отверстий»<sup>41</sup>. В «Записках доктора Саввы Большого» отмечается, что у казахов бытуют сыбызгы, домбра и кобыз, «на которых скоморохи и лскаря нередко отличаются»<sup>42</sup>.

Наиболее полное описание кобызы и способы игры на нем имеются в статье выдающегося казахского ученого и просветителя Ч. Ч. Валиханова (1835—1865 гг.). «Кобыз, — писал он, — род двухструнного альта, струны делаются из конских волос и играют на них смычком. Кобыз имеет ту разницу против наших струнных инструментов, что у него нет верхней деки, корпус имеет фигуру круглую, ручка (гриф) так вытянута, что струн нельзя к ней прижимать, берутся же разные тоны флажолетом. Вообще, это очень трудный и приятный инструмент, хотя он и не очень звучен»<sup>43</sup>. Упоминания и краткие сведения о народных инстру-

<sup>39</sup> Описание Средней орды киргиз-кайсаков, с касающимися до сего народа, також и прилегающих к Российской границе, по части Кольванской и Тобольской губерний, крепостей с дополнением // Новые сжемес. соч. СПб., 1795, август (2-я половина), ч. 2.

<sup>40</sup> Паллас П. С. Физическое путешествие по разным провинциям Российской империи, бывшее в 1768 и 1769 годах. СПб., 1809. Ч. 2. С. 182.

<sup>41</sup> Сибирский вестник. СПб., 1820. Ч. 10. С. 166.

<sup>42</sup> Сын отечества. СПб., 1822. Ч. 80, № 35. С. 5.

<sup>43</sup> Валиханов Ч. Ч. Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата. 1961. Т. 1. С. 199.

ментах имеются в работах этнографов более позднего времени. Приводим некоторые из них, наиболее полные по содержанию.

А. Е. Алекторов в одном из очерков так описал старинный кобыз, которому, как ему сказали, было более 200 лет. «Странный вид имеет этот музыкальный инструмент, напоминающий глубокую чашку с двумя отростками. Длинный отросток — это гриф, на противоположном меньшем отростке, выдолбленном корытцем и обтянутом кожей, утверждается треугольная подставка для двух струн из конского волоса. На каждую струну употребляется от 35 до 40 волос. Волосы не скручиваются и натягиваются двумя большими колками. Играют на кобызе смычком»<sup>44</sup>. Здесь автор не указал, что гриф имеет вогнутую дугообразную форму и струны при игре не касаются грифа.

В статье П. Тихова «О музыке туркестанских киргизов», представляющей собой компилятивное изложение сведений из трудов разных авторов и некоторые свои наблюдения, сообщается, что казахи имеют «в своем распоряжении два струнных инструмента: домбра и кобыз, очень редко один духовой — сыбызгы и детскую игрушку шанкобыз»<sup>45</sup>. Он отмечает, что домбра очень распространена и более всего используется для аккомпанемента певцу, описывает виды домбры и настройку ее струн. Кобыз у туркестанских казахов встречается реже домбры, и им пользуются только профессиональные певцы и жырау, кобыз «служит как для аккомпанирования пению, так и для сольной игры... жырау извлекают из него звуки довольно нежные и приятные. Есть между жырау положительные виртуозы на этом инструменте». П. Тихов описывает кобыз и его разновидности, а также материал, из которого он делается. Тихов шанкобыз считает детской музыкальной игрушкой, хотя он был распространен как духовой инструмент особенно среди женщин, а также дабыл, ударный инструмент, который употребляется «казахами для извещения с высоты минаретов о наступающих праздниках»<sup>46</sup>. Однако автор не замечал его применения в быту. Известно, что дабыл — инструмент барабанного типа, в виде небольшого котла из дерева или металла, на верх которого натягивалась кожа; чаще всего он употреблялся на охоте, для вспугивания птиц и во время походов для сигнала всадникам становиться в строй.

В работах русских ученых встречаются указания о распространении инструментов по областям края. Так, этнограф Р. С. Загряжский во второй половине XIX в. отмечал бытование у казахов Южного Казахстана ныне совершенно вышедшего из употребления духового инструмента с ы р н а й, очевидно, появлявшегося там периодически под влиянием близких соседей — узбеков, каракалпаков. Загряжский писал: «Музыкальные инструменты казахов бывают духовые и струнные. Духовой инструмент только один — сурна, это деревянная труба, которая имеет величину и форму кларнета, в узкий конец ее вставляется гусиное перо <...> На войне и на барымте сурна заменяет сигнальный рожок.

<sup>44</sup> Алекторов А. Е. Бахсы: (Из мира киргизских суеверий). Казань, 1899. С. 3.

<sup>45</sup> Музыка и жизнь. М., 1910. № 2—4.

<sup>46</sup> Там же. № 4. С. 2—4.

Из струнных инструментов самая обыкновенная балалайка — кобыз; он состоит из большой ложки, сделанной из джиды, на которой натянуты две струны; играют смычком. Звук инструмента тихий; игра сопровождается песнями, причем струны повторяют мотив песни, приравливаясь к звукам человеческого голоса»<sup>47</sup>. Отмечая большое распространение кобыза в южной части Семиречья, А. Ф. Эйхгорн писал, что кобыз используется в южной части Семиречья странствующими казаками-рапсодами, которые на кобызе «аккомпанируют себе, исполняя баллады, легенды и эпические песни о народных героях»<sup>48</sup>.

В другом источнике отмечалось, что среди населения Северо-Восточного Казахстана наиболее распространена домбра. «Тоны, издаваемые ее струнами, на слух очень мягки и приятны. Домбра — любимый инструмент казахов, и, по-своему, они большие искусники играть на этом инструменте <...> Домбры мастерят в г. Тургае в Яковлевском ремесленном училище»<sup>49</sup>.

Таким образом, в XIX в. у казахов наиболее устойчиво бытовали самобытные инструменты — домбра, кобыз, сыбызгы. Только Лёвшин и Тихов упоминают о духовом инструменте — шанкобызе, или темиркобызе, имеющем разные названия у многих народов мира. Лёвшин, очевидно, наблюдал исполнение на темиркобызе. Он писал, что «играли на нем, прикладывая его к зубам и приводя в движение тоненький стальной прутик, занимающий в нем место струны»<sup>50</sup>.

Однако, как установлено Б. Ш. Сарыбаевым<sup>51</sup> на основе изучения им исторических, литературных и археологических источников, а также личных поисков, у казахского народа в начале XIX в. и ранее бытовало еще около 25 видов разных музыкальных инструментов, которые сохраняются в некоторых семьях как реликвии своих предков. Но по причине однообразных тембровых окрасок, небольшого количества извлекаемых из них звуков и скромных технических возможностей для исполнения пьес, они постепенно вытеснились более совершенными, которые давали возможность играть на них сложные произведения.

Многие из выявленных Б. Сарыбаевым инструментов — жетеген, шертер, асатайк, конырау — после некоторой реконструкции по его проектам стали широко использоваться профессиональными и самодельными казахскими музыкально-фольклорными ансамблями во всем Казахстане.

В приводимых здесь сведениях из русских дореволюционных источников XIX в. о казахских народных инструментах реже всего упоми-

<sup>47</sup> Загряжский Р. С. Быт кочевого населения долины Чу и Сыр-Дарьи//Туркестанские ведомости. М., 1874. 30 июля.

<sup>48</sup> Эйхгорн А. Ф. Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии. Каталог. СПб., 1885. С. 5, 6.

<sup>49</sup> Липаев И. Музыка на XVI Всероссийской выставке в 1896 г. в Нижнем Новгороде. СПб., 1896. С. 52.

<sup>50</sup> См.: Описание киргиз-казачьих, или киргиз кайсацких орд и степей. Сочинения Алексея Лёвшина, члена разных ученых обществ Российских и иностранных. СПб., 1832. С. 141—142.

<sup>51</sup> Казахские народные инструменты. Алма-Ата, 1978.

нается домбра, хотя она, по мнению многих, должна была иметь широкое распространение. Но это, пожалуй, можно отнести только к советскому периоду, когда домбра приобрела новые художественные функции: она стала не только повсеместно распространенным в быту инструментом но и, как кобыз, со своими разновидностями (семейство домбры — пикколо, прима, тенор, альт, бас, контрабас) является основой народных оркестров, инструментальных ансамблей, музыкально-вокальных и этнографических коллективов. Большой любовью пользуется домбра как солирующий инструмент на эстраде. В быту она функционирует в нескольких разновидностях, из них наиболее распространены западно- и восточно-казахстанская.

Родословная домбры, несомненно, уходит в седую древность. Описание ее предшественников, близких и родственных ей по конструкции щипковых инструментов, содержат трактаты о музыке ряда выдающихся мыслителей Средней Азии — аль-Фараби (870—950 гг.), Ибн Сина (980—1037 гг.), аль-Хорезми (X в.). В результате археологических раскопок найдены близкие домбре скульптурные изображения, настенные росписи, терракоты. Происхождением народных инструментов, бытующих в республиках Средней Азии, Казахстана и странах зарубежного Востока, занимались многие советские ученые<sup>52</sup>. О древнем происхождении домбры известный музыковед В. С. Виноградов писал, что среди археологических находок «заслуживает внимания изображение щипковой двухструнки, бытовавшей в Средней Азии также не менее чем две тысячи лет назад, то есть задолго до установленного историей массового вторжения тюркок-огузов и арабов. Археологические двухструнки — ближайшие родственники аналогичных современных инструментов — казахской домбры (выделено нами — Б. Е.), в первую очередь и киргизского комуза. Но двухструнные щипковые инструменты (называемые по-разному) поныне широко распространены по всей Средней Азии, у всех живущих здесь народов, и составляют один из существеннейших самобытных признаков всей местной музыкальной культуры <...> Ведь аналог домбры и комуза встречается и сейчас у тюркоязычных народов юга Сибири: у горно-алтайцев — топшур, у хакасов — хомыс, у шорцев — комус, у тофаларов — чарты кобус, у тувинцев — тошшулар и т. п.»<sup>53</sup>. Так почему же этот древнейший инструмент не отмечался как широко бытующий у казахов в русской литературе XIX в.? Дело в том, что полученные из глубины веков достоверные сведения общности ее предшественников со старинными казахскими инструментами других народов не являются доказательством ее массового распространения в народе. Б. Ш. Сарыбаев писал, что у домбры самым близким предшественником в прошлом был шертер, который «отличался

<sup>52</sup> Садоков Р. Л. Тысяча осколков золотого саза. М., 1971; Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972; Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978; Его же. Казахские музыкальные инструменты (альбом). Алма-Ата, 1978; Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторический очерк. М., 1980 и др.

<sup>53</sup> Виноградов В. О музыкальной археологии // Советская музыка. 1971. № 3—4. С. 89.

от домбры меньшими размерами, более сильным звуком и отсутствием ладов на коротком грифе и употреблялся в основном для сопровождения песен, сказаний, легенд и был распространен среди пастухов»<sup>54</sup>. Исследователь пришел к выводу, что в XIX в. в быту казахского народа популярным инструментом становится двухструнная домбра, которая стала не только аккомпанирующим, но и сольным концертным инструментом в руках таких народных композиторов, как Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет и др.<sup>55</sup> Для своих выступлений они тщательно выбирали у аульных мастеров домбры или заказывали им новые с просьбой усилить звучность, что было связано с подбором материала из других сортов дерева, а также улучшением формы кузова и длины грифа. И когда такие домбры зазвучали в полную силу тембральных и акустических возможностей, они, привлекая внимание многочисленных любителей, стали получать более широкое распространение. Но почти никому из русских ученых, побывавших в Казахстане в XIX в., за исключением Н. Ф. Савичева, написавшего замечательный очерк о Курмангазы, не довелось встретиться с выдающимися народными музыкантами-домбристами. Да и сама домбра в своем более совершенном виде была еще редкостью у любителей, а крупных профессиональных исполнителей на большой территории края было немного. Но о том, что домбра, особенно в последней четверти XIX в., стала пользоваться все большей популярностью у населения, свидетельствует тот факт, что ее изготовление стало предметом обучения и полуфабричного производства в ремесленном училище г. Тургая, а в Тургайской области, как отмечал С. Г. Рыбаков, особенно широко было развито искусство игры на домбре. С середины XIX в. она стала теснить кобыз, который оставался культовым инструментом у редких бахсы (шаманов) как аккомпанемент у немногих профессиональных жырау и как сольный инструмент у профессиональных кобызистов. Все чаще кобызовые кюи в своеобразном переложении входили в репертуар домбристов.

<sup>54</sup> Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978. С. 93, 97.

<sup>55</sup> Там же. С. 99—100.

## Глава 2

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ, УШЕДШИЕ ИЗ СОВРЕМЕННОГО БЫТА

Специфика трудовой деятельности, семейная и общественная жизнь казахского народа в дореволюционную эпоху создали многочисленные музыкальные традиции, большая часть которых и ныне в традиционном или обновленном виде бытует не только у сельского, но и у городского населения. О некоторых из существовавших традиций мы узнаем из литературы и воспоминаний пожилых людей.

Так, существовал обычай издалека извещать жителей аула громкой песней о приближении к нему каравана, группы всадников или одинокого путника. Как известно, в степи, в тихую погоду, сильный голос певца может быть услышан на большом расстоянии. Об этом, например, упоминает А. В. Затаевич со слов Сакена Сейфуллина, которому известный певец и композитор Ибрай Сандыбаев (1856—1930 гг.) говорил, «что в молодости его голос разносился по степи... на 7 верст!»<sup>1</sup>. Этот обычай отмечен в путевых записях Е. П. Ковалевского. Он писал: «Я помню твердо одну песню, которую импровизировал казах, приближаясь к своим аулам, и передаю ее как умсю...

Караван поднялся из ложины гор,  
Конь мой белый ржет и не дается в руки,  
Солнце выслало зарю и вслед само идет  
Навстречу с месяцем, но он не ждет.  
Конь мой мечется, почуяв дым аульный,  
И на дым понесся быстро мой разгульный;  
Сердце чуяло родной аульный кров давно,  
И вздрогнуло, не затихло бедное оно.  
Конь, мой конь! Не мчись, тебя никто не встретит,  
Сердце вешее мое тебе ответит,  
Кто нас ждал — теперь не ждет,  
Она ушла, и не придет!<sup>2</sup>

Традицию исполнения песни всадника при приближении к аулу отмечал и Р. А. Пфенниг. В статье «О киргизских и сартовских народных

<sup>1</sup> 1000 песен казахского народа. М., 1963. С. 472, прим. 34.

<sup>2</sup> Странствователь по суше и по морям. СПб., 1843. Кн. 1. С. 124—125.

песнях» он писал: «Приближаясь к какому-нибудь аулу, казах затягивает песню, и если он едет один, то он старается обратить на себя большое внимание жителей аула тем, что во время пения рукою машет перед ртом, чтобы казалось, что приближается несколько человек»<sup>3</sup>.

Такой обычай наблюдал и Э. С. Вульфсон: «Несется казах на своем степном скакуне по привольной, широкой степи и завидит впереди аул, он, подъезжая к нему, затягивает песню, и тем дает знать о своем приезде»<sup>4</sup>. К сожалению, оригиналов казахского текста и мелодий таких оповещательных песен в своей собирательской работе автор не встречал. Нет их и в известных сборниках А. В. Затаевича. Исчезновение их из современного быта вполне объяснимо. На месте бывших небольших кочующих аулов давно образовались во много раз больше, чем аулы, селения — колхозы, совхозы, или так называемые казахские городки с прочными жилыми домами, учреждениями, дворцами культуры и домами бытового обслуживания. Так что вряд ли там может быть услышано пение подъезжающего из степи всадника. Да и нужда в таких оповещениях давно отпала. Приезжают теперь обычно в родной сельский дом на автомашинах или прилетают на самолетах, регулярно курсирующих и летающих между районами. Однако содержание таких песен, в которых описывается о том, как джигит, подъезжая к родному аулу и стремясь скорее увидеть свою возлюбленную, сохранилось в разных старинных лирических песнях. Одна из них «Манмангер», авторство которой приписывается народному профессиональному композитору Ахану-серэ Корамсину (1843—1913 гг.). В ней, подобно тексту песни из книги Е. Ковалевского, наблюдался параллелизм образов — восхищение любимой, конем, родным краем:

## МАНМАНГЕР

(Кличка коня)

1. Кең ойлана. Широко, задумчиво.  $\text{♩} = 69$

Маң-маң-гер ке-ңілің кел-т(е)ай, жа-лың май-да,  
 Жү-рі-сің жел-ма-я-дай, жа-ну-а-рым,

бай-ла-ған се-ні сы-нап қал-қа-тай-да.  
 ке-рей-ін қы-зы ғың-ды о-сын-дай-да.

<sup>3</sup> Природа и люди России. М., 1913. С. 33.

<sup>4</sup> Этнографическое обозрение Московского университета. М., 1889. Кн. III, С. 13, 14.

*f* Жандандыра. Живее.

А - хау, ту - ган е - лим, ба - лаң е - дим,

*mf* В первом темпе.

е - зі - це Офы) - нау ән - ге са - ла кел - дим.

Манмангер, с короткой челкой, тонкогривый,  
 Моя милая тебя, привязывая, гладила.  
 Быстроногое животное мое,  
 Дай полюбоваться на тебя.  
 Припев: О, край родной,  
 Я сын твой,  
 Посвящаю тебе  
 Песню мою!

Манмангер, в лад с твоим ходом песню пою,  
 Что скажет милая на мой приезд.  
 Быстро мчась на Манмангере,  
 С тоски эту песню спеть захотелось.

Припев.

Манмангер с короткой челкой, тонкогривый,  
 Как мед, сладок чай (у любимой).  
 Я не обманщик, как другие люди,  
 Где моя милая в белом платье и в камзоле в талию?  
 Припев.

Традицию оповещения всадником пением издали о своем прибытии блестяще, в художественно переработанном виде, использовали автор либретто Кажим Джумалиев и композитор Муқан Тулебаев в опере «Биржан и Сара». В первом акте оперы Биржан, перед выходом на сцену, исполнением издали песни в постепенно усиливающемся звучании извещает ожидающий его на ярмарке народ о своем прибытии для участия в айтысе с Сарой. Эта песня, требующая большого вокального мастерства и сильного голоса исполнителя, поющего соло без оркестра, производит большое впечатление на зрителей и динамизирует дальнейшие события.

К числу ушедших из быта музыкальных традиций относятся песни вдов, которые исполняли спустя 2—3 года после смерти мужа в полном одиночестве, вдаль от людей. Своим впечатлением от такой песни делится М. В. Готовицкий в статье «О характере киргизской песни»<sup>5</sup>. Он пишет, что однажды по пути заехал в большой аул, и, как обычно, был гостеприимно приглашен биём (родовым судьёй) отдохнуть в его юрте. Однако беседа с питьем кумыса была прервана доносящейся из степи песней, «которая отзывалась неподдельною тоскою <...> Сильный и чистый женский голос, меццо-сопрано, раздавался в степи как будто неподалеку от нас. Я не мог уловить мотив, но он был чрезвычайно оригинален и разнообразен <...> Доносились и слова песни: «Было вре-

<sup>5</sup> Этнографическое обозрение Московского университета. М., 1889. Кн. III.

мя, когда мой защитник, источник моего счастья был жив, когда красовался на бархатном (вороном) иноходце, и когда я не была одинока. Ни один путешественник, султан или казах, богатый или бедный, не проезжал мимо нашего аула, не посетив нашей кибитки. <...> Все относились к нам с уважением, и тот, кто называется теперь волостным, не раз держал под уздцы иноходца моего мужа и господина <...> Кто захочет посетить теперь меня одинокую»<sup>6</sup>.

Заинтересованному содержанием этой песни и причиной ее исполнения в такой необычной обстановке Готовицкому сказали, что пела ее вдова уважаемого человека, что теперь свою юрту она ставит отдельно от аула и живет в ней в полном одиночестве. А раньше, когда она была еще не замужем, считалась лучшей певицей в их ауле и не раз побеждала на состязаниях известных певцов своим искусством и остроумием. Теперь она поет только о своем покойном муже, особенно когда узнает, что в ауле есть у кого-нибудь гости, и ее печальная песня оглашает аул и его окрестности. К сожалению, казахского текста, как и мелодии, в статье М. В. Готовицкого нет. Однако отзвуки такой традиции — исполнение вдовами песен вне похоронного ритуала, называемые обычно «Мұң» («Печаль») или «Зар» («Плач») — в жанре народной музыкальной лирики сохранились в репертуаре профессионалов и любителей. Записи мелодий таких песен без текста имеются у А. В. Затаевича<sup>7</sup>. Несколько подобных песен записано в 70-х годах Кельгенбаем Тулеутаевым в Прибалхашье. Одна из его записей песни «Зар», типичная безысходностью поэтического текста в единстве с печальным колоритом мелодии, которая образцована поступенным волнообразным развитием мелодии в объеме тонической зольской квинты в редком периодически-переменном метре, помещена ниже:

## ЗАР (Плач)

Зап. К. Тулеутаева.  
Прибалхашье, 1973 г.

2. Асықпай. Не торопись. ♩ = 80

Жа-са-ған жа-рым-ды(я)л-дың е-лу жас-та, нем қал-ды  
Жал-ғыз үй жа-пан түз-де ө-мір өт-ті, тау сал-ды

жал-ғыз кө-зім о-дан бас-қа, ей, жал-ған-ай.  
та-ба-ным да тау мен тас-тан, ей, жал-ған-ай.

<sup>6</sup> Там же. С. 75.

<sup>7</sup> 1000 песен казахского народа. М., 1963. № 144, 273.

Жасаған жарымды алдың, елу жаста,  
Нем қалды жалғыз қозым, одан басқа.

Жалған-ай!

Жалғыз ұй, жапан түзде өмір өтті,  
Таусылды табаным да тау мен тастап.

Жалған-ай!

Боже мой, забрал мужа, когда ему минуло пятьдесят.  
Что делать мне, когда осталась без него

О судьба!

В одиноком жилище, в безлюдной степи, пройдет  
моя жизнь,

Слабеют ноги мои от ходьбы по каменистым тропам.

О судьба!

### ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ВОСПИТАНИИ ВЫСОКИХ ИДЕАЛОВ ГУМАНИЗМА, ЭТИКИ И МОРАЛИ, ОБЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ

С древнейших времен бытуют у казахского народа легенды о чудесной способности музыки приносить людям радость или печаль, раздумья или веселье, развивать высокие гуманистические, моральные и эстетические качества. К таким произведениям относятся кюи легендарного Коркыта, жившего в XIII в. Под воздействием его музыки отступала даже смерть. Кюи были настолько популярны, что часть их в разных вариантах сохранилась и была записана в советское время.<sup>8</sup> Несколько музыкальных вариантов имеет кюи-легенда «Аксак-кулан и Джучи-хан», относящийся к XII—XIV вв. и впервые записанный в 20-х годах А. В. Затаевичем<sup>8а</sup>. Кюи повествует о жестоком Джучи-хане, объявившем, что казнит каждого, кто сообщит ему о смерти его исчезнувшего сына. Музыка произведения, в которой сочетаются в иллюстративном отображении сцены охоты с глубоко трагичной мелодией, без слов раскрыла хану причину гибели его сына, погибшего от удара кулана, раненного им. Убедившись в непричастности кого-либо из людей, хан, не отменяя своей угрозы, в качестве возмездия приказал казнить домбру. В ее корпус влили ковш расплавленного свинца.

Подобное предание о возможностях музыки рассказать о какой-либо трагедии бытовало и в отношении передачи вести Чингису Валиханову о смерти его сына — Чокана Чингисовича Валиханова. Современники рассказывают в своих воспоминаниях, что когда стало известно о смерти Чокана, то в ауле Валихановых собралось много народу. Горестную весть о случившемся, по народным традициям, поручили сообщить уважаемому в округе старику Жаулыбаю. Скорбную музыку исполняли знаменитый кобызист Қангоже и сыбызгышы Тулак. «Музыканты и старики зашли в юрту Чингиса, лица у них были суровы. Чингис спокойно

<sup>8</sup> Коркыт. Елім-ай. Кюи. Вступление, комментарии, расшифровка кюев и исполнительская редакция Мусабска Жаркынбекова: (на каз. и рус. яз.). Алма-Ата, 1987.

<sup>8а</sup> 1000 песен казахского народа. М., 1963. № 583. С. 274. Другие варианты этого кюя под названием «Аксак-кулан» (Хромой кулан) в записи Мергалисва опубликованы в его сб. «Домбра сазы». Алма-Ата, 1972. № 42 и «Казахский музыкальный фольклор». Алма-Ата, 1982. № 94.

сидел в юрте... Увидя Кангожу, он попросил его сыграть какой-нибудь кюй, но вместо кюя раздалась траурная мелодия.

Чингис прервал Кангожу:

— Токта, токта (постой, постой)! Играй другую мелодию.

Зазвучала другая, еще более скорбная мелодия. Тогда Чингис приказал Кангоже прекратить игру и обратился к Тулаку:

— Тулак, сен тарт! (Тулак, сыграй же ты!) Но музыканты были неумолимы. Грустные мотивы сменяли друг друга.

— О, как страшно слушать вашу музыку! Она погружает в тоску и печаль. Разве умер мой дорогой, бесценный Чокан? — спросил Чингис.

— Увы, так оно и случилось, — ответил Жаулыбай.

Народ оплакивал безвременную кончину Чокана Валиханова<sup>9</sup>.

К гуманистическим народным легендам относится и сказание о сироте Джумакуле, рассказанное в очерке Н. П. Стрепухова «Киргиз-певец»<sup>10</sup>. Автор, знавший казахский язык, записал его со слов старого человека в кочевавшем ауле, где шла веселая свадьба и люди развлекались пением и разными играми. Это была легенда (автор назвал ее сказкой) о человеке, который своими физическими недостатками и ненасытностью вызвал такое отвращение у людей, что они изгнали его из аула. У несчастного сироты в степи вдруг появился голос чудесной силы и красоты, и он, сидя на холме около надгробья древнего батыра, стал так петь, что его голос разносился далеко по необъятной степи. Услышав такое пение, к нему стали постепенно подходить и подъезжать люди даже издалека, поражаясь его искусством. Но не только красота и сила голоса Джумакула очаровывали людей, они были поражены содержанием его песен, заставивших их думать о несправедливых поступках, о равнодушии к судьбе и горю других людей.

Джумакул пел, обращаясь к всевышнему: «Спеши, мой ясный друг! Разве ты не слышишь моего слабого голоса? Не понимаешь моей сердечной жалобы? Не я виноват, что ростом ниже шелковой травы; не я виноват, что кривой саксаул примее меня; не я виноват, что лягушка красивее меня, не я виноват, что песчинки ловчее меня, не я виноват, что черный жук сильнее меня; не я виноват, что пугливая коза смелее меня. Всякий может меня обидеть! А ведь и я бы мог быть батыром могучим, которому бы люди удивлялись, которого бы барантчи боялись и все народы покорялись. И я мог бы сесть на ретивого скакуна и разнести по всей широкой степи громкую о себе славу. Но нет! Злой дух помешал, — ты один меня не бросаешь. Иди, беги, лети же скорей, я жду тебя!» Пение униженного сироты продолжалось по утрам несколько дней и около него собиралось все больше и больше народу. Люди поняли свою вину перед Джумакулом и просили его вернуться с почетом в аул. Но он отказался и вскоре исчез. Злая сила — пыльное облако в образе черного старика (очевидно, смерч. — Б. Е.), — подхватила певца и унесла в неизвестность. Так кончается эта легенда, раскрывающая

<sup>9</sup> Маргулан А. Очерк жизни и деятельности Ч. Ч. Валиханова; Ч. Ч. Валиханов. Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата, 1961. Т. 2. С. 87, 88.

<sup>10</sup> См.: Детское чтение. СПб. 1884. Янв.

силу музыкального искусства в воспитании высоких моральных отношений между людьми.

Вековые мечты народа о мирной жизни, возможности трудиться, не опасаясь разорения от нашествий иноземцев или от ханских междоусобиц, творцы национально-самобытной музыкально-поэтической культуры воплощали в эпосе, легендах, песнях и сказках. О великой силе искусства, его способности противостоять злу и кровавым распрям между людьми рассказывается в очерке Ал. Ивановского «Смерть казахского певца Улгенбая»<sup>11</sup>. В нем раскрыто огромное уважение и любовь народа к тем акынам, которые своим творчеством вселяли в души надежду в торжество справедливости, примирение между родами, которому препятствовали султаны. Народ, услышав, что глубоко почитаемый ими певец Улгенбай при смерти, собрался вокруг его юрты. Но Улгенбай пересилил свою немочь, вышел из юрты и спел народу последнюю песню-легенду. Он пел о том, как некий жестокий хан Джуманбай, изгнавший из своих владений негодный ему род для гибели в пустыню, узнал, что и в ней трудом воспрянувшего народа зацвела природа и жизнь. Взбешенный этим известием хан собрал своих воинов в поход, чтобы уничтожить весь ненавистный ему род. Но люди этого рода решили, что «лучше с честью умереть в бою, чем позорно сложить свои головы под острым топором ненавистного хана». И вот, когда враждующие стороны подошли близко друг к другу, а хан выехал вперед, чтобы дать команду для начала битвы, случилось чудо. Внезапно между воинами, готовыми начать бой, появился перште (ангел) в лице молодого джигита и запел. Улгенбай продолжал: «Что мы жалкие певцы, в сравнении с ним, божественным певцом! Никто и никогда еще не пел, да и не мог так спеть, как он. Как горячими углями, жег он сердце своих слушателей, как острым ножом, резали слова его души их, как капли смертельного яда, проникали они в самые затаенные, глухие уголки ее. И пел он им о той же братской любви, о какой и я пою вам сегодня, тамыры, своим старческим голосом. Все оцепенели, слушая дивную песню его, все замерло, ничто не шелохнется <...> А он все поет и поет. И долго-долго пел он <...> Наконец, смолкла песня его. Все, как один, вскинули глаза, чтобы взглянуть на очаровавшего их певца, но <...> его уже не было. Взглянули они тогда друг на друга: по лицам всех неудержимо текут горячие слезы <...>. Еще мгновенье—и теми руками, которыми за час перед этим все готовы были бить и душить один другого, теперь они сжимали друг друга в братских объятиях <...> И не стало с этой поры на земле темного царства зла, а сменило его светлое, чистое, столь давно желанное царство добра и правды».

Исполнив свою последнюю песню как завещание потомкам, Улгенбай скончался.

В число фольклорных музыкально-поэтических произведений, бытовавших во времена седой старины и сохраняющихся в настоящее время, входят философско-дидактические произведения о духовных и физических возможностях человека. Записи их были сделаны в советское вре-

<sup>11</sup> Русские ведомости. 1890. № 327.

мя, а некоторые из них публиковались<sup>12</sup>. Старинный образец такой песни с нотной записью напева (без подтекстовки), с русским переводом, сделанным Д. Д. Минаевым, имеется в статье П. И. Пашино<sup>13</sup>. Красной нитью в ней проходит мысль о том, что молодость и зрелость не постоянны.

Ах, столетний старец! Жизнь ты перешел,  
В ней встречая много и добра и зла.  
Сын или дочь в пеленках бед земных не знают,  
Всем им, как султанам, в доме угождают.  
В десять лет ребенок истинный султан:  
Мать с отцом сгибают пред ребенком стан.  
Ум его и сердце, — для посева поле;  
Смертью не пугай юной детской доли.  
В двадцать лет в кольчуге он готов на бой,  
Бьет врагов и гонит их пред собой,  
Дайте ножик в руки — страшен он для сечи,  
С сотней молодых он справится при встрече.  
В тридцать лет как вихорь быстр, неукротим,  
Всем недругам страшен именем своим;  
Как голодный волк, он рыскает в то время,  
А домой вернется, — с ним добычи бремя.  
В сорок лет разумен и в годину бед  
Каждому он может добрый дать совет,  
Из уст польются речи Сулеймана;  
А умрет, — все станут плакать у кургана.  
Стукнет в пять десятков, — он, как Моисей,  
Станет патриархом для отчизны всей.  
В деле он избегнет промахов, ошибок:  
Светлы в старце мысли, ум и строг, и глубок.  
В шестьдесят — навстречу старость подойдет,  
И по капле разум в нем слабость начнет;  
Смерть шепнет: «О странник, будь готов в дорогу!»  
Будет привыкать он к смерти понемногу.  
Семь десятков минет, скажет он тогда:  
— Старость ум сковала, сил нет для труда.  
Вот еще десяток пережил старик,  
Старика не хочет слушаться язык,  
Кости захиреют и спина согнется.  
Скоро и в могилу лечь ему придется....  
Вот еще десяток. — Стой! Пришла пора:  
Тело одряхлело, голова стара;  
Глаз не смотрит зорко и больные ноги,  
Как ковыль, согнутся посреди дороги.  
Все соблазны мира потеряют прелесть,  
И зубов лишится старческая челюсть....  
Вот до сотни дожил — голову склонил,  
Шаг захочет сделать, да не хватает сил...  
Есть богатство, — будут почести и слуги.  
Нет его, — от ближних и не жди услуги...  
И тогда узнаешь дряхлости той гнет.  
Юность золотая снова не придет.  
Рад бы жить, как прежде пожил он когда-то,  
Но былую юность не купить за злато.

<sup>12</sup> *Ерзакович Б. Г.* Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966. С. 33.

<sup>13</sup> *Пашино П. И.* Тюркестанский край в 1866 году. СПб., 1868.

Пристально, с душевной болью наблюдал жизнь казахского народа революционер, участник польского вооруженного восстания 1830 г. против царизма Адольф Янушкевич (1803—1875 гг.), отбывавший ссылку в Казахстане, Сибири и на Урале в 1832—1855 гг. После многих лет запрещения заниматься какой-либо деятельностью он был принят на службу в канцелярию Пограничного управления, проводившего экспедиции на территории Средней орды для переписи населения и принадлежащего ему скота. О своих впечатлениях в этот период Янушкевич писал в письмах к матери и брату и записывал их в дневниках. После его кончины письма и дневники были опубликованы в двух томах на польском языке в 1861 г. в Париже и в 1875 г. в Берлине. Второй том А. Янушкевича, содержащий письма, был опубликован в Алма-Ате в 1956 г., перевод с польского, предисловие Ф. Стекловой, под общей редакцией И. Дюсенбаева «Дневники и письма из путешествия по казахским степям». В нем с большим вниманием, в ярком образном описании запечатлены автором картины живой природы, бытовые сцены из жизни народа, раскрыто бесправное положение беднейших слоев населения. В частности, о батраках Янушкевич писал: «Бедняк должен все лето, как негр, работать на земле богача, питаться козьим молоком, солнце жжет его почти нагого — боится, как бы разбойники не отняли одежду... И что он имеет за это? Какой-нибудь старый потертый халат, несколько десятков курта (сыр) и горсть проса, чтобы посеять себе в будущем году»<sup>14</sup>. Впоследствии, осмысливая свои впечатления от многолетнего пребывания в Казахстане, он выразил надежду, что придет такое время, когда казахский народ займет «почетное место среди народов, которые нынче смотрят на него сверху вниз»<sup>15</sup>. О бедственном положении обнищавших аулов и социально-экономическом бесправии писал глубокий знаток жизни казахского народа В. И. Даль, много раз бывавший в степи. Он писал, что оставшиеся «без ничего люди нищают целыми аулами и поколениями и гибнут от голода и стужи без всякой надежды на помощь. На целое семейство одна дойная коза и более доходов решительно никаких, на эту козу вьючит семейство все имущество свое и питается молоком ее через день или два поочередно, это не сказка, а быль»<sup>16</sup>.

Многие ученые отмечали связи музыкального искусства с повседневной жизнью народа. В их работах мы находим имена народных деятелей музыкально-поэтического искусства, творчество которых отражало в художественных образах его надежды и мечты о лучшем будущем.

Об одном из таких подлинно народных певцов-акынов нами обнаружены сведения в трех источниках. Так, о знаменитом певце-акыне конца XIX в. Ногайбае Д. Клеменц сообщает в своем очерке «Киргизы». Выдающийся ученый Семенов-Тянь-Шанский (1827—1914 гг.) во время

<sup>14</sup> Янушкевич А. Дневники и письма из путешествия по казахским степям. Алма-Ата, 1956. С. 143.

<sup>15</sup> Там же. С. 21.

<sup>16</sup> Даль В. Полн. собр. соч. В. Даля (Казака Луганского). СПб., 1894. Т. 8. С. 269.

путешествия в 1888 г. по Закаспийской области и Туркестану отмечал в своем очерке о казахах, что у них «существуют целые серии бытовых песен, приуроченных к различным обрядам и событиям жизни—свадебные, похоронные и прочие. Как создания позднейшего времени следует назвать произведения известного народного поэта Ногайбая и его последователей — певцов народного горя, выразителей нужды и положения беднейшей части казахов-джатаков; в то же время их песни носят и общительный характер»<sup>17</sup>. О Ногайбае Семенов-Тянь-Шанский был наслышан, судя по его очерку, в южной части края.

Примерно в те же годы Ногайбая слушал этнограф А. А. Ивановский. В своей статье «Киргизский поэт Ногайбай»<sup>18</sup> он описывает пламенное исполнение акына, песни которого были актуальными для того времени, так как выражали думы и чаяния народа о светлом будущем. Ивановский писал, что в конце 1888 г. он приехал в Зайсанский район в аул, расположенный в долине Саурских гор. На его приезд никто не обратил внимания, хотя обычно прибытие нового человека всегда вызвало любопытство жителей. Причиной такой тишины и безлюдия было пребывание в ауле известного певца Ногайбая, которого собрались слушать все немногочисленные жители аула. Ивановского провели в юрту, в которой среди народа, не на почетном месте («босага», на котором любили восседать падкие на почести байские певцы), находился и Ногайбай. Он был слеп, одет как бедный пастух или егинши (землепашец). И вот он запел, наступила полнейшая тишина, все жадно слушали певца. «Его прекрасно размеренные, богатые рифмой стихи, — пишет Ивановский, — лившиеся совершенно свободно, естественно и легко, не смотря на то, что это была импровизация; его чистый, приятный, полный задушевности голос, способный выражать самые тонкие и нежные оттенки чувства; его поистине артистическая игра на домбре, под искусными пальцами своего акына рыдавшей и плакавшей вместе с ним на своих двух струнах, — все это совершенно завладевало слушателями». Сначала Ногайбай пел о том, что «ни один золотой луч солнца не проник в убогую юрту моей матери, когда она рожала меня несчастного» <...> во мраке я родился, мрак окружает меня и всю мою жизнь». Но вместо зрения природа щедро одарила его тонким слухом, что он слышит как тянется из земли тонкий стебелек, как распускается цветок. «И мог ли я с таким тонким слухом, — восклицает Ногайбай, — мог ли я не слышать тех воплей и стонов, которые раздавались и раздаются вокруг меня? <...> Со всей родной степи, со всех наших гор, ото всех моих сородичей собралось вокруг меня это горе, наполнив собою мое бедное сердце, гложет, жжет и мучает его и рвет на мелкие части»<sup>19</sup>. Ногайбай пел о несчастной доле так называемых «джатаков» — нищих, бездомных людях, численность которых все возрастала. Он пел песни не только о горе и страданиях, у него были и другие, наполненные

<sup>17</sup> Семенов-Тянь-Шанский П. П. Россия// Полное географическое описание нашего отечества. Киргизский край. СПб., 1903. Т. 18. С. 203.

<sup>18</sup> Этнографическое обозрение Московского университета. М., 1889. Кн. 3.

<sup>19</sup> Там же. С. 95, 96.

злостью, ненавистью и проклятием ко всем тем, кто приносил горе и страдания его народу. Таким образом, Ивановский отмечает, что у Ногайбая, как у подлинного народного певца, есть только два вида поэзии: «с одной стороны — поэзия горя и скорби, с другой — злости и ненависти; иной он не знает»<sup>20</sup>. Однако Ногайбай верил в светлое будущее народа. В одной из своих песен он пел: «И как солнце, когда пронесутся под ним скрывавшие его тучи, еще ярче и веселее блеснит, так и мы, когда пронесутся те черные, грозные тучи, которые висят над нами, забыв все бывшее, стряхнув с себя горе, заживем жизнью, вздохнем, наконец, свободно, полной грудью <...> Не таков буду и я: на другой лад настрою я тогда свою двухструнную домбру, не так заиграю на ней, не те запоем мы с ней песни!»<sup>21</sup>.

Мечтам Ногайбая суждено было сбыться только после Великой Октябрьской социалистической революции, когда казахский народ с братской помощью русского народа осуществил свои заветные чаяния о свободной и счастливой жизни в условиях социалистического общества.

### О БАХСЫ

К концу XIX в. в быту казахского народа почти исчезли бахсы (шаманы), которые представляли собой социально-обособленную группу, когда-то заметно влиявшую на духовную жизнь народа. Они появились в глубокой древности, и род их занятий со временем значительно изменился. Литературных источников о шаманстве и его носителях немного. Наиболее значителен очерк «Следы шаманства у киргизов» первого казахского ученого, выдающегося просветителя-демократа Ч. Ч. Валиханова<sup>22</sup>. Это глубокое исследование, в котором освещено влияние шаманизма на верования народа, подробно описаны способы лечения бахсы разных болезней и т. д. Валиханов писал, что шаманство имело большое распространение в казахских племенах еще до образования казахской народности, что у казахов оно «смешалось с мусульманскими поверьями, но (они) не знали Магомета, верили в аллаха и в то же время в онгонов (онгоны — аруаки — орваки — души предков), приносили жертвы на гробницах мусульманским угодникам, верили в шамана и уважали магометанских ходжей. Поклонялись огню, а шаманы призывали вместе с онгонами мусульманских ангелов и восхваляли аллаха»<sup>23</sup>. Ч. Валиханов писал, что шаманы различались по своим профессиональным достоинствам. Так, бахсы, «одаренный волшебством и знанием, выше других, он поэт, музыкант, прорицатель и вместе с тем врач. Казахи шамана называют бахши, что по-монгольски значит учитель, уйгуры бахсами называют своих грамотников, туркмены этим именем зовут своих певцов»<sup>24</sup>. Но уже во времена Валиханова такие шаманы были очень редки, они постепенно утрачивали свое зна-

<sup>20</sup> Там же. С. 100.

<sup>21</sup> Там же. С. 101.

<sup>22</sup> Валиханов Ч. Ч. Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата, 1961. Т. 1.

<sup>23</sup> Там же. С. 470.

<sup>24</sup> Там же. С. 473.

чение как акыны и музыканты, и они в основном лечили людей и животных, дополняя ритуальные действия пением в сопровождении кобыза или сольной игрой на нем (рис. 6).

В очерке Ч. Валиханова нет описания самого процесса камлания бахсы, и поэтому мы приводим два ярких наблюдения других исследователей.

Живо описал колдование бахсы Адольф Янушкевич, которое он наблюдал в конце 40-х годов XIX в. в ур. Коксай, находящемся по пути от Каркаралинска, во время экспедиции по Средней орде. Явно сомневаясь в колдовских чарах бахсы, участники экспедиции попросили его поколдовать, когда завершится их путешествие. А когда бахсы стал настраивать свой инструмент, знавшие его люди громко высказывали свое восхищение, он просил: «Не хвалите меня, а то шайтан не придет <...> Он начал пиликать и в долгом, все более громком и быстром пении, так что я не мог понять, как у него так быстро язык вертелся, вызывал разных богов, святых и ангелов, между которыми были Израэль и Гавриил. При пении он двигал плечами, отставлял от себя кобыз, украшенный побрякушками, и, наконец, ударив себя, словно ножом, по животу, повернулся несколько раз по юрте и сказал, что все пойдет как нельзя лучше.

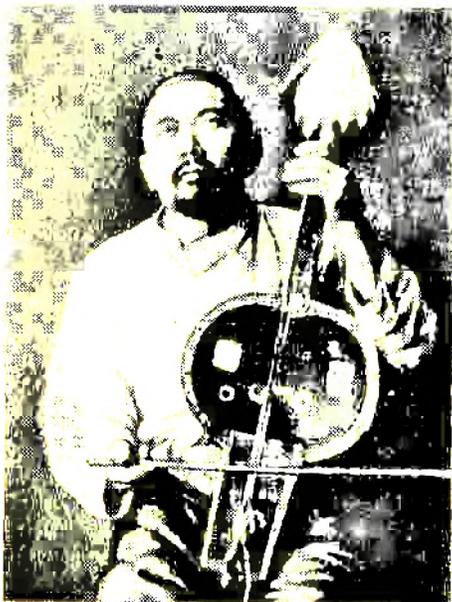


Рис. 6. Бахсы

Потом мы просили его, чтобы он нам показал какое-нибудь чудо, например, вылетел бы через чанырак. На это он покрутил головой и отвечал «жок», то есть что он этого не умеет, но добавил: «Дайте мне сто ножей (будучи уверен, что у нас столько не найдется), я ими поиграю». Мы скоренько собрали четыре ножа, которые он положил себе на плечи, приказал обмотать поясом и так, будучи как слетенный, катался по юрте, а потом, достав из-под обвязки ножи, воткнул себе в тело так безвредно, что ни одна капля крови не пролилась. Видя, что он портах, я пошел спать, но образ этого шарлатана в красной шапке и с козьей бородкой, его дикая музыка и дьявольское пение, юрта, освещенная тусклым пламенем свечи, вся эта адская картина снилась мне всю ночь и мучила, как горячечный бред»<sup>25</sup>.

Сцена лечебного колдования бахсы детально описана в очерке

<sup>25</sup> Янушкевич А. Дневники и письма из путешествия по казахским степям. Алмата, 1956. С. 220—221.

А. Е. Алекторова «Бахсы» (из мира казахских суеверий)<sup>26</sup>. В нем рассказывается об известном бахсы Сюименбае, которого он видел в ауле Каратургайской волости Тургайского уезда в феврале 1899 г. Сюименбай говорил ему, что его дед и бабка, отец и мать были профессиональными бахсы, а кобызу, на котором он играет, более двухсот лет. Из этой записи Алекторова мы впервые узнали, что бахсы были и женщины. Впрочем, я полагаю, что женщины занимались лечением средствами народной медицины без особых колдовских манипуляций. Интересно сообщение Сюименбая и о «специализации» джинов, т. е. в зависимости от того, какую болезнь надо изгнать из больного, бахсы вызывали разных джинов<sup>27</sup>. Алекторов отмечал, что Сюименбай владел хорошим голосом (баритоном) и советовал: кто хочет услышать настоящих певцов, пусть послушает пение бахсы.

С большим сочувствием к страданию девушки Капии, на лечение которой был приглашен Сюименбай, описывает Алекторов весь процесс лечебного камлания бахсы. «Землянка, довольно обширная по размерам, с потолком и полом, что встречается обыкновенно у зажиточных казахов, была переполнена народом. Капию я видел раньше. Девушка с большими круглыми не казахскими глазами и черными блестящими волосами, перехваченными, на русский манер голубую лентой, производила на меня впечатление степной красавицы и несокрушимой силы. Народная молва приписывала ей роман с одним молодым джигитом, коңчившийся, как это бывает нередко у девушек, весьма печально. Капия старалась скрыть свое положение. Услужливые старухи поили ее разными ядовитыми травами, и с тех пор стала девушка чахнуть, так-то дни ее были уже почти сочтены. Я несколько опоздал. Бахсы давно продельвал свои фокусы. Он сидел на дорогом ковре. На указательном пальце поднятой вверх левой руки Сюименбай держал высоко над головой кобыз, а поперек кобыза на струнах острием вниз лежала старинная казахская кривая сабля. Раздались дикие оглушительные звуки. Бахсы вскочил и, как волчок, начал кружиться, только мелькали полы его бешмета, а кобыз и сабля сохраняли свое положение, ни на секунду не теряя равновесия. Затем Сюименбай клал в рот горстями иголки, жевал их, и мне слышалось хрустение на зубах, — колол себя в живот кинжалом и снова кружился. Больной не было видно, она лежала за кошмой в углу комнаты. Бахсы встал против кошмы, махнул сверху вниз рукою, и кошма раздвоилась. Все были поражены, наиболее смелые женщины ощупывали разрез и удивленно покачивали головами, я никак не мог объяснить себе этого фокуса. «Капия, — закричал бахсы, — кель маган (иди ко мне)!» Больная встала и сделала несколько неуверенных шагов по направлению к бахсы. Я не узнал ее. Где прежняя сила, цветущее здоровье, свежесть лица и молодость? Казалось, что это не Капия шла, а двигалась тень ее. Глубоко ввалившиеся глаза смотре-

<sup>26</sup> Опубликовано в Казани в 1899 г.

<sup>27</sup> Как писал Ч. Валиханов: «Джин — это дух, к которому обращаются бахсы, это бес, который имеет свои имена, они бывают мужчины и женщины, молодые и старые, и, по уверению бахсы и народа, они имеют образ человеческий...». См.: Валиханов Ч. Ч. Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата, 1961. Т. 1. С. 115.

ли безжизненно, роскошные волосы местами свалялись и беспорядочно падали на плечи. Она смотрела вниз, а десятки глаз жителей впились в нее. Я не мог разобрать заклиний баксы, да едва ли кто разобрал их другой, мне кажется, что Сюименбай говорил всякую бессмыслицу. Он кричал и ломался перед больной, грозил ей то саблей, то кинжалом, заставлял садиться и вставать, выходить из комнаты и возвращаться, наконец, оба закружились, завертелись и оба упали. У баксы, как и вчера, изо рта била пена. Мне показалось, что Капия не дышит. Но вот она открыла глаза, обвела ими комнату и застонала. Этого за душу хватающего стога никогда я не забуду. «Теперь поправится, — обратилась ко мне какая-то старуха, — у баксы — сильные духи, многих он поставил на ноги!» Но больная не поправлялась — через неделю ее схоронили»<sup>28</sup>. Так трагично завершилось это камлание.

К сожалению, А. Е. Алекторов не записал текста заклинания и мелодию камлания баксы, что составило бы большую ценность для выявления в ней специфических различий от строя народного музыкального языка. А они, судя по нашей записи музыки лечебного камлания, сделанной с напева знатока народной музыки и народного прикладного искусства Садыка Касиманова, были весьма существенны<sup>29</sup>.

Перед революцией и в первые годы Советской власти в связи со значительной утратой среды для своей деятельности редкая профессия баксы быстро исчезала, а наиболее талантливые ее представители занялись концертной деятельностью, исполняя оригинальный репертуар из шаманских колдований и светской музыки, особенно на темы этических и исторических сказаний. В программе этнографического литературно-музыкально-вокального вечера, устроенного в г. Семипалатинске 26 января 1914 г., в память 10-летия со дня кончины Абая Кунанбаева, в числе участников был восьмидесятилетний баксы Беликпай Сатиев, который под кобыз исполнял музыку призывания духов<sup>30</sup>. 11 марта 1929 г. на этнографическом вечере в Семипалатинске выступал баксы Слямбек также с исполнением подобного фрагмента из колдования<sup>31</sup>. Очевидно, под влиянием выступлений бывших баксы и не только на подобных вечерах, а более всего в традиционной обстановке бытового музицирования, их песни и наигрыши стали перенимать и включать в свой репертуар и другие исполнители. Записывать их стали только в советское время. Так, в 1920 г. А. В. Затаевич записал небольшой вокальный отрывок из шаманской музыки от непрофессионального певца Кобегена Амангельдина. В примечании он отметил, что «приходится сожалеть, что их интересная колдовская музыка остается незаписан-

<sup>28</sup> Алекторов А. Е. Баксы: (Из казахских суеверий). Казань, 1899. С. 8—9.

<sup>29</sup> Ерзакович Б. Г. Врачевательная песня баксы // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967. С. 99—108; Врачебное камлание казахского шамана. Памяти К. Квитки. М., 1983. С. 226—233; Нотная запись «Баксы сарыны» (Мотив баксы) // Казахский музыкальный фольклор. Алма-Ата, 1982. С. 44.

<sup>30</sup> Кұндақбаев Б. Алғы сөз // Облыстық қазақ театрлары. Алматы, 1965. 14—15-б.

<sup>31</sup> Записки Семипалатинского отдела общества изучения Казахстана. Семипалатинск, 1929. № 1.

ною»<sup>32</sup>. Вероятно, в этом фрагменте Затаевич услышал необычную для казахской мелодии интонацию — последовательность на увеличенную кварту вниз.

Второй отрывок из врачebного колдования бахсы он записал в 1922 г. от профессионального кобызиста Закария Қарибаева в звучании кобызы и голоса под названием «Сары-бахсы» (Бледнолицый колдун)<sup>33</sup>. О З. Қарибаеве Затаевичу говорили, что он бахсы, т. е. колдун, знахарь и что он обладает чудесною силою заговаривать болезни и угадывать будущее и прочее<sup>34</sup>. В конце 20-х годов А. В. Затаевич записал еще два фрагмента под названием «Бахсы» с напевов студента Хусаина Бобкина и известного деятеля казахского театрального и музыкального искусства Жумата Шанина. Но в этих записях «шаманских» отклонений не имеется. Это обычно небольшие плясового и игрового характера напевы повторного строения<sup>35</sup>.

Новые записи пяти шаманских мелодий, сделанные в 70-х годах З. Джанузаковой, Б. Каракуловым, Т. Бекхожиной, также свидетельствуют о том, что время стерло в этих мелодиях интонации на увеличенные и уменьшенные интервалы, не свойственные народному музыкальному языку<sup>36</sup>. Но все же, хоть и редко, сведения о бахсы, живущих в наше время, иногда появляются в печати. Так, в статье Кузенбая Байбосынова «Бахсы Балбике» приводится рассказ героини о том, как в детстве ее лечил заклинаниями мулла, а в молодости — старушка-бахсы. Чувствуя старческую немощь, старушка передала Балбике свой кобыз с наказом, чтобы она стала бахсы. Балбике подробно рассказала Байбосынову, как она свершает камлание и спела ему заклинательную песню<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> 1000 песен казахского народа. М., 1963. Ноты № 2; прим. 1 и 2. С. 468.

<sup>33</sup> Автор полагает, что Затаевич неточно записал название этого фрагмента. Возможно, не «Сары-бахсы», а «Бахсы-сарыны», т. е. «Мотив бахсы».

<sup>34</sup> 1000 песен казахского народа. М., 1963. Ноты № 846, прим. 512. С. 509.

<sup>35</sup> 500 казахских песен и кюев. Алма-Ата, 1931. № 168, прим. 134. С. 265; № 418, прим. 343. С. 292.

<sup>36</sup> Казахский музыкальный фольклор. Алма-Ата, 1982. № 3—9.

<sup>37</sup> См.: *Байбосынов Кузенбай*. «Бахсы Балбике» Білім және еңбек («Знание и труд», на каз. яз.) Алма-Ата, 1982. № 10. С. 20—23. Со слов Байбосынова это переказал В. Н. Басилов. Избранники духов. М., 1984. С. 204—206.

## Глава 3

### АЙТЫСЫ АҚЫНОВ И МОЛОДЕЖНЫЕ ТАРТЫСЫ НА СВАДЬБАХ

Значительным национально-самобытным явлением в культуре казахского народа в дореволюционное время был айтыс — соревнование в музыкально-поэтическом мастерстве акынов-импровизаторов. Кроме того, айтысы имели огромное познавательное значение для присутствующих, так как полемические выступления акынов охватывали многие вопросы жизни народа, его истории, генеалогии родов, деяний их видных представителей, подвигов батыров. На айтысах нередко изобличалось беззаконие царских властей, баев и феодалов. Участвовать в айтысе особенно стремились молодые акыны. В поэтических импровизациях раскрывались талант и знания выступающих, а успех давал материальную основу и возможность для профессиональной деятельности.

Так, В. И. Даль писал, что каждое большое или малое событие в заключение отмечалось айтысом, на котором венцом была песня. «Акыны, бряцая на домбрах, славят лихих наездников и непобедимых силачей, слагают хвалы пиру; домбры звучат негромко и мягко. Две натянутые жилки-струны оживают под пальцами музыкантов, то стонут тихо и грустно, то лукаво посмеиваются, то заливаются быстрым и чистым птичьим говором, то жарко и порывисто дышат. Высокие голоса плывут по ветру над степью и растворяются в небе, как дым костра»<sup>1</sup>. Большую часть творческого наследия популярных акынов составляют выступления на айтысах, а наиболее содержательные в поэтическом и полемическом отношении монологи прочно запоминались, а в советское время большею частью были опубликованы.

Особенно много зрителей собиралось на поэтических турнирах известных акынов. Яркое описание такого айтыса между прославленными акынами-импровизаторами Орынбаем (1817—около 1890 г.) и Шоже (1805—1891 гг.) дано И. И. Ибрагимовым в «Очерке быта киргизов. Поминки»<sup>2</sup>. Он писал, что юрта, в которой проводился айтыс, «была полна народа; проходу положительно не было, и даже снаружи она была со всех сторон окружена густою толпой казахов. Верх юрты был откинут и народ, внимательно слушая громко распевавших певцов после

<sup>1</sup> Цит. по кн. В. И. Парудоманского: В. Даль. М., 1971. С. 219.

<sup>2</sup> Древняя и новая Россия. СПб., 1876. Т. III, № 9. С. 51—63.

каждой спетой ими песни, кричал свое одобрительное «гау-у»... Два соперника-певца сидели один против другого, одного звали Орынбай, другого — Шоже, оба слыли в степи за самых лучших и даже знаменитых певцов и пользовались у казахов большой славой. Они сидели без рубашек, с домброю в руках. Слушатели разделились на две партии: одна была на стороне Орынбая, другая — на стороне Шоже; сторонники обших партий держали между собою заклад и слушали, не проронив из их импровизаций ни одной ловкой, меткой, красноречивой и кстати вставленной фразы. Певцы вооружились всею силою своих дарований, соперничая друг с другом в своих познаниях в истории и мироведении, в народных преданиях и проч. Малейшая неудача одного давала другому средство выставить перед публикой своего противника несведущим, не заслуживающим внимания и одобрения. Певцы стали говорить о своих предках; один выставлял яркими красками своих, описывая их добродетели, другой опровергал его; наконец, не щадя взаимно самолюбия, они принялись бранить друг друга непозволительными словами, вызывая громкий хохот в публике. Певцы вошли в самый, как говорится, азарт, раскачиваясь на месте со своею домброю, в поте лица, с неистовым рвением отстаивая свои премушества и стараясь не дать друг другу время на размышление. Положение обоих было трудное, ибо к каждому слову, сказанному одним певцом, противником его могла быть подобрана рифма и словесное состязание сведено на тот предмет, которого другая сторона не знает. Напротив того, какой-нибудь вопрос, оставленный без ответа, или одно некстати сказанное слово, могли уронить певца в глазах толпы. Но вот один из певцов начинает, так сказать, терять равновесие: на вопрос соперника о том, какие подвиги совершили его предки, только что поименованные им в бойкой песне, он отвечает неудачно, между тем как другой неотступно требует ответа. Ответа нет — как нет. Общий смех публики приводит беднягу-певца в совершенное смятение. Не успел он еще кончить начатую фразу, как вся публика уже на ногах, с одобрительными восклицаниями бросается на его противника и выражает ему свое одобрение разными подарками. Победенный незаметно скрывается в толпе, среди которой слышны громкие толки и споры о двух соперниках...

Певец-победитель, пользуясь своим успехом, посетил в этот день много юрт и везде был принимаем с восторгом, как истый герой дня»<sup>3</sup>.

В более поздней статье М. В. Говицкого «О характере казахского народа, его поэзия»<sup>4</sup> высоко оценивается достоинство казахского народа, его поэзия. В ней сделан сравнительный анализ общности и различий киргизской поэзии с узбекской и арабской в содержании поэтического текста, в мелодике и исполнительстве. Приведены наблюдения Говицкого о состязании на лучшие поэтические импровизации и пение, называемое «қайым». Автор пишет, что для того чтобы участвовать на таких состязаниях, нужно действительно обладать импровизаторскими способностями

<sup>3</sup> Древняя и новая Россия. СПб., 1876. Т. III. № 9. С. 58—59.

<sup>4</sup> См.: Этнографическое обозрение Московского университета. М., 1889. Кн. III. С. 73.

ми, так как ответ приходится придумывать в одну минуту и изложить его в стихотворной форме под аккомпанемент.

Далее М. Г. Готовицкий пишет, что ему довелось быть свидетелем, как с одним из лучших ойлянци в Кураминском уезде, по имени Карабала, вышел на состязание его бывший учитель. С домбрами в руках они сели оба в центре, окруженные слушающей публикой. Начало было предоставлено бывшему учителю, певцу довольно пожилому; он взял несколько аккордов и в первых словах песни стал предупреждать своего соперника, чтобы он, увлекшись состязанием, не нанес ему, своему бывшему учителю, оскорбление в песне. Ученик отвечал, что, конечно, он не забудет своих обязанностей по отношению к нему, но после того, как он не смог отгадать какой-то загадки, он ловко обвинил пожилого ойлянци в неумении задавать их. Учитель отвечал, что лучше, если бы его соперник признал себя побежденным и т. д. Нужно было удивляться их находчивости и быстроте сочинения экспромтом. Они долго состязались с равными силами, но в конце концов Карабала оказался остроумнее своего учителя. Он так сыпал насмешками, что пожилой ойлянци вышел из терпения, стал отвечать не в рифму и не впадал, наконец, совершенно сбился, вызвав этим массу шуток и со стороны развеселившейся публики.

Потом Карабала состязался в присутствии Готовицкого с другим известным в Кураминском уезде певцом по имени Сербала, который оказался очень остроумным. Но Карабала и на этот раз остался победителем благодаря голосу и умению петь. Слушателям пение его так понравилось, что, прекратив состязание, они заставили Карабалу петь одну из тех эпических песен, которую он уже исполнял.

Обстоятельный рассказ о развлечении гостей, приехавших на свадьбу, дал И. Алтынсарин. Он писал, что в предсвадебные дни для гостей проводятся спортивные игры-скачки (байга), стрельба в цель, борьба, а также «играют на балалайках (очевидно, на домбрах. — Б. Е.) и поют, восхваляя в стихах жениха, невесту и их родителей, за что импровизаторы получают награды»<sup>5</sup>. А в день бракосочетания молодежь собирается в юрте невесты, где «поются песни, и здесь производятся между девицами и джигитами соревнования стихами (айтысы); побежденная дарит победившему свой платок, побежденный же отдает победившей халат. Тут только, как бы вспомнив совсем забытое, спрашивается от невесты при двух свидетелях о согласии ее выйти за такого-то замуж. Большею частью брачующиеся молчат; это принимается за согласие и мулла приступает к чтению венчальной молитвы»<sup>6</sup>.

Айтыс являлся одной из вершин в общественной и духовной жизни народа. В несколько иной форме музыкально-поэтические развлечения были айтысы или тартысы<sup>7</sup> между юношами и девушками, будучи од-

<sup>5</sup> Алтынсарин И. Очерк обычаев при сватовстве и свадьбе у киргизов Оренбургского ведомства. Алма-Ата, 1957. С. 291.

<sup>6</sup> Там же. С. 295.

<sup>7</sup> Народный термин тартыс происходит от слова тарту, вбирающего несколько понятий — тянуть, пересилить, переработать и др. В искусстве — переиграть, перепеть на состязании.

ним из редких в быту видов коллективного исполнительства. Как отмечал А. И. Лёвшин, во время группового пения мужчины и женщины разделяются на два хора или «составляют дуэты, терцеты и квартеты, в которых певцы поют один за другим» (выделено нами.— Б. Е.)<sup>8</sup>. Один из таких видов развлечений, связанных с пением, отмечал П. Тихов. Он писал, что «на свадьбах, увеселениях 4—5 женщин задавали каждая отдельно вопросы: одна требует спеть, назначая сама мотив, другая задает загадки, третья приказывает рассказать ей анекдот. Плохо тому кавалеру, который не сумеет угодить казахским дамам»<sup>9</sup>.

В быту у казахов хоровое пение не было распространено. Об этом писал Э. С. Вульфсон в статье «Песня у киргизов»: «Поет обыкновенно один человек и очень редко по несколько вместе, и то не больше 4 или 5 человек. Казахи следят с большим вниманием не только за напевом, но и за словами песни; поэтому-то они и не любят петь хором, так как при этом трудно уследить за смыслом»<sup>10</sup>. Но вряд ли это можно считать основным препятствием в развитии бытового хорового искусства. Таких причин было немало. Наиболее важной из них была специфика труда народа — кочевое скотоводство, которое предопределяло расселение жителей в многочисленных небольших аулах, разбросанных на больших степных просторах. Имела значение и малочисленность казахского населения в городах, где на заводах, фабриках, приисках работали группы казахов. Народные мастера-ремесленники (у с т а, ш е б е р) трудились в одиночку, цеховых или артельных общин не было. Лишь в летнюю пору молодежь могла собираться вместе, чаще всего на «алтыбакане» (качели на столбах), где устраивалось хоровое пение. Очевидно, тяготение к коллективному пению издавна было очень сильно в народе и при благоприятных обстоятельствах оно бытовало. Известный этнограф казахского народа А. К. Гейнс в одном из очерков писал, что когда он ехал в тарантасе из Омска в Петропавловск, то по пути их нагнали три всадника. У одного из них Гейнс заметил под халатом домбру и попросил его спеть что-нибудь. Тот, у кого была домбра, запел, а в конце песни «двое его товарищей подхватили припев и выходило что-то согласное... их пение весьма согласовалось и с этим широким горизонтом, и с этим чистым, звонким воздухом. В подобной песне должна вылиться душа... любящая простор, разгул степей, удаль»<sup>11</sup>.

Наиболее обстоятельное описание пения ансамблем, в основном дуэтного, дано в статье А. Диваева «Древние игры киргизской молодежи». Он сообщает, что после байги, проведенной на богатой свадьбе, «все возвращаются в аул, и, не заходя в юрты, где поместились девицы со своими матерями, садятся попарно снаружи этих юрт, около самых боковых решеток их (кереге) и начинают громко улен (песню). Выслушав песню молодых людей, каждая девица отвечает пением тому моло-

<sup>8</sup> Лёвшин А. И. Описание киргиз-казахских, или киргиз-кайсацких орд и степей. СПб., 1832. С. 138, 139.

<sup>9</sup> Тихов П. О музыке туркестанских киргизов//Музыка и жизнь. М., 1910. Т. 9, № 4.

<sup>10</sup> Природа и люди. СПб., 1913. Май. С. 34.

<sup>11</sup> Гейнс А. Е. Киргизские очерки// Военный сборник. СПб., 1866, № 1. С. 150.

дому человеку, который сидел против нее и пел ей. Причем девица повторяет те же слова песни, которые преподносил молодой человек.

Такое пение продолжается до рассвета. При этом в юрте все время горит огонь, так что присутствующие девицы, женщины и молодые люди имеют возможность видеть друг друга. Затем на рассвете, когда молодые люди уже начинают расходиться домой, девицы дарят им кольца и браслеты.

На следующий день вечером девицы и женщины опять собираются в тех юртах, в которых они были накануне, подле них садятся и молодые люди. Сегодня они должны петь особую песню, под названием тартыс, которая поется до полуночи.

После окончания этой песни молодые люди, не имеющие родства с тем аулом, в котором происходит той, разъезжаются по домам, а остаются лишь те мужчины, девицы и женщины, которые связаны родством»<sup>12</sup>.

Описание этого молодежного состязания, которое обычно устраивалось перед отъездом молодой к мужу, свидетельствует о том, что оно проводилось в двух вариантах: один рассчитывался на способность девушки запоминать мелодию и текст песни, предложенные юношей, другой — на тартыс — песенную импровизацию между ними. К сожалению, автор статьи ничего не написал о темах свадебных тартысов. Вероятно, на них соревновались в импровизации пожелания в высокой поэтической форме счастья и благополучия молодым, их родителям, родне, всему роду. Куплетную форму таких песен отмечал Ч. Валиханов: «Песни, употребляемые при свадьбах, состоящие в вопросах и ответах (выделено нами.—Б. Е.) между молодыми людьми и девушками, состоят из четверостиший, в которых рифмуют первые два стиха с четвертым»<sup>13</sup>. Дуэтные состязания проводились не только на свадьбах. Они были популярны и на обычных вечеринках, устраиваемых родителями для молодежи. Одним из таких дуэтных состязаний, называемых қайым-өлән, по свидетельству известного исследователя казахского быта И. И. Ибрагимова, руководил Чокан Валиханов. Он писал: «Раз Чокан поехал, я помню, в аул по приглашению какого-то казаха на «қыз ойнақ (игра девиц) и провел там время очень весело. Девицы сидели по одну, а молодые люди по другую сторону кибитки. Девицы выбирали ударом платка кавалера, который подходил к выбранной и целовал ее. В свою очередь, по возвращении на свое место молодой человек кидал оставшийся в его руках платок в ту девицу, которую он выбирал сам. Тогда девица вставала и, придя к нему, садилась перед ним и целовала его <...> Под конец игры Чокан велел выбранному сесть перед выбранной и спеть ей песенку, а потом уже поцеловать ее. Такой же порядок установил и для девиц. Потом сказал, чтобы выбранный пел тем мотивом, который будет назначен выбранной; так же было и для девиц, и для молодых женщин, принимавших участие в этой игре»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Туркестанские ведомости. 1907. 10 (23) апр.

<sup>13</sup> Валиханов Ч. Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата, 1958. Т. 1. С. 227.

<sup>14</sup> Там же. 1968. Т. 4. С. 579.

Состязания между юношами и девушками в форме диалога — «қайым-өлең» иногда принимали и антиклерикальный характер, показывающий нередкую неприязнь народа к служителям культа. М. Готовицкий отмечал, что содержание стихов, исполняемых в таких песнях, представляет собой «состязание разговаривающих, большей частью мужчины и женщины, в остроумии. Кто-нибудь из них задает другому загадки и разные мудреные вопросы, и тот должен ответить на них, причем иногда отвечающий выставляется чрезвычайно ловким и удачно выпутывается из всех затруднений... а иногда попадает впросак и окончательно запутывается. Последнее наиболее часто приходится на долю ходжи, учившегося, как излагается в песне, в Бухаре и вступившего в разговор с девушкой, которая ему нравится. Неподдельный комизм во всей силе высказывается и в злобе ходжи, который уже в конце спора не знает, что отвечать, и начинает, наконец, браниться, и в метких насмешках девушки над его важностью, ханжеством, белой чалмой и проч.»<sup>15</sup>.

Традиция қайым-өлең — соревновательных диалогических дуэтов, исполняемых на один мотив девушкой и юношей, зародилась, очевидно, в глубокой древности. Такие виды диалогов есть и в эпических сказаниях. Так, в «Кыз Жибек» такой диалог на один мотив, острого драматического содержания, происходит между Жибек и Бекежаном, предательски убившим ее жениха Тулегена. В нем Бекежан, обращаясь не прямо, а иносказательно, при этом злорадствуя, требует, чтобы Жибек вышла за него замуж. Между ними происходят такие диалоги, которые сохранились у современных жырау до наших дней в песенном воплощении қайым-өлең<sup>16</sup>:

3. Қорғалақтамай. Решительно. ♩=100

Ай - та - мын айт де - ген. нен ар - ма, жі - бек, бо - та -  
 А - ра - сы е - кі а - уыл - дың бүр - ган шы - ғар, е - те -

- сы өл - ген түйе - дей заар - ла, жі - бек. кет - ке -  
 - гін түн - де жүр - ген түр - ген шы - ғар. ар - тым.

- лі жа - ман жа - рың көп жыл бол - ды ха - ба - ры  
 - да жет - кін - ше - гім жас деу ш(і)е - ді, ай - на - лып

сол жез - дем - нің бар ма, жі - бек?  
 сұм дү - ние - де жүр - ген шы - ғар.

<sup>15</sup> Готовицкий М. О характере киргизских песен//Записки Туркестанского отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Ташкент, 1879. С. 83.

<sup>16</sup> Записано нами с напева жырау Шакена Абеннова в 1944 :



Это драматический диалог, раскрывающий злодеяние Бекежана и верность своему слову и любви Жибек к погибшему жениху, передан жырау в речитативной мелодии, изложенной в редком периодически-переменном метре. Для нее характерно напористо скандированное звучание в ионийском ладе, переходящее в заключительном разделе во фригийское отклонение, что в значительной мере придает новую выразительную окраску песне. В эту диатоническую по складу мелодию органично вплетаются трихордные попевки и ниспадающая пентатоника, что типично для казахского мелоса.

Диалог между Бекежаном и Жибек — своеобразный гартыс, в котором противоборствуют сильные волевые личности: безумно влюбленный юноша, добивающийся любимой подлым коварным путем, и девушка, верная своей любви, опровергающая и проклинаяющая Бекежана.

Довольно полное представление о музыкальном фольклоре населения Южного Казахстана имел А. Ф. Эйхгорн, когда по служебным обязанностям в качестве военного капельмейстера ташкентского гарнизонного оркестра сопровождал высокое начальство в разъездах по краю. Во время остановок в пути он записывал мелодии, делал записи на выступлениях профессиональных музыкантов и акынов перед избранной публикой, много песен им было записано от ямщиков, носильщиков, джигитов-проводников, часами мурлыкающих короткий и однообразный мотив. В 1888 г. А. Ф. Эйхгорн завершил на немецком языке первую часть своего труда: «Lieder und Gesagae der Völker Zentral Asiens nebst songen, ihre Musik betreffenden Notizen, Von August Eihhorn: 1-ter Theil «Kirghisen» — «Песни и напевы народов Центральной Азии с другими, относящимися к их музыке заметками Августа Эйхгорна. Первая часть». «Киргизы».

Но А. Ф. Эйхгорн не издал свой труд, очевидно, в связи с отъездом на родину, в Германию. Его рукопись была приобретена видным русским ученым-музыковедом Н. Ф. Финдейзенем (1868—1928 гг.), который отдал ее музыковеду В. Е. Чехихину, опубликовавшему о ней большой очерк: «Среднеазиатский музыкальный этнограф 1870 г.» (Русская музыкальная газета. 1917. № 19—26 и 29—30).

Эта рукопись в переводе на русский язык была издана в 1963 г. в Ташкенте под названием «Музыкальная фольклористика в Узбекистане» под редакцией В. М. Беляева и Ф. М. Кароматова<sup>19</sup>.

Живо и красочно описал А. Эйхгорн одну из любимых народных музыкально-поэтических традиций — айтыс на любовно-лирическую тему, в котором состязались молодые певец и певица. Свои куплеты они пели поочередно на мотив, который мы приводим ниже<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Книга содержит вступительную статью проф. В. М. Беляева и труды А. Ф. Эйхгорна: Музыка киргизов (перевод Ю. Л. Собинова); Музыка узбеков; приложение «Народный праздник в Загнате» (перевод Н. А. Шефера); Полная коллекция музыкальных инструментов Центральной Азии; *Ерзакович Б. Г.* Ценный труд о музыке южных казахов // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967. С. 57—65.

<sup>20</sup> Там же. С. 62.



Отмечая в этой мелодии сходство со своей более ранней записью, такой же древней, как ему пояснили, «как сам казахский народ», и близкой, по его мнению, к темам увертюры «Отзвуки Оссиана» Нильса Гаде<sup>21</sup>, Эйхгорн заметил, что соревнующиеся в зависимости от исполняемого ими текста изменяли интонации голоса, пользовались выразительными жестами и мимикой. Зрители очень эмоционально реагировали на их выступление. Описанное Эйхгорном соревнование, вероятно, было қайым-өлең — возможно, что оно исполнялось женихом и невестой. Но вряд ли это было так, поскольку этика казахского общественного мнения, да и свойственная влюбленным застенчивость не позволяли им публично в такой открытой форме выражать свои чувства друг перед другом. Неэтичны подобные объяснения в любви и в наше время. Вероятнее всего, Эйхгорн присутствовал на қайым-өлең, в котором от имени жениха и невесты их друзья соревновались перед свадьбой в воспевании достоинств влюбленной пары. Такие қайым-өлең проводились на свадебных развлечениях в присутствии обрученных. Возможно, что он смотрел самодеятельную инсценировку какого-то любовного объяснения из героического или лиро-романического сказания.

Отмечая повсеместное распространение песен среди казахов, Эйхгорн писал, что они поются всеми: «от мальчика до старца, как девушками, так и женщинами», а игра на инструментах распространена так, что даже среди девушек есть «опытные исполнительницы на домбре и вообще хорошие музыкантши». Очень важно свидетельство ученого о постоянном пополнении новыми произведениями народной музыки, очевидно, на актуальные темы жизни, которые наравне со старыми пользуются «уважением и окружаются почетом, как общенациональное достояние»<sup>22</sup>. Очень хорошо он написал и об эстетических достоинствах казахской песни, которая «то по-детски беспечно веселая, как резвящийся барашек на дальнем лугу, то могучая, полная жизни и свободы, как орел, поднимающийся в степях к голубому небу. Она является для всех казахов неотъемлемою собственностью, прирожденным национальным даром, верным отголоском их самих»<sup>23</sup>.

Высоко оценивая музыкальные способности казахского народа, Эйхгорн связывал это с кочевой жизнью народа, постоянным пребыванием на лоне природы, что вызывало у него непосредственную потребность в музыкальном творчестве. Но вместе с этим он ошибочно пола-

<sup>21</sup> Нильс Гаде — датский композитор (1817—1890 гг.)

<sup>22</sup> Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967. С. 27

<sup>23</sup> Там же. С. 30, 59.

гал, что кочевая жизнь сама по себе всегда полна «вселяя и детской беспечности», приравнивая ее к идеализированным писаниям Библии и Ветхого завета»<sup>24</sup>.

Эйхгорну доводилось слушать и многих профессиональных народных певцов. Будучи восхищенным их мастерством, он писал, что их пение «содержит в себе что-то необычайно увлекающее и часто демонически захватывающее, и даже неподготовленный слушатель бессознательно чувствует себя как бы замороженным и не в состоянии от этого оторваться, даже не зная, собственно говоря, о чем поет певец. Даже когда исполнение подобного рапсода уже закончилось, вы чувствуете себя еще долго охваченным каким-то опьянением, в вашей душе звучит его пение и в вашем представлении остается его образ и ухватка — все это оставляет неизгладимое впечатление»<sup>25</sup>.

Очевидно, кайым-өлен были так популярны и любимы народом, что профессиональные певцы включали их в свой репертуар, исполняя тексты юноши и девушки. Нам удалось записать образец такой песни с напева известного певца Али Курманова.

## АЙТЫС

Зап. Б. Ерзаковича, 1941 г.

5. Еркін ашық үнмен. Смело и ярко. ♩=100

Ас - ты - ма а - тым мін - ген шү - бар шо - лақ  
Ау - лы - ңа сіз - ді із - деп бар - ға - ным - да,

ки - е - ді қыз - дар көй - лек тү - мар - ша - лап.  
қой - ып - ты ә - ке ше - шең ши қор - ша - лап

2. А - хау! Ха - у - ли - ли - ли - ли - ли лай - лай - лай,  
ау лай - ли - ли - ли ли - ли - ли - ли лай - ай, ли - ли - ли - ли лай ай - ай.

Юноша.

Подо мною (конь) «Шубар шолак»  
(«Пестрый куцый»).

Девушки носят платья с украшениями.

<sup>24</sup> Там же. С. 58.

<sup>25</sup> Там же. С. 34.

Когда приехал в твой аул за тобой,  
 Родители спрятали тебя за чии.  
 Припев: А-хау, халллили ...  
 Девушка.  
 Если так (было), приезжай ко мне еще,  
 Подними воротник шапана (т. е. тайком),  
 Если дверь закрыта и мать не спит,  
 Подойди к юрте и потришь об нее,  
 как верблюжонок.

Припев.  
 Юноша.  
 Душа моя, без тебя не могу жить.  
 Не могу понять твое решение.  
 Днем и ночью думаю о тебе.  
 Не могу найти места, где должны  
 встретиться.

Припев.  
 Девушка.  
 Дорогой мой, думаешь обо мне,  
 Махнешь рукой и я в твоём ауле.  
 Если сильно любишь меня —  
 Как зайчонок, буду в твоей пазухе.  
 Припев.

Как видно, это типичный тартыс молодых людей в объяснении в любви, в их стремлении преодолеть препятствия, чинимые родителями девушки. Яркая, звонкая, высокая по tessiture и ритмически сложная мелодия, с ее большим вокализированным припевом-дополнением, требует незаурядного вокального мастерства исполнителя.

Такие песни любовно-шуточного содержания имеются и в репертуаре любителей, конечно, не с такими сложными для исполнения мелодиями. Одна из подобных песен «Шұбар туша» («Пестрая коза») записана в 1975 г. в г. Балхаше К. Тулеутаевым с напева рабочего-металлурга А. Алиякпарова. По содержанию она близка предыдущей песне, но мелодия интонационно и ритмически довольно проста. Запев и припев, имеющие одинаковые кадансовые разделы, отклоняют ее в параллельный лад (из ионийского в эолийский), что типично для бытовых песен.

## ШҰБАР ТУША

(Пестрая коза)

Зап. К. Тулеутаева, 1975 г.

6. *mf* Ойнақы. Игриво.  $\text{♩} = 116$

Шұ-бар ту-ша де-ген-ге шұ-бар ту-ша,  
 Е-сі-гің-нің ал-ды-на су-те-гіл қой,

қыз-дар сү-лу кө-рі-не-д(і)ай бе-лін-бу-са, ай.  
 ше-шең та-йып жы-ғыл-сын ай ме-ні қу-са, ай.



Д ж и г и т.

Пестрая коза, говорю, пестрая коза,  
Любо смотреть на девичий стан,  
затянутый поясом.

Возле юрты у двери разлей воду,  
Чтоб мать поскользнулась,  
если будет меня прогонять.

Припев: О, ровесница,  
Оглянись на меня.  
Глубкая, как прутик ивы  
И открой мне душу.

Д е в у ш к а.

Если хочешь прийти, эй, милый.

То поверь в правду моих слов.

Дверь будет открыта, но если мать  
не спит,

То, как верблюжонок, подкрадись к юрте.

Припев: О, ровесник,

Оглянись на меня.

Подкрадывайся тихо, осторожно,  
Чтоб не свалить юрту.

Одним из поэтических соревнований в традиции қайым-өлең, известных в народе, является қайым-өлең Джамбула — будущего великого поэта — с девушкой-певицей Сарой. Он был записан нами в 1955 г. с напева известного поэта Таира Жарокова (1908—1965 гг.), который был близок Джамбулу, часто бывал у него в ауле, помогал записывать его сочинения. В 1955 г. составлялся сборник исследований творчества Джамбула, и Таир обратился ко мне с предложением написать статью о песнях поэта, в частности о песне «Ай-угай», которую он знает с напева самого Джамбула. Песня была записана на магнитофон, положена на ноты, затем ее опубликовали в статье «Из напевов Джамбула»<sup>26</sup>. Тогда я не подозревал, что на мотив этой песни проводился қайым-өлең Джамбула с Сарой. Только в 1986 г. я узнал от фольклориста Н. Турекулова об истории этого состязания.

В 1874—1875 гг. Джамбул, тогда еще мало кому известный акын, направился без приглашения в один из больших аулов Семиречья, намереваясь принять участие в айтысах на предстоящей богатой свадьбе. Праздничные увеселения еще не начинались, и Джамбул, медленно проезжая на коне по аулу и выбирая юрту победнее, где бы он мог остановиться и отдохнуть после долгого пути, услышал, как из одной

<sup>26</sup> См.: Творчество Джамбула. Алма-Ата, 1955. На каз. яз.

юрты доносилось красивое, звонкое женское пение. Он вошел в юрту и увидел в ней большую группу девушек, а среди них поющую красавицу. Это была Сара, дочь бая Нурбека<sup>27</sup>. Она прервала свое пение, внимательно оглядела вошедшего с домброй на плече, скромно одетого акына и ради шутки, чтобы развлечь скучающих подружек, предложила ему посостязаться на ее мотив в қайым-өлең. Джамбул принял вызов Сары, и между ними состоялись следующие музыкально-поэтические диалоги:

## АЙ-УГАЙ

(Припевные слова)

Сообщ. Таир Жароков, 1955 г.

Ба Еркін ашық үнмен. Смело и ярко.  $\text{♩} = 100$

Нұр-бек бай-дың қызы-е-дім а-тым Са-ра,  
 А-тым са-ра, же-ке кел-ген бәй-ге-ден  
 мен бір да-ра, Әй, у-ғай-ау, у-ғай, Әй, у-ғай  
 Әй, у-ғай!

С а р а:  
 Нұрбек байдың қызы едім, атым Сара,  
 Жеке келген бәйгеден мен бір дара.  
 Әй-угай-ау, угай, әй-угай, аюгай-әй-угай!  
 Өзін білмей кісіден жөн сұрайсың,  
 Қайда кеткен ақылың байғұс бала?  
 Әй-угай-ау, угай, әй-угай, аюгай-әй-угай!  
 Ж а м б ы л:  
 Нұрбек байдың қызы едің, атың Сара,  
 Жеке келген бәйгеден сен бір дара.  
 Әй-угай-ау, угай, әй-угай, аюгай-әй-угай!  
 Жанамалап қасыңа келіп қалдым,  
 Бұл баланы жүргейсің есіңе ала?

<sup>27</sup> Это не Сара Тастанбекова, известная по айтысу с композитором-певцом Биржаном Кожажуловым, который также проводился в Семиречье в 1871 г. См.: *Қаратаев М. Айтыс// История казахской литературы. Алма-Ата, 1968. Т. 1. С. 355.*

Эй-угай-ау, угай, эй-угай, аюгай-эй-угай!  
 С а р а:  
 Эбсар барсан, Эбсар бар, Кызылжар бар,  
 Өзім сылкым, өзім сал, мен кімге зар?  
 Эй-угай-ау, угай, эй-угай, аюгай-эй-угай!  
 Шыңға біткен біреудің шырағымын  
 Көлеңкемнен аулақ жүр, менде нең бар?  
 Эй-угай-ау, угай, эй-угай, аюгай-эй-угай!  
 Ж а м б ы л:  
 Эбсар барсан, Эбсар бар, Кызылжар бар,  
 Іздеп келдім өзіңе болып кумар,  
 Эй-угай-ау, угай, эй-угай, аюгай-эй-угай!  
 Сенде шынар, Сараян, менде шынар,  
 Екі шынар қосылса, көңілі тынар.  
 Эй-угай-ау, угай, эй-угай, аюгай-эй-угай! <sup>28</sup>

## АЙ-УГАЙ

(Припевные слова)

С а р а:  
 Я дочь бая Нурбека по имени Сара,  
 В соревнованиях всегда особо выделяюсь.  
 Ай-угай-ау, ай-угай!  
 Сам не знаешь, спрашиваешь у людей совета,  
 Бедняга, куда же девался твой ум?  
 Ай-угай-ау, ай-угай!  
 Д ж а м б у л:  
 Ты дочь бая Нурбека по имени Сара,  
 В соревнованиях всегда особо выделяешься.  
 Ай-угай-ау, ай-угай!  
 Пользуясь сборищем, близко к тебе подошел,  
 Запомни этого юношу, который пришел к тебе.  
 Ай-угай-ау, ай-угай!  
 С а р а:  
 Если хочешь, иди в Абсар, в Абсар,  
 иди в Кызылжар,  
 Я обаятельная, сама певица,  
 ни от кого не завишу.  
 Ай-угай-ау, ай-угай!  
 На крепкой почве выросла, как чинар,  
 Что тебе от меня надо, подальше отойди  
 от моей тени.  
 Ай-угай-ау, ай-угай!  
 Д ж а м б у л:  
 Если хочешь, пойду в Абсар, в Абсар  
 или в Кызылжар,  
 Искал тебя, признаюсь в любви к тебе.  
 Ай-угай-ау, ай-угай!  
 Ты чинар, милая Сара, я тоже чинар,  
 Если два чинара соединятся, успокоится  
 душа.  
 Ай-угай-ау, ай-угай!

<sup>28</sup> Текст песни сверен Н. Турекуловым у знатока творчества Джембула, акына и композитора-мелодиста К. Ибрагимова.

После этого случайного состязания Джамбул и Сара неоднократно тайком встречались, полюбили друг друга. Джамбул просил отца Сары отдать ее ему в жены. Но, как нередко бывало в те времена, Сару за-сватали за другого с большим калымом, и они навсегда расстались. Как говорил мне Таир Жароков, «Ай-угай» была любимой песней Джамбула, и он, вспоминая свою молодость, пел ее со слезами на глазах.

Национально-самобытная традиция — передача в песне лирического содержания монологов двух влюбленных — продолжает бытовать и в советское время. Особенно она проявилась в годы Великой Отечествен-ной войны, когда было создано много песен, отображающих трогатель-ные сцены прощания с бойцами, уезжающими на фронт.

Особой популярностью в годы войны и после нее пользовались песни народного певца и мелодиста Косымжана Бабакова (1891—1954 гг.)<sup>29</sup>, в частности «Отан үшін» («За Родину»), в которой, проща-ясь, жена с мужем дают клятву быть верными друг другу и своей Родине,

## ОТАН ҮШІН

(За Родину)

Зап. М. Тулебаева

7. Жылдам, көңілді: Быстро. Энергично.  $\text{♩} = 120$   
*f* Жары (жена)

Сүй-ген жар, жан жол- да - сым қош, а - ман бол, бел-гі - сі сүй - ген  
 дік-тің а - лыс - қан қол. Қа-жы-ма, қай- да жүр-сем қа - сың -  
 да - мын, ха-лық ү - шін, О - тан ү - шін ат - тан - ған жол.  
 Ері (мұн)  
 О - тан ү - шін жан бер-сем, мен-де қан-дай ар-ман бар. О - тан ү - шін қантөк-сем,  
*f*  
 ри-за (е-мес-пе сүй-ген жар. О - тан ү - шін жі-гер-лі, жұм-сарқай-рат мен-де бар.  
*ff*  
 О - тан ү - шін а - я - ма, бар кү-шің-ді, ту- ған - дар, ай!

<sup>29</sup> Песни К. Бабакова в записях М. Тулебаева. См.: Казахские советские народные песни. Алма-Ата, 1959; Макбал. Сто песен. Алма-Ата, 1979.

- Ж а р ы. Сүйген жар, жан жолдасым, хош, аман бол.  
Белгісі сүйгендіктің — алысқан қол.  
Қажыма қайда жүрсең, қасыңдамын,  
Халық үшін, Отан үшін аттанған жол.
- Е р і. Отан үшін жан берсем, менде қандай арман бар?  
Отан үшін қан төксем, риза емес пе сүйген жар?  
Отан үшін жігерлі, жұмсар қайрат менде бар,  
Отан үшін аяма бар күшінді, туғандар!
- Ж а р ы. Сүйген жар, жан жолдасым, сен де аман бол,  
Белгісі берген серттің — алысқан қол.  
Батыр бол, қайтпас қайсар жеңіп шығар,  
Жаужүрек жауынгерден тілегім сол.
- Е р і. Майданға аттанғанда маршалдарым,  
Аянып қалай шыдар менің жаным.  
Қанқұйлы қанішерге қан жұтқызып,  
Жеңеміз! Жеңіп шығады Ұлы Отаным!
- Ж а р ы. Жолың болсын, жолыңда екі көзім, сүйген дос,  
Жау жайрасын қолыңда, қолыңды бер, қайыр, хош!  
Отырмаймын еңбексіз от басында мен де бос,  
Керек болсам, мен даяр, қан майданда мені тос.
- Е р і. Берген берік Отанға мен жетемін сертіме,  
Дандайсыған айуанды жібермейміз еркіне.  
Тас-талқанын шығарып, береміз соққы өлтіре,  
Ойна, жайна, сүйген жар, сал әніңді серпілте.
- Ж е н а. Прощай, любимый супруг, мой верный друг!  
Дай руку, пожму в знак верности,  
Не грусти — я всегда с тобой,  
Благословляю на бой за народ, за Родину!
- М у ж. Нет большего счастья, чем умереть за Родину!  
Паду за Родину — будет гордиться любимая.  
Я полон решимости сражаться!  
И вы, родные, не щадите сил в борьбе за Родину!
- Ж е н а. Будь здоров, любимый супруг, мой верный друг,  
Клятву верности я не нарушу.  
Желаю тебе, мой храбрый друг,  
Быть героем и скорой победы!
- М у ж. Как же мне щадить свою жизнь,  
Когда поехали на фронт мои маршалы.  
Кровожадного врага потопим в его же крови.  
Победим! Победит моя великая Родина!
- Ж е н а. Счастливого пути, любимый друг, мои очи!  
Дорожи оружием Родины, будь здоров!  
И я не буду сидеть без дела у очага,  
Будет нужно — тотчас приду на фронт.
- М у ж. Верные клятве, добудем победу,  
Укротим распоясавшееся зверье,  
Дадим отпор, разобьем вдребезги,  
Не печалься, любимая, пой песню победы.

В этой песне-диалоге композитор развил народную традицию, сохранив форму терме, он в партиях жены и мужа изменил ритмический склад мелодий и стихов: у жены более распевный (11-слоговой), у мужа

речитативный (7-слоговой). Такое строение мелодии и текста свойственно лирическим куплетным песням с припевным дополнением или большим припевом, образующим самостоятельную вторую часть. Однако в таких случаях припев обычно противостоит запеву контрастностью мотива в ритмическом и интонационном отношении. В песне «Отан үшін» К. Бабакова и в партии мужа стих другой слоговой структуры (7 слогов) и мелодии, что дало основание определить ее как припев. Но мастерством автора она не противопоставляется запеву — партии жены (11-слоговой), а является ее логическим развитием, образуя единство стиля всей песни.

Редко бытующие в старину традиции хорового исполнения отдельно мужчинами и женщинами также сохранились до нашего времени. В начале 20-х годов XX столетия такую хоровую песню под названием «Суржельгенше» записал Д. Д. Мацуцин<sup>30</sup>. Ее содержание — восхваление песни как вида искусства, доставляющего высокое эстетическое наслаждение. Возможно, что «Суржельгенше» как хоровая песня возникла в начале 20-х гг., когда появилась огромная потребность в репертуаре для казахских хоров, организуемых в учебных заведениях, клубах, на разных курсах.

<sup>30</sup> Эта песня подробно проанализирована М. М. Ахметовой в кн.: «Традиции казахской песенной культуры». Алма-Ата, 1984. С. 71—74.

## Глава 4

### ТРУДОВОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ В ИГРАХ И ЗАБАВАХ

Специфика трудовой деятельности народа, условия его социальной жизни, общественные и семейные традиции, распространение образования обуславливали содержание и виды одного из наиболее заметных проявлений духовной жизни — игр и забав молодежи и детей. Выдающийся советский востоковед академик В. А. Гордлевский писал: «Всюду и везде в игре ищет человек удовольствия. Для ребенка — это единственная цель жизни; для человека постарше игра — отдых от работы, она отвлекает от черных дум и вносит пополнение силам, истраченным или утомленным. Сознательная игра исключает все неприятное, сопровождается трудом; труд во время игры-представления обращается в забаву; игра — сплошное веселье, смех, и интерес непрерывно поддерживается тем, что одна сторона обречена на проигрыш, и, стало быть, победителю уготовано торжество: он насладится унижением неудачливого игрока и будет ликовать»<sup>1</sup>.

Это определение можно полностью отнести к казахским детям и молодежи. В их играх и развлечениях отражается опыт хозяйственной деятельности народа, накопленный за многие века истории. В его унаследовании немалую роль играет музыка, которую народная традиционная педагогика широко использовала как одну из главных опор в воспитании трудовых и нравственно-эстетических устоев, а также в формировании и постепенном развитии музыкальности у подрастающего поколения. Этому способствовали семейные традиции в отношениях мужа к жене, родителей к детям, детей к родителям и ко всем старшим, особенно к людям пожилого возраста. Эти традиции нашли отражение в работах некоторых этнографов. Так, один из них писал: «Всех, кто изучал жизнь казахов, поражали их превосходные семейные качества. Едва ли кто-нибудь видел, чтобы казах бил свою жену или детей. Особенно они нежны к детям»<sup>2</sup>.

Домашний быт и традиции общественной жизни степных аулов во многом способствовали музыкальному и эстетическому воспитанию де-

<sup>1</sup> Гордлевский В. А. Игры анатолийских турок. Избр. соч.: В. 5 т. М., 1968. Т. 4. С. 137.

<sup>2</sup> Шиле. Киргизы: Этнографический очерк//Природа и люди. СПб., 1879. Апр. С. 9.

тей. Был повсеместным обычай в осеннее и зимнее время, после окончания всех необходимых домашних дел, собираться в юрте по несколько семей и рассказывать разные истории, сказки, музицировать. Вспоминная о своем детстве, Сакен Сейфуллин писал: «У нас в ауле и везде и повсюду можно было слышать и песни, и сказки, и эпические поэмы, и чудесные легенды. Особенно в долгие ночи поздней осени и суровой зимы у очага, когда из-за холмов вихрем вьется вьюга, не обходилось без песен и музыки... Часто устраивались вечеринки, празднества, организовывались айтысы (песенные состязания).

С юных лет эти песни, айтысы, эти сказки и легенды, услышанные у огня, запечатлевались в моем воображении»<sup>3</sup>.

Любовь и внимание к детям выражались и в воспитательных музыкальных играх с малышами. Известный фольклорист А. А. Диваев (1856—1932 гг.) отмечал, что «все, кто хотя бы короткое время жил среди казахов, замечали их чадолюбие»<sup>4</sup>, и описал игру-песенку с пальчиками малыша. К сожалению, казахского оригинала текста и мелодии песенки исследователь не привел. Однако эта игра с пальчиками ребенка, имеющая значение для запоминания названий животных, бытует и в наше время. Одна из таких песенок «Бала уату» («Утешение ребенка») в записи Т. Бекхожиной опубликована в нашей книге<sup>5</sup>. Другим таким образом педагогического предназначения песенки-загадки является «Жұмбақ саусақ» («Загадка по пальцам») в записи К. Тулеутаява в 1973 г.:

## ЖҰМБАҚ САУСАҚ

(Загадка по пальцам)

8- Ойнақы. Игриво. ♩=88

Бір де - ге - нім бұ - зау, е - кі де - ге - нім еш - кі,  
 Үш де - ге - нім үс - тел, төрт де - ге - нім те - ке,  
 Бес де - ге - нім бес - сік, ал - ты де - ге - нім а - сық,  
 Же - тідеге - нім жыл - қы, се - гіз де - ге - нім сер - ке,  
 То - ғыздеге - нім тү - іе, он де - ге - нім о - жау.

Для окончания  
 Бұ - ның ба - рі жұм - бақ.

Один — называю теленок,  
 Два — называю коза,  
 Три — называю стамеска,

<sup>3</sup> Советские писатели: Автобиографии: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 313—314.

<sup>4</sup> Диваев А. А. Как киргизы развлекают детей // Этнографическое обозрение. М., 1908. № 1—2. С. 150.

<sup>5</sup> Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966. С. 73.

Четыре — называю козел,  
Пять — называю люлька,  
Шесть — называю асык,  
Семь — называю лошадь,  
Восемь — называю козленок,  
Девять — называю верблюд,  
Десять — называю половник.  
Вот и вся загадка.

Мелодия этой простой напевной песенки, ритм которой синхронен с ритмом стоп и всей стихотворной строки (4+2), несомненно, не составляла трудности для восприятия и пения ребенка вместе с тем, с кем он играл.

В 1905 г. А. А. Диваев опубликовал еще две статьи с подробным описанием игр детей и молодежи. Так, в статье «Игры киргизских детей»<sup>6</sup> автор высоко оценивал способности мальчиков лепить игрушки из глины в виде оригинальных фигурок животных, а девочек — шить куклы. Затем он описывает их игры «Соқыр теке» («Слепой козел»), «Тивя-тивя» («Игра в верблюда»), «Көк сыйыр» («Серая корова»), «Уйчук-уйчук» («Игра девочек»), «Бөрік жасырмақ» («Игра в прятки»). Подробно описывает Диваев и игры молодежи: «Орда» (ее называют «Ақ-сүйек»), «Тұмалақ ағаш» («Деревянный шар»), «Тақия тебек» («Подбрасывание тюбетейки»), «Чилик» (распространена и у русских детей под названием «Чижик»). В статье «Древние игры киргизской молодежи»<sup>7</sup> он описывает конно-спортивные аульные игры в дни праздников (айт) ураза и курбан, а также на свадьбах. Эти игры популярны и ныне — «Қыз ойнақ» («Игра с девушкой»), «Қыз қашар» или «Қыз куу» («Догони девушку»), «Көк бөрі» или «Көкпар» («Козлодрание»). Специальной музыки, сопровождающей эти соревнования, не было, но почти все игры детей, как правило, были с исполнением специальных песенок, включаемых в правила игры. В первой статье А. Диваев эти песни не упоминает, и поэтому для более полного представления об этом виде музыкального творчества и показа его познавательной и педагогической ценности в воспитании трудовых навыков приводим записанные нами песни, которые опубликованы ранее<sup>8</sup>. Песни напеты, а также рассказано содержание игр в 1963 г. известным знатоком дореволюционного аульного быта и исследователем прикладного искусства казахского народа Садыком Касимановым (1902—1976 гг.).

Все развлечения аульных ребят были тесно связаны с повседневной трудовой жизнью семьи кочевника-скотовода. Дети с малых лет выполняли несложные работы по хозяйству: мальчики пасли скот, девочки доили его, готовили пищу, взбивали шерсть, пряли, плели циновки и др. Конечно, большинство работ дети выполняли под присмотром взрослых или вместе с ними. Помогая старшим пасти скот, мальчики целыми днями находились на лоне природы. Здесь они с острой любознатель-

<sup>6</sup> См.: Туркестанские ведомости. Ташкент. 1905. 14 окт.

<sup>7</sup> Там же. 1907. 10(23) апр.

<sup>8</sup> Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966. С. 41—56.

ностью воспринимали своеобразную жизнь обитателей степей и окружающую природу.

Они наблюдали, как с веселым щебетанием вились в небе жаворонки, а где-то над ними, высоко-высоко, почти неподвижно парил орел, зорко высматривая неосторожного глупого зайца или барсука, а то и ягненка. Лежа на спине в глубокой траве, дети разглядывали плывущие по небу облака, постепенно принимающие все новые и новые причудливые очертания: то какого-то чудовища с огромной головой и тонкой шейей, то скачущего на коне батыра и его войска, то легендарного одногорбого крылатого верблюда-желмая.

Чуткий слух ребенка отчетливо улавливал чрезвычайно богатую, наполненную разнообразными звуками атмосферу степи. Дети начинали понимать и различать «говор» птиц, жужжание насекомых, по вою узнавать волков, а по писку — многочисленных зверюшек, деловито, с опаской снующих в траве в поисках пищи. Так, поэзия природы и ее обитателей, были ли они добры или злы к человеку, с самого раннего детства входила в жизнь аульного ребенка. Как это свойственно детям всех народов, многое, что проходило перед глазами казахских ребят, будь то явления природы, животный мир или трудовая жизнь семьи, аула, в которой они сами были непосредственными участниками, превращалось детской фантазией в предметы и темы для песен и развлечений.

**Игры, связанные с природой.** Наступление самого желанного для ребят времени — весны и лета, когда дни становились длинными, а вечера теплыми, давало им возможность быть больше вместе, больше играть и веселиться. Д. М. Львович по этому поводу писал: «А какой восторг испытывают малые дети, когда они оставляют, наконец, душные зимовки и радостные резвятся и кувыркаются на мягкой душистой траве!»<sup>9</sup> Эту счастливую пору своих развлечений дети сами воспевали в песнях, разыгрывали в играх. Одной из таких веселых детских песен о лете является «Жаз келеді, алақай» («Лето пришло, о радость!»). Это красивая, лаконичная мелодия, плавная по ритму, одночастная в диапазоне тонического пентакорда. Характерно, что тоника в ней встречается только в начале и в конце, а все развитие происходит в основном во круг V ст.:

### ЖАЗ КЕЛЕДІ, АЛАҚАЙ!

(Лето пришло, о радость!)

9. Шаттана. Радостно.  $\text{♩} = 100$

Ба-ла-қай, ау, ба-ла-қай, жаз ке-ле-ді(і)ау, а-ла-қай,  
жа-лақ а-яқ жү-ре-міз, ба-лақ-ты да тү-ре-міз,

<sup>9</sup> По киргизской степи: Путевые заметки. Петроград, 1914. С. 49.



Ребята, ребята,  
 О радость, лето пришло!  
 Будем ходить босиком,  
 Закатаем повыше штаны,  
 В озере будем рыбу ловить.  
 Будут блестеть (от воды) наши коленки.  
 Ребята, ребята,  
 О радость, лето пришло!  
 Будем в оврагах малину собирать,  
 Будет очень весело,  
 Будем качаться на качелях,  
 Лазить по горам и камням.

В другой простенькой одночастной песенке — «Қарлығаш» («Ласточка») дети меткими метафорами рисуют образ ласточки — хлопотливой, изящной птички, с веселым щебетанием вьющейся у своего гнезда:

### ҚАРЛЫҒАШ (Ласточка)

10. Көңілді. Весело.  $\text{♩} = 84$



Ласточка, ласточка,  
 Шейка красивая,  
 Головка, как пуговка,  
 Хвостик бисерный,  
 Крылья — острие кинжала.  
 Припев: Как хорошо мы играем!  
 Часто близко подлетаешь —  
 Веришь мне.  
 У птенца волосы завязываешь,  
 Около дома гнездо лепишь.  
 Припев: Как хорошо мы играем!

Простота и доходчивость мелодии определяется ее тематическим соотношением: в основе развития лежит первый однотактовый мотив. Вместе со своим секветным перемещением на терцию вниз он образует двухтактную фразу, повторяемую затем три раза. Преобладание доми-

нанты в однотактовом припеве хорошо способствует повторению мелодии. Прямое отношение к форме казахских детских песен имеет высказывание венгерского ученого-музыковеда и композитора Золтана Кодаи: «Бесконечное повторение парных тактов или вообще коротких мотивов встречается как характерная форма в музыке каждого народа <...>. Ребенок в своей песне так же, как и во всем процессе своего развития, в какой-то мере повторяет историю человечества»<sup>10</sup>.

Игры, связанные с уходом за животными. Прежний образ жизни казахского народа был связан с регулярными кочевками аула. Необходимость постоянной охраны скота на пастбищах обязывала каждого члена семьи уметь хорошо ездить на лошадях и верблюдах. В бедных семьях ездили и на быках или коровах. Поэтому детей с самых ранних лет (трех-пяти) приучали ездить верхом без седла, держась ручонками за удила или гриву коня. Большинство казахских детей становились прекрасными наездниками. Не случайно во время байги (скачек) атбашарами (жокеями) на лучших лошадей часто сажали детей — более легких всадников. Иногда для безопасности их привязывали к коню кушаками.

Традиция верховой езды, умение прочно сидеть на лошади использованы в детской игре «Асау мәстек» («Строптивая кляча»), по ходу которой исполнялась веселая, задорная песенка. Эта игра носила спортивный характер и заключалась в следующем. Сначала ребята мастерили «строптивую клячу». Для этого в землю вбивали два кола на расстоянии полутора-двух метров. Между кольями на высоте 50—70 см от земли вешали крепкий аркан (веревку из конского волоса). На середину аркана клали старое одеяло, кошму или шубу. Ведущий, приглашая желающих сесть на «строптивую клячу», пел задорную песенку:

## АСАУ МӘСТЕК

(Строптивая кляча)

Көңілді. Весело.  $\text{♩} = 138$

Эй! Ер е. ке - нің бі - лей - ін, еш - кі сой - ып бе - рей - ін,  
та - қия ал - саң ең - кей - ін, құ - ла - ма - саң тең - кей - ін, ер - лі - гі - ңе,  
се - ней - ін, құ - ла - ма - саң тең - кей - ін, ер - лі - гі - ңе се - ней - ін.

<sup>10</sup> Кодаи З. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1981. С. 83.

Я поверю в ловкость твою  
И зарежу в твою честь козленка,  
Если, доставая тубетейку с земли, не упадешь,  
Тогда я поверю в ловкость твою!

На приглашение ведущего выходил желающий испытать свою ловкость. Он говорил: «Если это «строптивая кляча», то, значит, она не имела ещё дела с настоящим всадником. Дай мне для опоры палку». Ведущий, подавая ему палку, отвечал: «Разрешаю пользоваться палкой при посадке на коня не более трех раз!»

Играющий, опираясь на палку, должен суметь сесть по-восточному (т. е. поджав под себя ноги) на растянутый примерно на метр от земли аркан и, сохраняя равновесие, достать с земли тубетейку. Если это ему удавалось, то он выигрывал, а ведущий подвергался «наказанию», а если игрок сваливался с аркана, то сам нес «наказание», которое во всех случаях заключалось в том, что проигравший должен был спеть песню, продекламировать стишок или прокричать петухом, проблеять козлом, прореветь верблюдом. Все это вызывало восторг у компании малышей.

Возможно, что эта игра происходит от следующего обычая. «Асау мэстек» называли старых или неказистых лошадей, которыми в хозяйстве пользовались только для черной работы, а езда верхом на них считалась зазорным. Смысл игры заключался в том, что если ребенок не может удержаться даже на кляче, хотя и беспокойной, то каким же джигитом он будет в глазах сверстников? Поэтому перед игрой дети предвзвешенно настойчиво тренировались, чтобы сохранить равновесие на такой зыбкой опоре.

Наблюдения за повадками домашних и диких животных и птиц, их внешним видом, звуками, которые они издают и дают детской фантазии богатый материал, не используемый ими в своих играх и развлечениях. Аульный мальчик никогда не мог сказать, подобно чеховскому мальчику — жителю города, что у них дома «кошка оценилась». Такой незнайка рисковал надолго стать посмешищем всего аула. Так, детская игра «Қалай айтуды білемін» («Я знаю, как кличут животных»), состоящая из пяти небольших песенок, показывает, как трудовые навыки детей превращались в развлечения. Игра начиналась так. Один из старших собирал детей в круг и говорил им старинное традиционное наставление:

Кто внимателен — тот достигнет,  
Кто ищет — тот найдет;  
Кто учится — тот пойдет (вперед);  
Кто ленится — тот быстро стареет.

Потом он предлагал спеть первую песню в этой игре — «Кто какой голос подает». И на один мотив ребята по очереди пели веселую песенку, которая примечательна синкопированным ритмом, органически входящим в семидольный метр (3+4):

## КІМ ҚАЛАЙ ДАУЫСТАЙ БІЛЕДІ

(Кто какой голос подает)

12.  $\text{♩} = 152$

Ә - теш ша - қы - ра - ды, е - сек ба - қы - ра - ды, кү -  
 зен ша - қы - дай - ды, ба - қа ба - қыл - дай - ды.

Петух — кукарекает,  
 Ишак — кричит,  
 Шакал — воет,  
 Лягушка — квакает,  
 Муха — жужжит,  
 Москиты — шуршат,  
 Скворец — чирикает,  
 Перепелка — кудахчет,  
 Гусь — гогочет,  
 Орел — клекочет,  
 Змея — шипит,  
 Собака — лает,  
 Свинья — хрюкает,  
 Лебедь — поет,

Ворон — каркает,  
 Коршун — кричит,  
 Овца — блеет,  
 Ягненок — блеет,  
 Волк — воет,  
 Барсук — хрипит,  
 Лошадь — ржет,  
 Корова — мычит,  
 Журавль — кричит,  
 Кошка — мяукает,  
 Некоторые звери — сопят,  
 Мышь — пищит,  
 Верблюд — ревет,  
 Страус — кричит.

Вслед за песней ведущий предлагает: «Давайте покажем, как кличут маток животных, когда их зовут кормить детенышей». Дети вновь по очереди поют на новый мотив:

## МАЛДЫ ТӨЛІН ЕМІЗУГЕ ШАҚЫРУ

(Маток зовут кормить детенышей)

13.  $\text{♩} = 92$

Би - е - ні құ - ра - лап; тү - йе - ні көс - көс - теп. Си - ыр - ды ау - қау - лап,  
 еш кі - ні ше - ре - леп. Ша - қы - рып а - ла - мыз, са - уа - мыз, ба - ға - мыз.

Кобыле — курау-курау,  
 Верблюдице — кось-кось,  
 Корове — аукау-аукау,  
 Козе — шере-шере.  
 Қличем, доим, пасем.

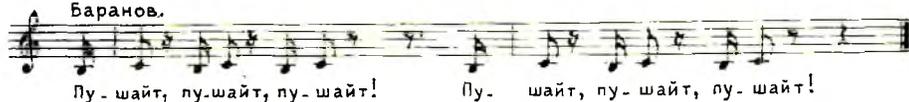
— А теперь, кто лучше покажет, как зовут животных на водопой:

МАЛДЫ СУҒА ШАҚЫРУ  
(Животных кличут на водопой)

14. Лошадей.



Баранов.



Козлов.



Верблюдов.



Коров.



Лошадей — мох-мох,  
Баранов — пушайт-пушайт,

Козлов — шоре-шоре,  
Верблюдов — сорап-сорап,  
Коров — шаугим-шаугим.

— А ну, споем песенку «Как называются роды скота»:

МАЛДЫҢ ТӨЛДЕУІН БЫЛАЙ АТАЙДЫ  
(Как называются роды скота)

15.  $\text{♩} = 92$



Кобыла — жеребится,  
Овца — ягнится,  
Коза — котится,

Верблюдиха — жеребится,  
Корова — телится,  
Свинья — поросится.

Как видно из нотных записей, участие в этой игре требовало от детей музыкальной памяти и сообразительности, большой осведомленности о кормлении и привычках животных. Напевая эти песенки, иногда ритмически сложные, они должны были показать свои знания повадок животных, выкрикивать специфические междометия или имитировать звуки, на которые они отзываются. Ошибочные ответы и несоответствующие призывы животного вызвали большое оживление и смех играющих, а провинившийся осмеивался и изгонялся из игры. Но это служило ему хорошим уроком для будущих игр.

Передача повадок диких животных и птиц также являлась предметом игр у детей. В таких развлечениях дети помимо собственных наблюдений перенимали у «ку» и «сыкаккой» (народных комиков, имитаторов) их умение поразительно тонко копировать движение медведя, волка, лисицы, аиста, орла, филина. Это искусство перевоплощения, несомненно, древнего происхождения. Оно возникло во времена первобытного общества, когда ритуальные, магического характера игры, изображающие сцены охоты, предшествовали отправлению воинов племени за добычей.

Каждый играющий должен был показать свое умение имитировать голос, внешний вид и повадки изображаемого им животного. Игру сопровождала веселая песенка «Андардың айтысы» («Соревнование зверей»). Ребенок, изображающий медведя, надевал овчинную шубу вверх мехом, играющий лису привязывал себе хвост из скрученной пуховой шали; изображающий волка привязывал к ушам скатанные трубочками тубетейки; верблюда — на локоть согнутой руки, положенной на шапку, надевал тымак (меховая шапка с лопастями сзади и по бокам) или тубетейку; зайца — привязывал к вискам два белых платка, сложенных бантиком, и т. д.

Ведущий (он же судья соревнования) собирал в круг ребят на полянке или около дерева и живой, ритмичной песенкой начинал игру:

## АНДАРДЫҢ АЙТЫСЫ

(Соревнования зверей)

16. Поет ведущий игру  
*f*  $J = 84$

Кә - рі е - мең - нің, тү - бін - де, кә - рі а - ю - дың, і - нін - де,  
 Бас қо - сып - ты көп аң - дар, ай - ты - сып - той; қа - раң - дар.

У старого дуба,  
 У берлоги старого медведя,  
 Собралось много зверей.  
 Смотрите — они устроили соревнование.

Вслед за песней ведущего каждый играющий, подражая движением и голосом изображаемому им зверю, начинал петь на его же мотив. — Вот я лиса, где я, там смех. Обманываю, хитрю, преображаюсь, смотрите!

— Я бедный заяц, ночью хожу — кормлюсь. Своего следа не оставляю. Я не храбрец, сам об этом знаю!

— Меня зовут волк, среди зверей я храбрец. Увижу барана — зарежу, сыну своему принесу!

— Меня зовут медведь, нетрудно мне богатеть. Где есть много скота — нахожу, где мед — вынюхиваю!

— Я жирный барсук, точно бурдюк, наполненный жиром. Летом жирею.

— Я еж, моя шерсть колючая. Меня не видно, кругом иголки. Если кого задену — я не виноват!

— Я та самая белка, из которой можно одежду сшить. По дереву прыгаю, если охотник — попробуй подстрели.

В заключение ведущий пел: «Уже наступила зима, падает снег. Давайте побегим добывать себе пищу!» Все «звери» соглашались и разбегаются.

Как видно, песни в казахских детских играх поются соло в соответствии с традициями песенного исполнительства, но именно в детских играх, в которых ребята, изображая что-либо, пели хором, в унисон. Таким редким примером детского хорового пения является песня, исполняемая во время игры «Қоғый кәк» (звуки, подражающие гоготу стаи гусей).

Для игры дети собирались на полянке. Девочка, играющая «старуху», отходила в сторонку, а ребята, изображавшие гусей, держа цепочкой друг друга за талию, начинали хором петь:

## ҚОҒЫЙ КӘК

(Гогот гусей)

17. Ребята.  
♩ = 144

*Повторяется много раз.*

Гек - гек    қо - ғый - гек,    гек - гек    қо - ғый - гек,

гек - гек    қо - ғый - гек,    гек - гек    қо - ғый - гек.

Во время пения они, слегка нагибаясь из стороны в сторону, подходили к «старухе». Та давала впереди стоящему иголку (вместо нее — сухую былинку или хворостинку) и строго наказывала не потерять ее. Ребята под ритм песни кружились по полянке и вновь приближались

к «старухе». Она строго спрашивала: «Где моя иголка? Где моя иголка?»

### КЕМПІР

(Старуха)

18. „Старуха.“ *Повторяется много раз.*

Эл - гім, эл - гім қай - да? Эл - гім, эл - гім қай - да?

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in a phonetic script: 'Эл - гім, эл - гім қай - да? Эл - гім, эл - гім қай - да?'. The first line of the staff is highlighted in yellow.

Ребята хором отвечали: «Твоя иголка где? Она осталась в овраге».

### БАЛАЛАР

(Ребята)

19. Ребята.

Эл - гің, эл - гің қай - да, қал - ды а - лыс сай - да!

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in a phonetic script: 'Эл - гің, эл - гің қай - да, қал - ды а - лыс сай - да!'. The first line of the staff is highlighted in yellow.

— Если так, то одного из вас за это и заберу, — говорила «старуха» и бросалась ловить «гуся». Ребята должны, не разрывая цепочки, увертываться от нее. Поймав одного, «старуха» ставила его около себя; игра начиналась вновь и заканчивалась после того, как «старуха» переловит всех ребят.

**Молодежные игры.** В отличие от многих народов Востока у казахов женщины не носили паранджу, кочевой быт не позволял им затворнического образа жизни. Однако этика общественной жизни не допускала свободного общения девушек с юношами. Такие встречи могли проходить только с согласия (часто не бескорыстно) ее родни и в присутствии старшей родственницы девушки — снохи, тетушки или бабушки. Но в вечернее время, а особенно в дни праздников либо по случаю благополучного прибытия на место летней кочевки (джайлау), или возвращения на зимнюю стоянку (кыстау) совместные игры и развлечения парней и девушек не встречали особых препятствий даже со стороны самых строгих ревнителей патриархальной морали.

Коллективное увеселение молодежи как одну из сторон быта казахского народа отмечал А. И. Лёвшин (1799—1879 гг.). Он писал, что на праздниках или пирах, между различными играми, вместо отдыха, молодежь поет, при этом «они или разделяются на два хора, из которых в одном женщины в песнях выражают преимущество своего пола и жалобы на мужчин; мужчины, в свою очередь, оправдываются, выхваляют себя и описывают прелести любви. Как с той, так и с другой стороны говорят иногда колкости и довольно остроумные ответы, которые замечаются и восхваляются слушателями»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Описание киргиз-казахских, или киргиз-кайсацких орд и степей. СПб., 1832. Гл. XIII. С. 21.

Обычай вступать в песенно-поэтические соревнования между девушками и юношами сохранился и в наше время, особенно на свадебных вечеринках. Продолжают жить и старинные игры. Одна из них «Ақ сүйек» («Белая кость»), в нее обычно играют после работы вечерами и в светлые ночи. Участники разделяются на две группы и становятся на одной линии около заметного места (дерева, бугра, коновязи) недалеко друг от друга. Затем старший из первой группы закидывает как можно дальше в степь большую белую кость. Вторая группа бросается ее искать, а первая вразброд медленно-медленно приближается к месту, куда была заброшена кость. Нашедший кость должен добежать с ней до места начала игры, а противники стараются отобрать ее. За него заступает вся его группа, кость передается из рук в руки. Если ее благополучно доставляют на место, то из другой группы выигравшие забирали к себе «в полон» любого игрока. Когда вели «полоненного» или «полонянку», то все в унисон на радостях пели веселую задорную песенку:

### АЙГӨЛЕК

(Название игры)

20.  $\text{♩} = 120$

Ай - ге - лек. ай - ге - лек, ай - дың ба сы дөң - ге - лек. Сен ша - қыр - саң  
 мен ке - рек, мен ша - қыр - сам - сен ке - рек. До сан де ген ер ке - рек.

Айголек, Айголек,  
 Облик у луны круглый.  
 Ты зовешь — я нужен,  
 Я зову — ты нужен.  
 Нужен герой по имени Досан!<sup>12</sup>

Шумной и веселой является игра молодежи «Үй артында қолағаш» («За юртой палка»). Она в шутовском виде воспроизводит один из старинных свадебных обычаев, когда жениха не допускали до свадьбы в юрту к невесте. Только после длительных «дипломатических» переговоров друзей жениха с родственницами и подружками невесты и ублажения их различными подарками жених тайно от родителей мог получить свидание со своей будущей женой.

Для этой игры молодежь, взявшись за руки, становилась в круг, который изображал юрту. Один из участников («жених») с поясом (или с платком) в руках начинал бегать по кругу и петь: «За домом палка, откройте дверь, а то я буду тянуть желбау»<sup>13</sup>:

<sup>12</sup> Во время игры называют разные имена попавших «в плен».

<sup>13</sup> Желбау — веревка, прикрепленная к купольной части юрты (шаңырак) и намотанная вокруг остова юрты, а затем крепко привязанная за колья. Желбау предохраняет юрту от сноса ветром. Слова жениха, что он будет тянуть желбау, означали «угрозу», если его не пустят, свалить юрту.

## ҮЙ АРТЫНДА ҚОЛАҒАШ

(За юртой палка)

21.  $\text{♩} = 126$  *повторяется много раз.*

Үй ар тын да қол-а-ғаш жел-бау тар-там е сік аш.

Үй ар тын да қол-а-ғаш. жел-бау тар там е сік аш.

Играющие не пускают его вовнутрь круга и поют на тот же мотив: «За юртой палка, закрой дверь, пусть ветер в нее не дует!» Тогда «жених» неожиданно, по своему выбору, ударяет одного из стоящих в кругу поясом, бросает пояс наземь и продолжает свой бег. Получивший удар должен быстро поднять пояс и бежать «жениху» навстречу, оставляя свое место (дверь) свободным. Их соревнование в беге подбадривается ритмическими восклицаниями всех играющих: «Палка, палка, закрой дверь, чтобы ветер не прошел!»

22. *ff*  $\text{♩} = 126$  *Всё ускоряя, повторяется много раз.*

Қол-а-ғаш, қол-а-ғаш, жел кір-ме-сін е сік бас. Қол-а-ғаш, қол-а-ғаш.

Если «жених» первым прорывался в круг через свободное место, то он выигрывал, опоздавший становился «женихом» и игра начиналась сначала.

С исполнением веселой забавной песенки была связана игра «Соқыр теке» («Слепой козёл»), напоминающая широко распространенную у многих народов игру в жмурки. Играющие, взявшись за руки, образуют круг, в его середину ставят «козла» и когда ему завязывают глаза, он поет:

23. *f* *Быстро.*  $\text{♩} = 126$

Әй! Қа раң-ғы да көзім жоқ, ти-іп кет-се сөзім жоқ

маған жа қын ке лің-дер бір қыз ұс-тап бе рің дер.

Маған жа қын ке-лің дер. бір қыз ұс тап бе рің дер.

В темноте ничего не вижу,  
 Если кого задену — то не виноват.  
 Подойдите поближе,  
 Одну девушку задержите для меня.

Когда «козлу» завяжут глаза, все, дразня его, поют:

Слепой, слепой — слепыш,  
 В правый глаз твой — песок,  
 Уберем его — вольем купорос.  
 Теперь мой герой, попробуй поймать,  
 Вот я уже иду!

24      ♩ = 100

Со - қыр со - қыр со - қы - рақ, оң ке - зі не то - пы - рақ.

То - пы - ра - ғын а - лай ын то - ты - я - йын са - лай - ын.

Быстро.

Ал ұс - тап көр ба - ты - рым, мі - не ке - ле жа - тыр - мын!

Одна из играющих толкает «козла», а он должен ее поймать, после чего она делается «козличой», и все повторяется.

Старинной игрой казахской молодежи, сохранившейся с древних времен, является «алтыбақан». Это сооружение в виде качелей, состоящее из шести шестов (по три на каждой опоре), с раздвоенными верхними концами. На шесты навешивают по две веревки, к которым прикрепляется доска. Парни раскачивают сидящих на ней девушек. Во время катания поются разные песни главным образом лирического содержания, а рядом затеваются игры, хороводы.

Описанные игры казахских детей, несомненно, имеют много общего с забавами детей других народов. Бытующие с глубокой древности сами по себе, без влияния или подражания со стороны, они во многом схожи. Примерно аналогичные условия жизни ребят у разных народов, участие их в работе семьи — скотоводов, земледельцев, садоводов, ремесленников — порождали у них фантазию. В сборнике «Этнография детства. Традиционные формы воспитания детей и подростков народов Передней и Южной Азии» (М., 1980, 1983) есть описание детских игр, схожих с играми казахских детей. Академиком В. А. Гордлевским подробно описано более 40 игр турецких детей, почти одинаковых с казахскими и тоже сопровождаемых пением или стишками<sup>14</sup>. В частности, это «Айлар, кулайлар» — развлечения во время катания на качелях, называемых «кындырдак», вроде казахского «алтыбакана» — игры в бабки (ашы-

<sup>14</sup> Гордлевский В. А. Избр. соч.: В 5 т. М., 1968. Т. 4. С. 137—164.

ки), игры на свадьбах и др. Очевидно, наиболее общей для разных народов является игра «чижик» (челик). Возможно, название этой игры произошло от чижа, маленькой верткой птички. Каждый участник для себя выстругивал из дощечки или палочки длиной 8—10 см фигурку в виде летящей птички с сомкнутыми крыльями, что было похоже на чижа в полете. Затем ее клали на камень так, чтобы хвост был навесу, и ударяли по нему палкой. Чижик подскакивал и тогда на лету надо было снова ударять его палкой. И тот, у кого чижик летел выше и дальше, объявлялся победителем и в награду получал «чижик» побежденного.

Так экономические и социальные условия жизни казахского народа, его семейные и общественные традиции быта в дореволюционную пору, многовековой опыт ведения кочевого скотоводства сказались на содержании игр и развлечений детей определенной трудовой и познавательной направленности. В неисчерпаемой детской фантазии повседневные трудовые будни семьи (а в некоторых видах труда они сами принимали участие) преображались у них в веселые коллективные игры с песнями, в разыгрывание бытовых сценок (соревнования акынов, езда на конях, верблюдах, в свадебных обрядах), в подражание повадкам домашних и диких животных, птиц, в имитацию их голосов. Все это давало детям кроме развлечений известные навыки для будущей самостоятельной трудовой деятельности.

В экспедиционных поездках по многим областям Казахстана мы наблюдали, что значительная часть старинных традиционных детских игр, забав и песен сохраняется в современном быту казахского народа. Однако следует отметить, что вместе с ними появились и новые народные детские песни о Новом годе, новогодней елке, о пионерах и колхозных ребятах. Репертуар детского творчества пополняется песнями композиторов, специально написанными для них. Они разучиваются в школах, в детских домах и садах, в хоровых кружках. Советское детское песнетворчество, игры и развлечения — это самостоятельная научная тема по детской этнографии и музыкальной фольклористике.

### ПЕНИЕ КАК МЕТОД ОБУЧЕНИЯ В АУЛЬНЫХ ШКОЛАХ

В архивах и периодической печати имеется немало материалов по вопросам народного образования в Казахстане. Многие авторы отмечали, что казахи охотно учатся и только политика царского правительства в отношении народного образования нерусских народов, отвечающая классовым интересам самодержавия и господствующей феодально-родовой верхушке, не давала возможности распространения грамотности в народе<sup>15</sup>. Типично в этом отношении высказывание богатого и знатного старейшины рода, который на вопрос, почему так мало обучают детей грамоте, ответил: «Чтоб этакой глупостью заниматься и ломать себе голову есть муллы (духовные особы у магометан), которые что надобно

<sup>15</sup> См.: Губаров К. Чокан Валиханов// Современник. 1864. № 6.

прочтут и напишут»<sup>16</sup>. Он ясно представлял себе, что грамотность народа может привести к неприятным последствиям не только для него, но и для всей «аксүйек» — «белой кости», как называли себя потомки ханов, султанов и других феодалов.

Прекрасно понимали «вред» грамотности и высокопоставленные чины царской администрации. В одном из отношений к оренбургскому губернатору чиновник писал: «Я не завлекаюсь гиперболическими желаниями филантропов устраивать казахов, просветить их и возвысить их на ступень, занимаемую европейскими народами. Я от всей души желаю, чтобы казахи навсегда оставались пастухами, кочующими, чтобы они никогда не сеяли хлеба и не знали не только науки, но и даже ремесла»<sup>17</sup>. Так политика царского самодержавия преграждала стремление народа к образованию. В результате с 1821 по 1851 г. в Казахстане не было открыто ни одной школы.

Во второй половине XIX в. школы для казахских детей были организованы в Кустанае, Петропавловске, Акмолинске, Перовске, Туркестане, Семипалатинске, Троицке. Они в основном предназначались для подготовки толмачей (переводчиков) и писарей в ведомствах царской администрации. В школьную программу входили ежедневные занятия по русскому языку, арифметике, географии, чистописанию, составлению деловых бумаг. Изучение законов магометанского вероисповедания (коран, молитвы, письмо в арабской графике) ограничивалось четырьмя уроками в неделю, которые преподавали муллы.

В печати отмечалось, что учащихся в таких школах было не более 30, официального срока обучения не придерживались: «учись, сколько хочешь, оставяи заведение когда хочешь. Но, учитывая, что желающих учиться из взрослых — не редкость между казахами, разрешается принимать в школу и таких (на сколько позволяет просторность классной комнаты), с тем только, что в неклассное время они будут иметь помещение не здесь, а должны жить на своих квартирах»<sup>18</sup>. Это означало, что ученики из аулов должны были полностью обеспечиваться за счет родителей, что было доступно детям из состоятельных семей или отцы которых состояли на государственной службе. В правилах приема в эти школы указывалось: «Помещение детей в школы предоставляется преимущественно ордынцам, состоящим на службе по степному управлению»<sup>19</sup>. В результате такой социальной политики школы-интернаты по количеству учащихся были немногочисленны. Так, в 1883 г. после трех лет существования в Семипалатинской, Павлодарской, Усть-Каменогорской и Зайсанской губерниях школ-интернатов для казахских детей в них было всего 152 мальчика и 37 девочек. В Туркестанском крае в 1896 г. в 78 учебных заведениях, в том числе в 7 русско-туземных школах, училось 3896 детей, из которых только 548 казахов<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Из записок доктора С. Большого // Сын Отечества, СПб., 1822. № 35. С. 4.

<sup>17</sup> ЦГИАЛ. 1830. МВД. Земский отдел. 8 делопроизводство. Д. 134. Л. 1—2.

<sup>18</sup> Северная пчела. 1861. № 241.

<sup>19</sup> ЦГА КазССР. Ф. 4. Оп. 1. Д. 3820. Л. 83.

<sup>20</sup> История КазССР: В 5 т. Алма-Ата, 1979. Т. 3. С. 334.

Кроме этих школ постепенно стали открываться и смешанные русско-казахские школы. В 1913 г. их насчитывалось всего 157 (по 50 учеников в каждой). Все школы предназначались для подготовки мелких чиновников, которые служили бы только интересам самодержавия и церкви. Преподавание велось на русском языке, так как наиболее реакционные чины народного просвещения выражали сомнения в пригодности казахского языка (называя его наречием) для этих целей. Так, один из реакционных руководителей народного просвещения писал: «Пригодны ли эти наречия (т. е. казахский язык. — *Б. Е.*) для того высокого служения, к которому они предназначаются, и могут ли на них без всякого ущерба для самодержавия быть выражены высокие истины христианского вероучения и сохранены все особенности молитвы и песнопения православной церкви»<sup>21</sup>.

С официального разрешения властей в некоторых городах Казахстана, а также в Ташкенте и Оренбурге существовали медресе (духовные учебные заведения), но наиболее многочисленными в дореволюционное время были аульные начальные школы — мектебы, большинство которых функционировали на средства местного населения.

Почти все народно-профессиональные композиторы и исполнители, писатели, поэты, журналисты, ученые, общественные и политические деятели дореволюционного и первых двух десятилетий Советского Казахстана первоначальное образование получили именно в мектебах. Занятия проводились на дому у муллы (специальных школьных помещений не было) небольшими группами — 10—15 мальчиков (девочек не принимали), родители которых могли платить за учение.

Учили в аульных мектебах в течение 2—3 лет читать и писать на родном языке в арабской графике, молитвам и сурам из корана. Но так как многие муллы (особенно самозваные), умея читать и писать по-арабски, сами не понимали содержания религиозной литературы, то и учеников при освоении арабской письменности заставляли под страхом телесного наказания наизусть заучивать молитвы и суры на незнакомом языке.

В некоторых статьях дореволюционных ученых описывается применение в казахских школах пения на уроках грамоты. В них отмечалось, что «обучение чтению происходит путем пения отдельных букв и слов»<sup>22</sup>, «даже читать обучается казах при помощи пения: он распевает сначала отдельные буквы, а потом складывает целые слова»<sup>23</sup>, учитель «распевает сначала отдельные буквы, а потом складывает целые слова — и все это пением»<sup>24</sup>. Как известно, такой метод обучения письменности с помощью распева небольших мелодий, а чаще всего интонации, был распространен и у многих народов Азии и Африки.

К сожалению, в дореволюционных русских источниках нет записей

<sup>21</sup> ЦГИАЛ. Ф. 733. Оп. 170. 1872. Г. д. 726. Л. 13 об.

<sup>22</sup> Пфенниг Р. А. О киргизских и сартовских народных песнях// Этнографическое обозрение Московского университета. М., 1889. Кн. 3. С. 84.

<sup>23</sup> Тихов П. О музыке туркестанских киргиз// Музыка и жизнь. М., 1910. № 3. С. 4.

<sup>24</sup> Вульфсон Э. С. Песня у киргизов// Природа и люди. М., 1913. Май. С. 33.

мелодий, на которые учили буквы и слоги. Такой метод обучения детей с самых ранних лет давал практику коллективного пения, способствовал развитию музыкального слуха и памяти, вызывал влечение к музыке, усиливаемое постоянным ее звучанием в кругу семьи, слушанием на развлечениях молодежи и во время музыкально-поэтических соревнований, а также побуждал к сочинению песенок для своих игр. Песенный прием обучения грамоте можно использовать в детских садах, в начальных классах школ. Знаток музыкального фольклора, исследователь разных видов народного прикладного искусства, автор многих публикаций по этому вопросу Садык Касиманов учился у муллы грамоте пением в аульном мектебе, а в 20-х годах сам вел занятия по этому методу. Мелодии, с помощью которых обучали грамоте (алип-би), и другие напевы, связанные с традициями обучения в аульной школе, также напел мне известный исполнитель казахских народных песен народный артист Казахской ССР Сергали Абжанов (1912—1976 гг.). Эти записи, а также беседы со знающими людьми в аулах и городах дали возможность хотя бы приблизительно описать порядок занятий с пением мелодий. При этом следует оговорить, что представленные здесь мелодии относятся к школам северо-восточных областей Казахстана. Возможно, в мектебах юго-западных регионов они были несколько иными, имели свои индивидуальные черты (рис. 7).



Рис. 7. Занятия в аульной школе

Перед началом уроков дети собирались у порога дома или юрты и пели песню «Салауат»:

# САЛАУАТ

(Особо почитительное приветствие)

Сообщ. С. Абжанов

25. Ойнақы. Игриво.  $\text{♩} = 84$

Са-лау-ат, са лау-ат, жүр ба ла-лар са бақ-қа  
зі-кір ай-тар та-мұқ-қа ер-те ке-ле-міз са-бақ-қа кеш-ке ке-ле-міз  
Шире.  
са-бақ-қа. Ас-са-лау ма-ға-лай-құм мол-де-ке И-мам.

Салауат, салауат,  
Жүр балалар сабаққа.  
Зікір айтар тамұққа,  
Ерте келеміз сабаққа,  
Кешке келеміз сабаққа,  
Ассалаумағалайқұм,  
Молдеке Имам!

Приветствуем, приветствуем.  
Идемте, ребята, на урок.  
В дом, где учимся,  
Утром приходим на урок,  
Вечером приходим на урок,  
Приветствуем Вас,  
Мулла Имам!

На последних словах песни дети входили в дом и, низко кланяясь мулле, прилагая правую руку к сердцу, усаживались на кошму, поджав под себя ноги, на расстоянии одного-двух шагов от столика, за которым сидел мулла. Усевшись не очень плотным полукругом, ученики вынимали из сумок дощечки, на которые клали тетради, и брали в руки карандаши. Занятия начинались с пения молитвы: «Агузу беллапи минашайтан ражим. Бисмеллапиррахман, рахим» («У бога ишу защиту от сатаны, прогоняемого камнями. Во имя аллаха милостивого, милосердного»). Все ученики должны были хором подпевать вслед за ним по нескольку раз, пока не получалось достаточно стройное пение. Печатных нотных образцов мотивов для разучивания алфавита и молитв не было, и каждый мулла-учитель напевал свои мотивы, близкие к повсеместно бытующим попевкам. Нерадивых и фальшиво поющих мулла наказывал прутиком или длинной указкой. На первых уроках грамоты он заставлял учеников петь на одном звуке и писать в тетрадки буквы в последовательном порядке арабского алфавита: э, б, т, с, ж и т. д.

26. Жай, бір сазды ән. Медленно, монотонно.  $\text{♩} = 54$

А гу-зу бел-ла-ни ми-нашай-тан ра-жим, ия.  
Бис-ме-ла-ни рах-ман (іл) ра-хим, ия! *f* Живее.  
лиф, би,  
жем, хи,

ти, си, зэль, ре, зи, сын, Зай ғай-ын үґ-  
ха, дәл, шын, сат, зат, тай.

ґай-ын үґфи, қаф, кәф, ләм лә-ма лиф, ия.  
мим, нүн, уау, һи,

На следующих уроках, начиная с молитвенных слов, ученики переходили к запоминанию букв пением на более сложных интонациях, но уже с включением слов, не имеющих лексического значения, но помогающих лучшему запоминанию букв и их начертаний:

27. Еркін, жігермен. Мерно и веско.  $\text{♩} = 80$

1. Ә-ліп-сін-ә ә-ліп-сін-ій. ә-ліп-түр-ә ә-ій-ө'.

2. Би-сін-бә-биа-сын-би, би-түр-бө. Бә-би-бө.

3. Тій-сін-тә-тій, а-сын-тіј, тіј-түр-тө, тә-тіј-тө. 4. Сій-сін-сә, сій.

а-сын-сій, сій-түр-сә-сә-сій-сә 5. Жем-сін-жә, же-ма-сын-жіј,

жем-түр-жә, жә-жіј-жө. 6. Хи-сін-ха-хи-и-сын-хи. хи-тү-хо,

ха-хи-хө. 7. Дал-сын-да, да-ла-сын-ди, дал-түр-дө, да-ди-до.

8. Зәл-сін-зә, зә-ла-сын-зи-зәл-түр-зө, зә-зи-зө.

9. Ра-сы-ра, ра-сы-ра-сы-ра-түр-рө, ра-ри-рө.

10. Қап-сық-қа, қа-па-сын-қи-қап-түр-кө, қа-қи-кә.

11. Ләм-сін-лә, лә-та-сы-ли, ләм-түр-лә, лә-ли-лә.

12. Мән-сі-мә, мә-ма-сын-ми-мән-түр-мә, мә-ми-мө.

Это продолжалось и на всех последующих уроках, со все более сложными напевами и разными словами:

28. Еркін, жігермен. Мерно и веско. ♩ = 72

1. Ә ліп-кее-кі ү-сін ән. Ә ліп-кее-кі а-сын-ен,  
 ә-ліп-кее-кі түр-өн. Ән-ен ән. 2. Е кі ү-сін-бән,  
 би-ге е ки түр бөн бән. бөн. бөн.  
 3. Тій-гее-кі ү-сін-тән, тій-гее-кі ісық тең, тій-ге-кі түр-тон,  
 тән-тең тон. 4. Сій-гее-кі ү-сін-сән, сій-ге-е-кі ү-сін-зән  
 5. Жем-гее-кі ү-сін-жән, жем-ге-е-кі а-сын-жен,  
 6. Хи-ға-е-кі а-сын-хан, хи-ға-е-кі а-сын-хен  
 сій-ге-е-кі түр-сән, сән-сен сән.  
 жем-ге-е-кі түр-жөн, жән-жен жән.  
 хи-ға-е-кі түр-хон, хан-хен хон.

29. Бір саяды әні. Монотонно. ♩ = 58

А ғу-зу Си ла хи ми. на. шай-тан ра жи ім  
 Бис-мел-ла хи рах ман ра-хим и ә ліп сін ә  
 Би-сін-бә, бә ти-сін-тә, си-сін-сә, жем-сін-жә хи сін-ха,  
 ха-сын-ха, дал-сын-да зәл-сін-зә, ре-сы ре, зи сін-зә

сын-сін-сын шашын-шын-ша сат-сын-са, зат-сын-за,  
 тый-сын-та. зи-сын-за, Галын-сын-ға, ұ-ғай-ын-сын. Фи-сін-фә,  
 қал-сын-қа, көп-сін-көп, іл-әм-сі-лә, мим-сі-мим, нұн-сұ-нан  
 Мекелер  
 уоу-су-уау, һи-сін-һа, ләм-ә-іп-лә, ия-сис-ия.

Некоторые учителя-муллы применяли при обучении грамоте названия предметов. Но если в букварях многих народов после каждой буквы дается рисунок знакомого детям предмета, то в аульных мектебах из-за запрета исламской религии рисовать людей и животных после пения буквы по алфавиту добавлялись названия предметов или слов, начинаемые с буквы, которая изучалась в начертании.

Примером такого метода является песня «Молданың сабағы» («Уроки муллы»), записанная в 1977 г. К. Тулеутаевым в Прибалхашье с напева Мусалырова Аширбека (с. 1904 г.):

## МОЛДАНЫҢ САБАҒЫ

(Уроки муллы)

30. Орташа. Умеренно. ♩=100

Әл бү-кі-сін ән, әл-бе-ке-сін жен, әл-бе-ке-тір он, ән, жен, он.

Ә —	Әлбүкісін ән	—	Это песня, напел
	Әлбүкісін	—	Это рукав
	Әлбектірон	—	Это десять
	Ән, жен, он	—	Песня, рукав, десять
Б —	Бибикусин бан	—	Это звук
	Бибекесінл бен	—	Это стук
	Биекетир бон	—	Это звучность
	Бан, бен, бон	—	Звук, стук, звучность
Т —	Тиекусин тан	—	Это заря
	Тиекетир тен	—	Это ровесник
	Тиекетир тон	—	Это шуба
	Тан, тен, тон	—	Заря, ровесник, шуба
Ж —	Жумекесин жан	—	Это душа
	Жумекесин жен	—	Это рукав
	Жумекетир жон	—	Это хребет
	Жан, жен, жон	—	Душа, рукав, хребет

И так по всем буквам алфавита. После каждого урока пели на несколько иной мотив:

31.  $\text{♩} = 100$

Ә - лі - лі - сін ә - лем ға - се - кем әл, қи - сыл - қа әл - хам,  
мен Қа - се - кен әл - хам, да тұр - до әл - хам до.

Әліпісін әлем	— Вселенная
Ғасекем әл	— Поддерживать дух
Қисалқа әлғам	— Поддерживать дух, энергию
Мен Касекен әлғәм	— Я, Касем — покровитель
Дал турдо әлғам	— Поддерживаю всем своим духом.

Была и песня учеников, завершивших учение — «Қайрауат» (песня благодарности), которую пели перед муллой в присутствии родителей:

## ҚАЙРАУАТ

(Песня благодарности)

Сообщ. С. Қасиманов

32. Көңілді. Весело.  $\text{♩} = 88$

Қай-рау-ат, ау, қай-рау-ат, бай мұ-хам-мед; са-лау-ат!  
Қай-рау-ат, ау, қай-рау-ат, бай мұ-хам-мед, са-лау-ат!

мол-ла-мыз-ға ғұ-мұр бер, а-та-мыз-ға бақ-дәу-лат.  
шә-кірт-тер-ге бі-лім бер, е-лі-міз-ге сан-сау-лет.

Қай-рау-ат, ау, қай-рау-ат, бай мұ-хам-мед, са-лау-ат мол-ла-мыз-ға рах-мат,  
*замедляя*

ө-зі-міз-ге ғиб-рат, ау! Мол-л(а)е-ке біз ге бер а-зат.

Қайрауат, қайрауат,	— Благодарим, благодарим,
Бай Мұхаммед, салауат,	— Нам от пророка благословение.
Молламызға ғұмыр бер,	— Нашему мулле жить очень долго,

Атамызга — бак-дәулат.	— Родителям нашим — богатство.
Қайрауат, қайрауат,	— Благодарим, благодарим,
Елімізге — сән, салауат.	— Нам от пророка благословение,
Шәкіртләрға білім бер,	— Ученикам дали знания,
Елімізге — сән, салауат.	— Родине нашей слава.
Қайрауат, қайрауат,	— Благодарим, благодарим,
Бай Мұхаммед, салауат,	— Нам от пророка благословение.
Молламызға — рахмат,	— Мулле нашему — спасибо,
Өзімізге — ғибрат.	— Нам самим — пожелаем опыты (для дальнейшей жизни).
Молла-еке	— Уважаемый мулла,
Бізге бер азат	— Ты дал нам свободу (освободил от занятий)

Рассматривая интонации и напевы, используемые при изучении азбуки, мы не находим в них каких-либо отклонений от народного музыкального языка. Эти мелодии составлялись муллами с определенной целью: научить детей петь молитвы. Но отойти от народных напевов они не могли, если даже и знали арабские мотивы, по которым их учили в медресе. Это подтверждается и в исследовании С. А. Аязбекова, который писал: «Теснейшая взаимосвязь культурных образцов с традиционной музыкой, их естественнос вкрапление в музыкальную жизнь арабо-исламского общества связаны с тем, что принципы музыкальной декламации Корана в значительной степени были построены на широко известных в народной практике интонационно-мелодических оборотах <...> А поскольку чтение Корана представляет собой не что иное, как музыкальное искусство, требующее специальных навыков, то тем самым происходит как бы параллельный музыкальный всеобуч»<sup>25</sup>. Использование народных мелодий в песнопении у многих религий существует с древнейших времен. Так, в нотной записи католической молитвы, имеющейся в «Codex Cumanicus» («Кодекс Куманов» — XIII—XIV вв.), выявляются попевки и интонации из мелодики куманов, образовавших с другими многочисленными тюркоязычными племенными союзами казахскую народность. Эти интонации и мотивы дошли через века до нашего времени в песнях и кюях эпического и исторического содержания, относящихся к более позднему времени, чем «Codex Cumanicus»<sup>26</sup>.

В одной из работ о мелодиях, на которые исполняются службы в русской православной церкви, отмечалось, что «независимо от того, что выражает собой песня того или иного народа, она всегда и везде вводилась и вводится в церковное богослужение. Как появились и как образуются церковные мотивы? Они или целиком взяты из народных песен, или искусственно составлены в характере национального музыкального творчества <...> Возьмите «Обиход»<sup>27</sup> с песнопениями знаменного распева <...> и затем изданный Академией наук сборник русских песен Линевой, читайте, вдумайтесь и сравните. В одном и в другом вы

<sup>25</sup> Аязбеков С. А. К вопросу исторической обусловленности типологических особенностей арабской музыки // Известия АН КазССР. Сер. филол. 1987. № 1. С. 52.

<sup>26</sup> Ерзакович Б. Г. Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата, 1979. С. 109—112.

<sup>27</sup> Обиход — сборник стабильных песнопений, исполняемых при богослужении на всех церковных праздниках, молебнах, панихидах; погребениях и т. д.

отыщете много общих мест, многие попевки знаменного распева как будто целиком взяты из той или иной песни <...> так вырабатывались и все другие русские церковные распевы»<sup>28</sup>. И даже когда религия какой-либо народности насильно сменялась другой господствующей, в частности православной, то молитвы из Евангелия пелись на мелодии этого народа. С. Г. Рыбаков, изучая в 1894 г. фольклор ногайбаков (крещенных татар) в Верхнеуральском уезде Оренбургской губернии, отмечал, что у ногайбаков «христианское богослужение проводилось на татарском языке, при этом в обычных церковных напевах проявились оригинальные обороты татарской песенности»<sup>29</sup>.

Казахские муллы, зная любовь народа к песням, стремились вкладывать в них религиозное содержание, поэтому не случайно, что для обучения детей грамоте и молитвам они применяли попевки из народной музыкальной речи. Такие попевки, напеваемые в детстве при заучивании азбуки, в песнях взрослых использовались в припевах некоторых лирических песен, бытующих под общим названием «Әліп би». Одна из первых записей была сделана А. Бимбоэсом в Акмолинском уезде в 1920 г.:

## ӘЛІП БИ

(Азбука)

Народная музыка в Казахстане.  
Алма-Ата, 1967. С. 82.

Жылдам. Быстро.  $\text{♩} = 100$



Кө-әің-нің ай-на-лай-ын, а-ла-сы-нан, қа-зақ-тың  
Кеткен де ау-дың шал-ғай, беу қа-ра-ғым, қар-лы-ғаш

Қайырмасы:  $\text{♩} = 120$



қай-дан шық-тың а-ра-сы-нан, ай! Ей, а-ліп би леп-сін  
хат жі-бер-дім ба-ла-сы-нан, ай!



ти ла-ма сі-ли-ти-түр то түр-лен ді-ріп, е-е-ей, сал-дым күй.

Көзіңнің айналайын, аласынан,  
Қазақтың қайдан шықтың арасынан.  
Кеткенде аудың шалғай, беу қарағым,  
Қарлығаш хат жібердім баласынан.  
Қайырмасы: Ей, әліп би лепсін тый  
Лама сілі титур то

<sup>28</sup> Русская мысль о музыкальном фольклоре. М., 1979. С. 341.

<sup>29</sup> Рыбаков С. Русские влияния в музыкальном творчестве ногайбаков — крещеных татар Оренбургской губернии // Русская музыкальная газета. СПб. 1896. Ноябрь. С. 1345.

Түрлендіріп, е-е-ей,  
Салдым күй.

Люблю твои ясные глаза, о дорогая!  
Из какой семьи казахской ты вышла?  
Твой аул откочевал далеко, о дорогая!  
Через птенца ласточки послал тебе письмо.  
Припев: Начало азбуки а, э, б,  
Затем — л, и, е, з, т.  
Этимп буквами украсил  
Значение моих слов.

Другая лирическая песня несколько шуточного характера, записанная А. В. Затаевичем от певца из Кустанайской области, была обнаружена в его архиве:

## ӘЛІП БИ

Песни разных народов.  
Алма-Ата, 1971. № 22.

34. Орташа. Умеренно.  $\text{♩} = 72$

Бұраң-бұраң тал шыбық қолымызда, ах-хо-сып қал қамен ойнар едік, ах-хо-хой, ауылы қалқатайдың жолымызда. Бұраңда-хой, шығыпты бұйра тоқал сорымызға.

Әліп би, сөзің ти, ләмәсін ити түр ти түрлендіріп салдым күй.

Бұраң-бұраң тал шыбық қолымызда,  
Ауылы қалқатайдың жолымызда.  
Бұраңдасып қалқамен ойнар едік,  
Шығыпты бұйра тоқал сорымызға.  
Қайырмасы: Әліп би, сөзін тый,  
Ләмәсін ити-түр ти,  
Түрлендіріп салдым күй.

Тоненькие ветки у нас в руках,  
Лука моей милой расположен на моем пути.  
Хотели мы с ней немного поиграть (развлечься),  
Но помешала нам кудрявая сноха.  
Припев: Тверди азбуку и пой песню,  
Раз мне так не повезло.

У А. В. Затаевича в его «1000 песен казахского народа» есть записи еще двух «Әліп би», без текста запева, но с подтекстовкой припевов. Одна из них записана в Акмолинской губернии:

### ӘЛІП БИ

«1000 п.», № 68

35. Бодро и весело. ♩ = 152

Уй әліп -  
 би ләп-сін-ти лә-мә-се ли - ти қас-рет б(і)ал-ды - ғой.

Другая песня записана в Семипалатинской области:

### ӘЛІП БИ

«1000 п.», № 707

36. Мерно, с бодростью. ♩ = 100

Әй! ліп би шия сын - ти!  
 Лә-ма-са-ни тип түр - те Қас-рет пе-нен сал-дым күй.

Общность припевных дополнений у всех представленных здесь лирических песен свидетельствует о том, что попевки, исполняемые при разучивании азбуки казахского алфавита, являются органичными элементами казахской мелодики и поэтому неотделимы от народного музыкального языка.

## Глава 5

### РУССКАЯ МУЗЫКА В БЫТУ КАЗАХСКОГО НАРОДА

В течение многих веков казахским народом вырабатывалась его национально-самобытная музыкальная культура, которая из поколения в поколение передавалась устно и проявлялась в специфике содержания вокальных и инструментальных произведений разных жанров, в художественной образности интонационного склада музыкального языка, в оригинальности всех элементов композиции.

Однако на протяжении многовекового исторического процесса развития музыкальной культуры — от истоков ее проявления в первобытно-общинном строе до высших форм фольклора, т. е. развития в условиях бытования у народности, народа и современной социалистической нации — на нее неизбежно влияла музыка других народов, и она оказывала взаимное влияние. Чаще это происходило с культурами народов, живущих на сопредельных территориях, с которыми у казахского народа имелись экономические, политические и культурные связи. Объективные исторические процессы развития музыкальных культур показывают, что они всегда впитывали в себя элементы других, особенно родственных культур, если их интонационный строй близок. Никакая музыкальная культура не может замыкаться в своих национальных рамках, бытовать и развиваться только на своей почве. На основе изучения многочисленных исторических фактов академик Н. И. Конрад писал: «История каждого народа всегда связана с историей ее соседей. Связь эта, конечно, может быть очень различной, — и по характеру, и по интенсивности, и по масштабу, но она всегда существует. Поэтому в истории народов действуют факторы, создаваемые именно общностью исторической жизни. Такая общность бывает региональной, т. е. охватывает определенную группу соседствующих стран, но может быть и очень широкой, включающей целые группы стран»<sup>1</sup>.

Вместе с этим объективной диалектической закономерностью является то, что музыкальный язык многих народов, будучи ярко самобытным, выявляемым по весьма заметным признакам, может иметь несколько стиливых разновидностей, сформировавшихся не без влияния окру-

<sup>1</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1971. С. 17

жающей их иной этнической среды. Так, в казахском музыкальном языке явственно различаются три главных своеобразных краевых (включающих по несколько областей) диалекта. Их формирование, возможно, относится ко времени возникновения казахских ханств (XV—XVI вв.), которые в силу феодальной раздробленности, слабых политических и экономических связей составили три географически обособленные зоны — жузы<sup>2</sup>: улы жуз (старший) — районы Семиречья; орта жуз (средний) — Центральный и Северо-Восточный Казахстан; киши жуз (малый) — Западный Казахстан. У жителей этих краев и до нашего времени сохраняются особенности языка, разновидности в орнаментальных линиях на украшениях изделий материальной культуры. Они заметны и в формах бытующих однотипных музыкальных инструментов, а в музыке выделяются локальные стили, образованные также не без внешних влияний. Так, в мелосе семиреченских казахов имеются общности с интонациями киргизского мелоса, у западных казахов, особенно в инструментальной музыке, — с туркменским, у южных — с узбекским мелосом. В музыкальном языке казахов центральных областей Казахстана (севера и востока) с середины XIX, а особенно с начала XX в., стали органично вплетаться интонации русской музыки. Это исторически закономерное явление возникло под воздействием двух объективных факторов — добровольного присоединения Казахстана к России, начавшегося в 1731 г. и завершившегося в 60-х годах XIX в., и близости интонационного склада и ладовой структуры казахского и русского музыкальных языков.

Добровольное присоединение Казахстана к России, спаявшее навеки судьбы двух народов, проходило не без трудностей и препятствий. «И среди царских чиновников, и среди влиятельных казахских феодалов было немало его противников. Но тенденции к объединению усиливались, завоевывала новых и новых сторонников. Упрочение русско-казахских связей диктовалось жизненными интересами двух народов»<sup>3</sup>. Оно стало оказывать влияние на экономическую, политическую, социальную жизнь казахского народа, проложило пути к установлению взаимосвязей и взаимообогащения во всех областях искусства, и в частности между казахской и русской музыкой. Историко-экономическая и социально-эстетическая основа вхождения русских мелодий в казахский фольклор, в произведения народно-профессиональных композиторов обусловлена прежде всего условиями жизни казахского народа.

Процессы становления и развития взаимосвязей между разными видами художественного творчества исследовались многими советскими учеными. Так, известный историк и литературовед академик М. П. Алексеев писал, что «вполне изолированных друг от друга национальных литератур не существует, что все они взаимосвязаны общностью своего происхождения то аналогиями в своей эволюции, то наличием существующих между ними непосредственных отношений и взаимовлияний, то,

<sup>2</sup> Жуз — часть, ветвь, сторона. Дословно — сто, сотня.

<sup>3</sup> Туленбаев Б. А. Добровольное присоединение Казахстана к России и его прогрессивное значение // Вестник АН КазССР. 1981. № 10. С. 21.

наконец, двумя или тремя указанными условиями одновременно в их разнообразных возможных сочетаниях»<sup>4</sup>. Такое определение можно полностью отнести к историческим аспектам и к взаимосвязям между казахской и русской музыкой. Особенно плодотворно это стало проявляться со второй половины XIX в. Общность в диатонической ладовой системе в сочетании с разным видами пентатоники имеет много близких стилистических черт, что даст основу для гипотезы об их общих генетических истоках. Схожесть казахских и русских мелодий неоднократно отмечалась в статьях русских ученых и советских музыковедов.

Каким же образом входила русская музыка в музыкальный быт казахского народа в дореволюционное время? Основными источниками проникновения народных крестьянских и городских песен, романсов русских композиторов, рабочих и революционных песен в разные слои казахского общества были крестьяне-переселенцы, рабочие, прибывшие на заработки, ссыльные революционеры, чиновники, ремесленники, учителя и люди других профессий, обосновывавшиеся на жительство в новых крепостях и городах. Рассмотрим более подробно и последовательно каждый из этих источников.

**Связь с русской крестьянской песней.** Проводя колонизаторскую политику в Степном крае (так до Великого Октября именовался Казахстан), царские власти стремились как можно больше и быстрее заселить его безземельными крестьянами из центральных губерний России. В казахских степях появились русские деревни, станицы, поселки, города и другие селения. Казахи увидели, что в них живет немало крестьян-бедняков и батраков, находящихся в кабале у кулаков, торговцев и других эксплуататоров. Общность целей борьбы за экономические и социальные интересы казахских скотоводов и русских крестьян сплачивала их, завязывала узы искренней дружбы, пробуждала классовую солидарность, преодолевала национальную рознь. Многие русские очень хорошо знали язык казахов, и это послужило сближению с казахским народом.

«Многие из русских коротко знакомы с казахами и водят, как говорится, хлеб-соль. Если русский придет к казаху, то последний приглашает его в кибитку, сажает на кошму, поит кумысом. Если казах придет к русскому, то последний ставит лошадь его к себе, приглашает в избу, поит вином и кормит хлебом»<sup>5</sup>. В одном из официальных источников было сказано: «Русские и казахи издавна живут вблизи друг от друга <...> Попробуйте приехать летом в поселок под вечер или в праздник — и вы везде увидите кружки русских и казахов, сидящих на земле и мирно беседующих друг с другом, часто на казахском языке»<sup>6</sup>. О причинах проявления классовой солидарности и экономической взаимопомощи между казахскими скотоводами и русскими земледельцами Сабит

<sup>4</sup> Кереева-Канафиева К. Ш. Русско-казахские литературные отношения. Алма-Ата, 1980. С. 6.

<sup>5</sup> Леопольдов А. Я. Отношения русских к киргизам // Самарские ведомости. 1850. № 43. С. 199.

<sup>6</sup> Памятная книжка Семипалатинской области на 1901 г. 1901. Вып. 5. С. 179—180.

Муқанов писал так: «Это была взаимная поддержка в нужде, в беде. Бедняк-крестьянин брал у бедняка-кочевника весной лошадь для вспашки поля, а расплачивался с ним осенью натурой — зерном. Они выручали друг друга: первый — тяглом, второй — хлебом на зиму. Такое трудовое содружество имело у казахов того времени своеобразное определение — тамыр, что означает — корень. Взаимно выручая друг друга, крестьяне — русский и казах — как бы срастались корнями»<sup>7</sup>.

Экономическая и социальная общность, постоянные контакты казахского и русского населения нашли отражение и в песенном творчестве. Ярким примером такого содружества стала известная песня «Дударай» («О, Дудар!»), сочиненная русской девушкой Марией Рыкиной<sup>8</sup>. Мелодия этой песни, получившая повсеместное распространение, и ныне бытует более чем в десяти вариантах. В ней в нежных лирических выражениях воспевается любовь русской девушки и казаха. Запрещение царским законом браков между людьми разного вероисповедания не испугало Марию. Песни, подобные «Дударай», играли в дореволюционное время большую роль в упрочении братской дружбы между народами.

В лирических песнях наблюдалось употребление казахских и русских слов. Примером такого рифмованного сочинения является шуточная «Песня Тургайского казаха, умеющего говорить по-русски»:

Астымда атым мінген *гнедушка*,  
С утра работал кара кешке.  
Көп айдың көрмегелі болды *лица*,  
Жүрмісің *здорова, мила душка?*  
Астымда мінген атым *савраска*,  
Болмайды кыз бен жігіт *согласна*.  
Болғанда кыз бен жігіт *согласна*,  
Сөйлейді әке-шеше *напрасна*.  
*Дорогой шершавроной* гәухәр көзім,  
Областа Тургайский жалғыз өзің.  
*Воронеж, Лондон* менен жүрсемадағы  
*Никогда не забуду* айтқан сөзің.  
*Никогда не забуду* айтқан сөзің,  
Жақаттай жарқырайды екі көзің.  
*Воронеж, Париж* бенен Лонданда жоқ,  
Қазақтан *как родился* сенің өзің<sup>9</sup>.

Текст этой веселой песенки свидетельствует о том, что ее автор знал русский язык, очевидно, бывал в Воронеже, может быть как приказчик скотопромышленника он гонял скот, купленный у казахов, в Россию.

<sup>7</sup> Муқанов С. Великое единство//Казахтанская правда. 1953. 5 дек.

<sup>8</sup> Автор песни Мария Рыкина (1887—1950 гг.), как и многие русские люди, прекрасно знала казахский язык, сочиняла и другие песни. В советское время она стала известным в народе композитором под именем Мариям Жагор кызы. В 1945 г. она удостоена почетного звания заслуженный деятель искусств Казахской ССР. На тему этой песни композитором Е. Г. Брусиловским (либретто А. Хангельдина) была написана опера «Дударай».

<sup>9</sup> Запись А. С. Идигина. Известия общества археологии, истории и этнографии при Императорском казанском университете. Казань, 1896. Т. 13, вып. 6. С. 564.

Был слышан о Лондоне и Париже, считал, что там нет такой красавицы, как его любимая, родившаяся в Тургайском крае.

Вероятно, не без влияния этой песни в народе давно бытует шуточная песня «Он алты қыз» («Шестнадцать девушек»), в которой влюбчивый джигит, перечисляя имена 16 девушек, останавливается на имени Раиса:

## ОН АЛТЫ ҚЫЗ (Шестнадцать девушек)

Зап. Б. Байкадамова

37. Жігермен. Энергично. ♩ = 120

Ас - ты - ма мін - ген а - тым ге - нә - душ - кө,  
Не сто - ит на сәе - те житъ е - ту - ге,

ша - ба - мын мі - ніп а - лып не - ме - нуш - кө. Зұл - қи - я,  
а - зы - рақ ой - нап күл - мей ма - ло - душ - кө. Күл - зи - рай,

Ұр - қи - я, Қа - ти - рай, За - ги - рай, На - ғи - май, Ба - ти - май,  
Нә - зи - рай, Мәр - зи - рай, Ма - ри - ай,

Ә - ше - кей қыз Бәл - зи - май, Бә - ле - кей қыз,  
Шаш - пау - лы қыз Сә - ли - май, То - лық сы - ған

Мар - жа - най, ер - ке - ле - ген Та - и - сай қай - да кет - кен  
Ма - ру - сәй,

Ра - и - сай, я люб - лю ай - ай - ай!

Астыма мінген атым *генедушка*,  
Шабамын көңіл ашып *немношка*.  
Не керек бұл дүниеде *жить* етуге,  
Азырақ ойнап-күлмей, *молодушка*.  
Қайырмасы: Зұлқия-ай, Ұрқия-ай,  
Қатира-ай, Сагира-ай,  
Күлзира-ай, Назира-ай,  
Нағима-ай, Батима-ай,  
Әшекей қыз Айжан-ай,  
Белекей қыз Балжан-ай,  
Еркелеген Таиса-ай,  
Толықсыған Маруся-ай,  
Тындаушы еді-ау, сәулем-ай!

Қайда кетті Рауса-ай,  
Я люблю аяй, Рая-ай!  
Қарағым, айналайын черный көзім,  
Никогда не забуду айтқан сөзің.  
Второй, третий сорттар толып жатыр,  
Первой сорт қайда тудың сенің өзің?  
Припев.

Большое общественное значение имели традиционные календарные праздники, а также тризны по знатым людям, которые вызывали большое скопление кочевого народа. На них проводились различные спортивные игры (бәйге, күрес), айтысы и другие развлечения. На этих праздниках бывали и русские люди. Так, Н. Қалмаков писал: «Русские крестьяне окрестных сел с охотой посещают тои, приезжая верхом и на телегах; здесь же они открывают базар, торгуя арбузами, дынями, хлебом, квасом и семенами; особенно русские охотно посещают те дни, когда назначены скачки или борьба»<sup>10</sup>. В другом описании такого же праздника сообщается, что когда собиралось много народа, ожидавшего появления соревнующихся в бәйге всадников, то для их развлечения, около юрты, играли «доморощенные казаки-музыканты на балалайке, скрипке и еще на чем-то»<sup>11</sup>. Казахи слушали игру русских музыкантов, а певцы и домбристы запоминали и перенимали в свой репертуар наиболее понравившиеся русские песенные мелодии и инструментальные наигрыши, интерпретируя их в своем национальном стиле или оставляя почти без изменения. Такие явления наблюдались неоднократно в казахских аулах. Так, в одном из описаний народного быта отмечалось, что «казахи играют на мотивы русских песен, а если он (казак) поет, то аккомпанирует себе своеобразно, довольно приятную мелодию»<sup>12</sup>. Нотные примеры исполняемых любителями русских мелодий имеются у А. В. Затаевича («1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев»). В середине 20-х годов нашего столетия им в г. Каркаралинске от учителя Мерасиля Манаякова была записана «Камаринская», исполненная на домбре в казахской интерпретации. Мелодия первой части пьесы осталась малоизмененной, но получила иную ритмическую структуру, а во второй части в другой тональности звучит вариантное изложение первой темы, затем повторяется первая часть. Так «Камаринская» была преобразована казахским домбристом из одночастной в простую трехчастную форму и мелодия изменена на казахский лад. Затаевич в примечании к пьесе отметил, что это «курьезный и симпатичный по своей наивности образчик того, во что превратилась русская «Камаринская», где-то и когда-то слышанная казахским музыкантом»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Қалмаков Н. Некоторые семейные обычаи киргизов северных районов Сыр-дарьинской области// Кайфманский сб. М., 1910. С. 224.

<sup>11</sup> Военный сб. СПб., 1866. № 1. С. 175.

<sup>12</sup> Голубев А. Отрывок из путешествия в Среднюю Азию//Записки Русского географического общества. СПб., 1861. № 3. С. 100.

<sup>13</sup> 500 казахских песен и кюев. С. 280, прим. 245.

## «КАМАРИНСКАЯ» ПО-КАЗАХСКИ

«500 п.», № 299

38. Бойко и весело.  $\text{♩} = 120$

Немного спокойнее

Повторить с начала до конца.

Влияние русской городской танцевальной музыки можно обнаружить в «Би-кюе» («Танцевальная песня»), записанном нами в 1944 г. в Абаевском районе Семипалатинской области. В некоторых районах этой области музыканты натягивали на домбру, как у русской балалайки, три струны вместо обычных двух. Средняя струна находилась в квинтовом отношении с нижней и в квартovém с верхней струной:

### БИ-КҮЙ

(Танцевальная песня)

39. Игриво.  $\text{♩} = 120$

Домбра

(Цитируется не полностью)

Исполняемые любителями на домбре русские мелодии хотя и несут следы небольших преобразований (более всего в ритмическом и вари-

ционном отношении), но не представляют собой больших художественных переложений. Их исполнители были простые аульные любители, играющие в часы досуга в семье или в кругу друзей. Однако некоторые русские мотивы, переложенные народно-профессиональными композиторами-певцами или композиторами-инструменталистами, вошли в народную музыкальную классику. В таких произведениях они не обособливали русские напевы, а тонко синтезировали их с казахскими интонациями и стилевыми особенностями музыкального языка. Здесь уместно напомнить высказывание В. Г. Белинского о том, что «даже и тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он тем не менее совершается национально»<sup>14</sup>.

Примером такого художественного творческого синтеза казахских и русских мелодий могут служить некоторые кюи народного композитора, автора многих классических произведений казахской музыки Курмангазы Сагырбаева. Так, в его знаменитом «Адай-кюе» главной темой является мотив, интонационно близкий к известной русской крестьянской песне «Во саду ли, в огороде», творчески переинтонированной автором в произведение иного содержания, отличающееся яркой выразительностью и национальным колоритом:

### АДАЙ-КҮЙ

Зап. Л. А. Хамиди

40. Талсалмай жаны сүйсіне. Решительно и горячо.  $\text{♩} = 132$

(Цитируется не полностью)

Использование темы простой крестьянской песни и ее творческое преобразование в большую музыкальную поэму, поразительную по своей национальной образности, дали композитору основу для выражения свободолобивых устремлений казахского народа, так образно переданных в этом кюе.

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В. 3. т. М., 1948. Т. 3. С. 663.

Исторически достоверно описано творчество другого народного композитора Даулеткерия Шигаева (1820—1887 гг.) П. В. Аравиным (1908—1979 гг.) в очерке «Повесть о великом кюйши»<sup>15</sup>. Автор детально прослеживает формирование его как композитора на основе анализа кюев «Қосшек», «Ващенко», «Шолтак». В них Аравин показывает оригинальное вплетение русских народно-песенных интонаций, которые звучали несколько по-иному.

**Связь с русской городской песней и романсом.** Прогрессивное значение в ознакомлении казахского народа с русской литературой и музыкой имело творчество классика казахской литературы и музыки Абая Кунанбаева (1854—1904 гг.). Его просветительная деятельность — пример страстной, неутомимой борьбы за укрепление дружбы между казахским и русским народами. Абай понимал историческую необходимость в использовании всего лучшего, прогрессивного, что имеется у русского народа. По этому поводу М. О. Ауэзов писал: «В своем творчестве Абай выразил то, что в силу исторической новизны лишь смутно бродило в сознании масс и еще не могло быть высказано народными певцами. А выразителем стремлений народа он смог стать потому, что в его поэтическом подвиге опорой ему служила передовая демократическая русская культура и прежде всего хорошо известные ему идеи Чернышевского»<sup>16</sup>. Абай был близок со многими политическими ссыльными, находившимися в Семипалатинске. Власти с большой настороженностью наблюдали, а часто и противодействовали его связям, отмечая при этом, что «Кунанбаев весьма интересуется русской литературой, выписывает книги, газеты и журналы <...> все дети его пишут и читают по-русски. Грамоте обучал их отец»<sup>17</sup>. Сам Абай не был певцом для широкой аудитории. Он не записывал на ноты свои песни, а напевал их близким друзьям и часто гостившим в его ауле профессиональным певцам и акынам. Так, с напева Абая они включали его песни в свой репертуар и распространяли их в народе.

Стремясь популяризировать русскую литературу в казахской среде, Абай стал сочинять песни на свои переводы стихов Пушкина, Лермонтова и других русских поэтов. Только по поэме «Евгений Онегин» он создал 12 песен, а всего с напевов разных певцов записано более 60 его вокальных произведений, имеющих разные исполнительские варианты. Песни Абая исполнялись в различных социальных слоях казахского народа. «Казахи прекрасно понимают достоинства его произведений, поэтому слушают с интересом, хотя Абай беспощадно высмеивает и порицает их, иногда даже проклинает за беспечный образ жизни <...> Когда певец начинает петь насмешливые стихи Абая, слушатели оживают: они находят у себя или у других те или иные недостатки, остроумно отмеченные Абаем»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Аравин П. В. Степные созвездия. Алма-Ата, 1979. С. 24—258.

<sup>16</sup> Ауэзов М. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961. С. 208.

<sup>17</sup> Цит. по кн.: Бурабаев М. С. Становление социалистического сознания в Казахстане. Алма-Ата, 1981. С. 65.

<sup>18</sup> Рамазанов Н. Абай Кунанбаев// Восточный сборник в честь А. Н. Веселовского. М., 1914. С. 226, 227.

Особую популярность в народе получила песня «Письмо Татьяны» («Татьяна сөзі»). Образ героини, как писал известный исследователь творчества Абая академик М. С. Сильченко, «и в абаевской передаче пленителен искренностью и глубиной чувства, высоким пониманием долга и благородством души»<sup>19</sup>. В русской дореволюционной литературе неоднократно отмечалось, что песня Татьяны из «Евгения Онегина», переведенная Абаем в 1889 г., популярна по всей степи. Так, в статье «Абай Кунанбаев» рассказывается об исполнении певцом Адылханом «Письма Татьяны». На вопрос, откуда он знает эту песню, Адылхан, «не без гордости указав на себя, пояснил, что у русских был такой же, как он, певец-акын Пушкин, который воспел, как Татьяна-слу полюбила джигита Онегина, которому и написала письмо»<sup>20</sup>.

В книге журналиста Дмитрия Львовича «По киргизской степи», изданной в 1914 г., описана поездка по Тургайскому краю. В ней упоминается об исполнении старым певцом Аблаем Карабатыровым песни Абая. Львович пишет, что во время отдыха в юрте казаха Нурпеисова, хозяин, чтобы развлечь его, пригласил певца Аблая, который «не заставил себя упрашивать, быстро настроил домбру и, взяв несколько переливчатых аккордов, затянул песни на слова... Слова... Признаюсь сразу, я собственным ушам не поверил. Вообразите только, старый казах распевал ни более ни менее как... письмо Татьяны к Онегину... Письмо имело всеобщий успех, причем, как и следовало ожидать, особенно одобрительно отнеслась к нему жена Нурпеиса» (с. 108—109).

На стихи русских поэтов в своем переводе Абай сочинял песни, при этом в некоторых из них он, в соответствии со своим музыкальным мышлением, творчески использовал русские мелодии. Это было возможно только потому, что Абай хорошо знал русские городские песни и романсы. Он часто бывал в Омске и Семипалатинске, посещал публичные концерты, слушал русскую музыку на домашних музицированиях у друзей. Здесь он познакомился с песнями и романсами Глинки, Гурилева, Варламова и других композиторов, произведения которых были широко популярны. Абай очень тонко использовал интонации русских и казахских мелодий для создания своих оригинальных песен, а затем разучивал их с навещавшими его аул певцами.

Одним из выдающихся примеров тонкого национального преобразования мелодии русского романса Абаем является его песня «Айттым сәлем, қаламқас» («Шлю привет, тонкобровая»). По мелодии она близка известному старинному русскому городскому романсу «Карие глазки». Понутно следует отметить, что когда композитор С. С. Прокофьев в 1943 г. написал несколько обработок русских народных песен для голоса и фортепьяно, то в их число вошла песня «Карие глазки». Она привлекла внимание композитора широтой и лиричностью мелодии, задушевностью драматического содержания. В своей обработке Прокофьев, почти не изменив мелодию и сохранив народные слова, написал

<sup>19</sup> Сильченко М. С. Творческая биография Абая. Алма-Ата, 1957. С. 110.

<sup>20</sup> См.: Записки Семипалатинского отделения Русского Географического общества. Семипалатинск, 1907. Вып. 3. С. 5.

сложную по фактуре и гармоническому складу фортепьянную партию, излагая каждый куплет в разных тональных и высотных сферах.

Абай Кунанбаев на основе своего оригинального поэтического текста значительно преобразовал мелодию «Қарих глазок». В результате мелодия русского романса стала достойным образцом казахской народной музыкальной классики:

## АЙТТЫМ СӘЛЕМ, ҚАЛАМҚАС

(Шлю привет, тонкобровая)

Зап. Б. Ерзакович

41. Байсалды, маңғаз. Спокойно, величаво.  $\text{♩} = 84$

Айт-тым сә-лем, Қа-лам-қас, са-ған құр-бан  
Медленно  
Ка-ри гла-з-ки, где выскры-лись? Мне вас боль-ше не ви-  
мал мен бас, са-ғын-ған- нан се-ні ой-лап,  
-дать. Ку-да вы скры-лись, за-про-па-ли? На-век за-  
ке-лер көз-те ыс-тық жас.  
-ста- ви-ли стра-дать. Ку-да -дать.

Шлю, тонкобровая, привет!  
Похожей не было и нет!  
Когда тоскую по тебе, —  
Мне слезы затмевают свет.  
Ты лучше всех. За сотни лет  
Подобной не был мир согрет.  
Одной тебе моя любовь,  
Твой образ — он давно воспет.  
И пусть я стану нищ и сед,  
Но мне иной дороги нет;  
Ты в сердце у меня живешь,  
Во сне преследуешь, как бред.

И ни враги, ни злой навет,  
Ни женщины чужой привест  
Не смогут остудить во мне  
Твой красы горящей след.

Приди, приблизь свиданья час.  
О мой фазан, позволь хоть раз  
Прильнуть к тебе и заглянуть  
В горячий мрак бездонных глаз!

(Перевод П. Шубина)

Значение деятельности Абая Кунанбаева в творческих связях казахской и русской литературы и музыки неопределимо. М. О. Ауэзов, определяя плодотворное влияние на Абая поэтического наследия родного ему народа и классической поэзии таджиков, азербайджанцев, узбеков, писал, что фактом самого большого, можно сказать огромного значения, залогом будущего расцвета казахской культуры и надежным путеводителем для казахского народа на его историческом пути было обращение Абая к русской (а через нее и ко всей европейской) культуре, главным образом к наследию великих русских классиков, до него совершенно неизвестных казахскому народу.

История казахской музыки показывает, что к русским напевам обращали свой слух кроме Абая и Курмангазы Сагырбаев, Даулеткерей Шигаев, Жаяу Муса Байжанов, Кенен Азербаев и др. Так, А. К. Жубанов отмечал, что благодаря общению с русской музыкой в творчество «казахских композиторов вошли новые интонации, новый ритм, новое «слово» эпохи. Это новое слово, обогатившее музыкальный «словарь» казахских композиторов, стало словом дружбы и, прежде всего, дружбы с русским народом»<sup>21</sup>.

**Связь с русской революционной песней.** Русский фольклор оказывал влияние не только на развитие казахского музыкального языка, но и на формирование произведений с острым социальным содержанием. Ярким примером такого воздействия могут служить многие песни известного народного композитора Жаяу Мусы Байжанова (1835—1929 гг.). В творчестве Байжанова особенно сильны социальные мотивы, что связано с его деятельностью против самоуправления и беззакония волостных управителей, баев и полицейских властей. Проживая длительное время в разных местах России и Сибири, хорошо зная русские и украинские песни, Жаяу Муса тонко чувствовал и претворял их интонации в своем творчестве. Одной из таких остросоциальных песен является «Толгау» («Думы»), в мотиве которой явно ощущается влияние содержания и интонаций популярной песни политических ссыльных «Эх ты, доля»:



<sup>21</sup> Цит. по кн.: Спасибо тебе, русский народ. Алма-Ата, 1981. С. 142.



Национальное перестроение мелодии включает более свободный распев: у «Толғау» иное расположение сильных долей такта и, что очень традиционно для казахских песен, разные виды опевания заключительных звуков в построениях и при заключении песни на тонике. Равномерное движение мелодии «Эх ты, доля» на  $\frac{3}{4}$  преобразовано в «Толғау» на метрически-переменные  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{5}{4}$ :

## ТОЛҒАУ

(Думы)

Зап. Б. Ерзаковича

43. Баяу. Широко.  $\text{♩} = 69$

Киналды шыбын жаным, ой, дүние-ай,  
Жалғызбын, әрі кедей, Шорманов бай.  
Арам мал саған; сірә, опа бермес,  
Артыңа бір қарашы үңіліп-ай.  
Залымдар маған мықтап салды құрық,  
Қорлыққа қалай көнем тірі жүріп?  
Шығар күн, атар тандар бар шығар-ау,  
Тұрады жақсылыққа ішім жылып...

Измучилась душа моя, о жизнь!  
Одинокий и бедняк я, а Шорманов — богач,  
Нечистым путемжитое тобой богатство  
к хорошему не приведет.  
Оглянись хоть раз и подумай.  
Набросили петлю на меня нечестные люди.  
Как я, живой, терплю такое унижение.  
Надеюсь, настанет день, взойдет солнце,  
И душа моя теплеет от этой мысли.

Особое влияние оказали революционные песни на появление фольклорных песен казахского рабочего класса, что предопределило образование в нем нового ответвления — казахских рабочих песен. Этому во многом способствовало то, что семьи русских и казахских рабочих, работающих на шахтах, заводах, приисках, жили в одном поселке, их землянки нередко стояли рядом и, естественно, они постоянно общались между собой.

Передовые революционные идеи, активно распространяемые в казахской степи многочисленными ссыльными революционерами, участниками рабочих и крестьянских восстаний, находили благоприятную почву в трудовых слоях казахского общества, оказывали влияние не только на революционную настроенность масс, но и на произведения очень чутких к настроению народа передовых акынов, певцов, инструменталистов. Не случайно полицейские чины забили отчаянную тревогу по поводу того, что «пропаганда агитаторов среди киргизского (казахского. — Б. Е.) населения Тургайской, Оренбургской и Акмолинской областей производит... волнение умов»<sup>22</sup>.

О бытовании у казахского народа русских революционных песен свидетельствуют записи нот и текстов, сделанные в дореволюционное время школьным учителем Ш. Х. Сарыбаевым (1893—1957 гг.). В числе его 30 записей русских, татарских и башкирских песен есть и революционные: «Солнце всходит и заходит» и «Эх ты, доля», получившая особую широкую популярность после того, как стала исполняться в песне М. Горького «На дне», поставленной в 1902 г. Московским художественным театром. В частности, «Эх ты, доля» была записана Ш. Х. Сарыбаевым в местности Кыбышак в Букеевской орде от фельдшера Д. Ертаева, который учился в Кронштадте и привез песню оттуда<sup>23</sup>.

Неприглядные стороны суровой жизни рабочих стали находить свое отражение в казахских революционных песнях, записанных Д. Шалабековым, названия которых говорят о их содержании: «Каждый день (рабочие) умирают от завалов» («Күнде өлу құлампаз бұл кемірден»), «Штраф „другом“ стал моим неразлучным» («Штраф „досым“ болды айрылмайтын») и др.<sup>24</sup> Многие из этих песен, несомненно, сочинялись под влиянием российских революционных песен, таких, как «Интернационал», «Рабочая марсельеза», «Дубинушка», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», которые пелись на казахском и русском языках. Распространением этих песен и переводами на казахский язык занимались организации РСДРП, которые создавались во всех городах Казахстана в годы первой русской революции 1905—1907 гг.<sup>25</sup> Членами этих организаций были и передовые казахи, в частности чиновник Омской

<sup>22</sup> ЦГА Узбекской ССР. Ф. КМГГ, № 342.

<sup>23</sup> Эти сведения взяты мною из статьи сына Сарыбаева — Б. Ш. Сарыбаева. См.: Об одном рукописном сборнике//Советский Казахстан. 1956. № 4.

<sup>24</sup> См.: Шалабеков Д. Песни рабочих Караганды, Успенского рудника и Спаского завода//Тр. отд. народ. твор-ва Ин-та языка и лит-ры АН КазССР. 1955. Вып. 1.

<sup>25</sup> См.: Пахмурный М. П. 70-летие первой русской революции//Вестник АН КазССР. 1976. № 2. С. 21.

почтово-телеграфной конторы Максут Бекметов (1883—1912 гг.) был организатором забастовок омских связистов, писал воззвания, переводил на казахский язык и распространял революционные песни, сочинял стихи революционного содержания. В 1905 г. во время обыска в квартире М. Бекметова полиция нашла три телеграфных бланка. На одном из них, как указано в протоколе обыска, было написано «с переданным по телеграфу преступным стихотворением, начинающимся словами «Отречемся от старого мира» и с досочиненным Бекметовым текстом:

Не страшна нам солдатская лямка,  
Не боимся ужасной тюрьмы.  
И конвоя пересыльного замка.  
Поднимайтесь все, как и мы.

На двух других бланках «карандашом, иностранными буквами написаны отрывки на неизвестном языке». Как оказалось, «неизвестный язык» был казахским, а латинским шрифтом были написаны стихи Бекметова, по содержанию и форме близкие «Рабочей марсельезе»<sup>26</sup>.

Революционные события, происходящие в России, оказывали влияние на развитие классового сознания казахских скотоводов и других трудовых слоев народа. Это нашло свое художественное отражение и в произведениях музыкального фольклора. В них все сильнее стали звучать темы социального протеста, осуждения феодально-байского уклада семейной и общественной жизни, ярче стало проявляться стремление казахского народа к освобождению от эксплуатации.

Борьба рабочего класса и крестьянства России находила горячую поддержку и сочувствие у казахского народа, вызывала у него чувство братской интернациональной солидарности.

Народная память сохранила для потомков немало таких песен, в которых отражено это сочувствие. Одна из них — песня акына-певца Елемана Баулыкова — «Лена уақиғасы хақында» («О событиях на Лене»), посвященная трагическому эпизоду из истории борьбы русского рабочего класса — расстрелу царскими войсками 17 апреля 1912 г. рабочих ленских золотых приисков. Мотив этой песни преобразован на казахский лад из революционной песни «Отречемся от старого мира», музыкальные корни которой происходят из французской «Марсельезы». Эта песня пелась акыном на тайных сходках казахских батраков и пастухов. В песне «Лена уақиғасы хақында» соединились в единое художественное целое две линии: первая — национальное устремление народа в борьбе завоевать себе свободу и второе — чувство интернациональной солидарности к братьям по классу — русскому пролетариату:

---

<sup>26</sup> ГА Омской области. Ф. 270. Оп. 1. Д. 365. Л. 190 и Д. 152. Л. 133. Эти сведения даны мне ветераном партии Ш. Т. Утеповым. См. также Отзвук рабочей марсельезы//Вечерняя Алма-Ата. 1975. 24 нояб.

# ЛЕНА УАҚИҒАСЫ ХАҚЫНДА

(О событиях на Лене)

Зап. А. Чикова.

44. Быстро, стремительно

Си - бирь - де бір ө - зен бар Ле на де - ген,  
Ле - на зор, Ле - н(а) а - ғыс - ты, Ле - на те - рең - Күт - пес -  
- тен жаз шы - ғу - ын, қыс - та та - сып, сел бо -  
- лып қап - тап ке - лед тау - тау - д(ы) а - сып.

Сибирьде бір өзен бар Лена деген,  
Лена зор, Лена ағысты, Лена терең.  
Күпестен жаз шығуын қыста тасып,  
Сел болып қаптап келед тау-тауды асып.

Сел қаптар биік таудың қиясына,  
Құйылар құзғындардың ұясына,  
Төнгенде шортан астан, бүркіт үстен,  
Құзғындар сонда әне танбақ естен.

Тау бүркіт тілімен сел басылмақшы,  
Бұлттанған күн көзі де ашылмақшы,  
Жадырап жан иесі күн көзіне  
Тартпақшы ай мен жұлдыз, күнді өзіне.

В Сибири есть река Лена,  
Лена огромная, Лена быстрая, Лена глубокая.  
Не ожидая наступления весны, еще зимой,  
Её потоки стремительно вырываются из гор в долины.

Селевой поток, устремляясь к подножию гор,  
Зальет гнезда горных птиц.  
Когда снизу щука, а сверху орел нападут,  
Тогда горные птицы в растерянности будут.

Силой горного орла (революции) мы остановим поток,  
И лучи солнца засияют, пробив темные тучи.  
Все люди воспрянут, оживут,  
Луна и звезды захотят притянуть к себе солнце.

(Цитируется не полностью).

Так мотив боевой пролетарской песни (первое предложение запева «Отречемся от старого мира») вошел в песню казахского акына-певца и стал достоянием его репертуара, оказывая большое влияние на укрепление классовой солидарности с другими народами. В. И. Ленин придавал большое значение распространению революционных песен как важному средству пропаганды социалистических идей. Он писал: «В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы не забросила его судьба, каким бы чужаком не чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала»<sup>27</sup>. Эта ленинская оценка значения революционных песен полностью подтверждается и на примере дореволюционного Казахстана.

---

<sup>27</sup> Ленин В. И. Евгений Потье// Полн. собр. соч. Т. 22. С. 273.

## Глава 6

### КАЗАХСКИЕ МЕЛОДИИ В ЗАПИСИ РУССКИХ ФОЛЬКЛОРИСТОВ XIX в.

В научном, литературном и эпистолярном наследии, оставленном русской интеллигенцией, имеются сведения о музыкальном быте казахского народа. Музыкальные записи, сделанные ими, являются документальными источниками для изучения истории развития народного музыкального творчества. Большинство из них были сделаны непосредственно с напевов или наигрышей исполнителей и лишь немногие расшифрованы с записей на фонографе Эдиссона, появившегося в России в 1870 г. Фонограф использовали редко. Это было связано с хрупкостью его восковых или фольговых валиков, ограниченных для повторных прослушиваний, крайне неустойчивых при переездах на большие расстояния между аулами в экипажах по степным дорогам, а также со слабым однотонным акустическим воспроизведением напетых вокальных и инструментальных произведений. Слуховые записи, как и расшифровки с механической записи, имели недостатки, но исследование их по временной последовательности записей и публикаций представляет достоверную основу для выявления содержания и определения интонационного состава старинных казахских песен. Сравнение их с песнями, бытующими в советское время, помогает установить изменения, происшедшие в их содержании, и выявить интонации старинных мелодий, ныне утраченных или преобразованных на современный народный музыкальный язык. Эти объективно обусловленные явления постоянно происходят в музыкальном фольклоре в результате прогрессивных исторических, социально-экономических и культурных изменений в жизни народа, а также под влиянием творческого взаимообогащения с музыкой других народов.

Наиболее ранняя запись казахских мелодий сделана в начале XIX в. И. В. Добровольским (1780—1851 гг.). С 1810 по 1840 г. он жил в Астрахани, преподавал музыку в гимназии, руководил организованным им городским хором, ставил оперные спектакли. В этот период Добровольский очень интересовался и музыкой восточных народов, так как в конце XVIII в. Астрахань, как и Казань, была крупнейшим торговым центром Поволжья, куда приезжали купцы из Средней Азии, Ирана, Закавказья, а в самом городе проживало различное по национальному

составу население — русские, татары, армяне, узбеки, казахи, туркмены и др. Добровольский записывал и обрабатывал для голоса с фортепиано народные мелодии, а затем публиковал их в «Азиатском музыкальном журнале», который издавал на собственные средства с 1816 по 1818 г. Этим он впервые стремился сблизить восточную и европейскую музыку, стремясь сохранить характерные особенности народных ладов, ритмическое своеобразие песен. В пятом номере указанного журнала (1816 г.) были помещены четыре песни без текста — татарская, хивинская, туркменская и казахская. Приводим ноты «Песни казахской»:

45. Andante



По мелодии песня весьма скромна, она содержит один из видов современных казахских мелодий, заключающуюся в секвентном движении в субдоминантовой сфере с завершением на тонике. Эта мелодия оказалась прототипом одной из первых казахских народных песен «Арарай» (припевное слово), записанной нами в 1936 г.:

АРАРАЙ

46. Еркін ашық үнмен. Смело и ярко.  $\downarrow = 96$

Ка - ра.ша(а)үй-ден кү - ра - лып, кол-хоз бол ған а - уы - лым,  
 кү - ра - лып ел бол күш қо - сып, бір - ге ту - ған ба - уы - рым. Ай - ай  
 а - ра - рай, а - ра - рай а - ра а - ра а - ра - рай.

Несомненная интонационная общность этих мелодий говорит о развитии старинной мелодии за 120 лет после ее первой записи. В современном быту мелодия, оставаясь одночастной, стала более развитой, получила значительное припевное расширение, а ее одночастная структура преобразовалась в ладопеременную (трихордный тональный план); диапазон расширился от сексты до октавы; темп из медленного спокойного под несомненным влиянием нового динамичного текста (старый не был записан Добровольским, но по настрою речитативной мелодии он, возможно, был лирическим) стал быстрым, стремительным.

Записи И. В. Добровольского были опубликованы в работе С. Г. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта»<sup>1</sup>. Это было сделано им, как пишет автор, по мысли и указанию

<sup>1</sup> См.: Записки Императорской Академии наук. СПб., 1897. Т. 11. № 2. Сер. 8.

В. В. Стасова, который ценил «Азиатский музыкальный журнал» как редкое по тому времени в России издание нерусских мелодий.

После И. В. Добровольского две казахские мелодии были записаны А. И. Лёвшиным (1799—1879 гг.) и опубликованы в его фундаментальном труде «Описание киргиз-казахских, или киргиз-кайсацких орд и степей» (СПб., 1832). В народной музыке Лёвшин справедливо отмечает устойчивость мелодий, которые, по его мнению, «менее терпят изменения, нежели слова, ибо они почти все одинаково просты». Но нельзя согласиться с его высказыванием о том, что все казахские песни однообразны, унылы и утомительны для слуха. Для подтверждения своих слов ученый приводит записи двух мелодий:

47 Темп не указан



Темп не указан

Однако в этих народных мелодиях мы не обнаружили ни унылости, ни однообразия, столь утомительных для слуха. Возможно, для Лёвшина многократное повторение небольших напевов частушечного характера, хотя и с разным текстом, которого он, вероятно, не понимал, казалось однообразным и утомительным. Такие мелодии с однородным четким ритмом больше всего применялись в быту во время разных игр (очевидно, звучание на октаву ниже, чем в записи Лёвшина), на соревнованиях мужского и женского хоров, дуэтов, терцетов и квартетов, в которых исполнители пели, как писал Лёвшин, один за другим (разрядка наша. — Б. Е.). А может быть, это были инструментальные наигрыши, весьма типичные для сыбызговых пьес. В них также есть традиционные интонации и приемы развития мелодии. Так, в первой записи Лёвшина — это опевание верхней тоники, нисходящие секвенции и трихордовые заключения в третьем и четвертом построениях. Во второй записи выявляется гармонический склад мелодии и, как в первой, — опоры в заключительных предложениях на тонику.

Интересны записи трех казахских мелодий, обнаруженные в архивах писателя, философа, музыкального теоретика и критика В. Ф. Одоевского (1804—1869 гг.). Его работы о творчестве русских и западноевропейских композиторов заложили основу классического русского музыкознания. Одоевский собирал и исследовал музыкальный фольклор многих народов России. Б. Г. Грановский, исследователь наследия Одоевского, в очерке «Песни народов России в музыкальном собрании в

трудах В. Ф. Одоевского»<sup>2</sup> осветил его разностороннюю деятельность и значение трудов писателя и ученого для русского музыковедения. Он пишет, что выявленное им фольклорное наследие Одоевского, составляющее 500 единиц, включает записи русских песен, а также тринадцать песен других народов нашей страны и двенадцать зарубежных народов. Грановский установил где, когда и от кого записаны песни, сопоставил методические и текстовые варианты, дал комментарий к примечаниям собирателя.

Среди этих записей Грановским обнаружены ноты (без текста) трех казахских (по старой терминологии — киргизских) песен. На одной из них написано «Дюрлай-ай» (возможно, «Дүрл-ай-гүл — топот копыт), или «Дүлділім-ай» — О, мой скакун»<sup>3</sup>, на двух других — по-русски — «Рысак» и «Иноходец»<sup>4</sup>:



Эти мелодии включают оба вида казахской песенности: распевный и речитативный. Мелодия в них развивается как и во многих народных песнях: в первой — в поступенном и секвентном движении по звукам аккордов терцовой структуры и трихордов в кварте, во второй — в четкой однородной речитации также в поступенном и трихордном движении, синхронном с 11-слоговым ритмом традиционного казахского стиха «кара өлең» (простые стихи), типичным для терме. Но в обеих мелодиях имеются интонации, ныне не встречающиеся, например завершение фраз ходами в восходящем направлении и окончание мелодии на III и V ступенях лада.

Особый интерес вызывает пометка Одоевского: «От Даля», что означает: либо их запись сделана с его напева, либо они получены от

<sup>2</sup> См.: Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. Поэтика и стилистика/Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. М., 1980. С. 312—342 (отдельный оттиск).

<sup>3</sup> Песня с таким названием под № 71 есть в «1000 песен казахского народа» А. В. Затаевича, но мелодия ее другая.

<sup>4</sup> Ноты выписаны нами из рукописного сборника «Одоевский В. Ф. Русские подлинныя напевы». ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 73. Инв. № 191, № 45, 47.

него. С 1833 по 1841 г. В. И. Даль жил в Оренбурге, где состоял на службе чиновником по особым поручениям при генерал-губернаторе и принимал участие в работе архивной ученой комиссии, которая систематически приглашала и слушала казахских акынов, сказителей, певцов и инструменталистов<sup>5</sup>. По служебным делам Даль часто бывал в аулах, хорошо изучил казахский язык, записывал народные сказания и песни. Своей деятельностью в качестве чиновника он заслужил в народе большой авторитет справедливого бескорыстного человека. Об этом свидетельствует такой факт. При расследовании причин крестьянского восстания в Букеевской орде (1836—1837 гг.) его руководители Исатай Тайманов и Махамбет Утемисов, скрываясь от властей, соглашались давать показания только В. И. Далю.

Даль написал несколько рассказов из быта русских и казахов — «Бикей и Майляна», «Майна» и другие, которые были опубликованы в русских журналах под псевдонимом Казак Луганский. В архиве А. С. Пушкина имеется краткая запись казахского эпического сказания «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», которую он мог получить от В. И. Даля, когда в 1833 г., собирая материалы для «Истории Пугачева», встретился с ним в Оренбурге. Пушкин приехал в Оренбург 18 сентября 1833 г. и, как писал Даль, он «прибыл неожиданный и нечаянный и остановился в загородном доме военного губернатора В. А. Перовского, а на другой день перевез я его оттуда, ездил с ним в историческую Бердянскую станцию, толковал, сколько слышал и знал местность, обстоятельства осады Оренбурга Пугачевым...»<sup>6</sup>. Пушкин посещал Даля в его квартире. О большой музыкальности Даля свидетельствует одно из писем родственника его жены. В нем он писал, что присутствовал с друзьями Даля на вечере в его доме, что Даль читал им свои сказки, а «потом начали петь: прежде Дурасов, потом жена Даля приятным голосом, наконец, составили трио: Дурасов, Даль с женой пели русские песни прекрасно» («Русский архив. 1902. № 8. С. 653).

Вероятно, Даль сам записывал на ноты либо запоминал некоторые казахские мелодии, услышанные им в Оренбурге или во время поездок по степи, а затем передавал их своим друзьям. Так могли появиться в бумагах В. Ф. Одоевского три казахских мелодии. Даль напевал их и другим русским музыкантам, о чем свидетельствует такой факт. Находившийся в ссылке в Оренбурге в 1833—1835 гг. известный композитор А. А. Алябьев (1787—1851 гг.) написал там обработки туркменской, башкирской и киргизской (казахской) песен для голоса с фортепьяно и составил из них сборник «Азиатские песни». Основной мотив, с которого начинается «Казахская песня», в стиле русского лирического романса почти полностью совпадает с мотивом «Дюралай мой» (№ 1) из архива Одоевского.

<sup>5</sup> Работы членов комиссии и другие материалы 1897—1917 гг. публиковались в «Трудах Оренбургской ученой архивной комиссии».

<sup>6</sup> *Модестов Н. Н.* Владимир Иванович Даль в Оренбурге//Труды Оренбургской ученой архивной комиссии. 1913. Вып. 28. С. 29—31, 85.

# КАЗАХСКАЯ ПЕСНЯ

51. Andante

1. За - чем я не гор-ный о -  
 - чем я не воль-ный пи -  
 - чем я не гроз-ный вла -

- рёл мо-ла-дой, с мо-гу-чим по-ле-том и  
 - то-мец по-лей, конь гор-дый и силь-ный, и  
 - де-тель ле-сов. Не волк кро-во-жад-ный, А -

си-лой гро-зой? Та-гда бы, Зю-ле-ха, те -  
 вет-ра быс-трей? То-гда бы, Зю-ле-ха, те -  
 ко-зве ро-лов? То-гда бы, Зю-ле-ха, те -

*росо а росо гал.*

-бя я у-нёс в ро-дно-е жи-ли-ще на ди-кий у -  
 -бя я у-крал в при-воль-ные сте-пи где льёт-ся у -  
 -бя я у-крал в лес-ну, ю бер-ло-гу, в при-ют меж-ду

- тес.  
- рал.  
скал.

Ту -  
Там  
Там

ман те - бе пи - ща,  
ма - ре - во ли - ща,  
тишь тво - я пи - ща,

лучь солн - ца пи - тье,  
там ве - чер пи - тье,  
про - хла - да пи - тье,

Ту -  
там  
там

ман те - бе пи - ща,  
ма - ре - во пи - ща,  
тишь тво - я пи - ща,

лучь солн - ца пи -  
там ве - чер пи -  
про - хла - да пи -

*росо а росо гал.*

- тье.  
- тье.  
- тье. *g*

За -  
За -

Fine

Сходство этих мелодий, несомненно, свидетельствует, что записаны они с напева одного исполнителя — В. И. Даля. Благодаря ему в архиве В. Ф. Одоевского сохранились в этнографической записи мелодии трех старинных казахских песен, причем одна из них стала темой для творческой обработки А. А. Алябьева.

В книге известного путешественника и журналиста П. И. Пашино (1836—1891 гг.) «Туркестанский край в 1866 году. Путевые заметки» (СПб., 1868)<sup>7</sup> опубликована его нотная запись казахской мелодии, услышанной им на берегу Каспийского моря, в которой проявляются стилистические черты, характерные для мелоса Западного Казахстана: зачины на крайнем по высоте звуке, восходящие и нисходящие трихордовые интонации в квинту и их секвентное развитие в первых четырех тактах. В этой скромной мелодии выявляются элементы ладовых переливов от основного дорийского лада: в 1—2 тактах в ионийском, в 3—4 тактах в миксолидийском, в 5—6 во фригийском с переходом на тонику и утверждением ее путем опевания II ступеню:

### КАЗАХСКАЯ МЕЛОДИЯ

Зап. П. И. Пашино, 1866 г.



Очевидно, записями П. И. Пашино интересовался и М. П. Мусоргский, когда собирал материалы для оперы «Пугачевщина», задуманной по роману А. С. Пушкина «Капитанская дочка». В его архиве обнаружены еще две нотные записи Пашино, записанные им также в Западном Казахстане — «Іздедім сені» («Искал тебя») с пометкой «Киргизская» и «Эй, эй, мяс»<sup>8</sup> с пометкой «Дервиш», а под нотами подписано: Пашино, 16 апреля 1879 г. Мелодия первой песни (выявлена А. Темирбековой в двух вариантах: без текста в архиве М. П. Мусоргского и с одним куплетом в журн. «Музыкальный современник». 1917. № 6) анализируется ею в сопоставительном аспекте в статье «Казахская народная песня в творчестве деятелей русской музыкальной культуры», где отмечается общность ритмики с «несколько варьированным интонационным содержанием: введены триольные, быстро скользящие последовательности к основным опорным точкам»<sup>9</sup>. Мы приводим запись этой песни с оригиналом текста и его переводом:

<sup>7</sup> Биографические сведения о П. И. Пашино имеются в статье А. З. Темирбековой «Казахская народная песня в творчестве деятелей русской музыкальной культуры»// Алмазные россыпи. Алма-Ата, 1980. С. 135—137.

<sup>8</sup> Впервые опубликованы в кн.: Мусоргский М. Полн. собр. соч./Под общей ред. А. Н. Александрова, П. А. Ламм и Н. Я. Мяковского. М.; Л., 1939. Т. V, вып. 10. С. 25.

<sup>9</sup> Темирбекова А. Алмазные россыпи. Алма-Ата, 1980. С. 142, 143.

# ІЗДЕДІМ СЕНІ

(Искал тебя)

Зап. П. И. Пашино в 1866—1868 гг.

53.



Із - де - дім се - ні, тап - тым  
се - ні; Бақ ал - ма - сы піс - кен бақ - тан ай, ә - лек - ай,  
бө - лек - ай, Да - ри - ға ай сү - лу жан ә - к(е) ай.

Издәдәм сені, таптым сені,  
Бақ алмасы піскен бактан, ай,  
Әлек-ай, бөлек-ай,  
Дариға сұлу, жан әке-ай.

Искал, увидел и нашел тебя,  
В яблоневом саду поспели яблоки.  
Скажу, что ты особенная,  
Красивая Дариға, душенька моя.

Основу этой песни составляют два вида казахских мелодий. В первой ее половине (ААВ) очень редкие в казахском мелосе почти непрерывные скачкообразные движения звуков: от высокой тоники вниз на квинту, возвращение к начальному звуку и сразу два скачка вверх на квинту и терцию и от нее новые скачки вверх по квартам до септимы. Такие движения создают слуховые узоры музыкальной ткани. Во второй мелодии, начиная с предпоследнего построения (С), мелодия в более сложном метроритме движется постепенно ко второй ступени, опевающей тонику, а затем в последнем построении (С<sub>1</sub>), представляющем собой укороченное на один такт повторение предыдущего, постепенное движение непосредственно вливается в тонику, утверждая ее как основу лада:

## ЭЙ, ЭЙ, МЯС

Зап. П. И. Пашино

54. Дәрүіш.  
Дәрүіш, диуана.



Над нотами есть пометка Пашино «Дервиш» (так у многих народов Востока называют странствующих нищих мусульманских монахов). У казахов они, называемые «дәруіш», или «диуана», не представляли собой религиозных фанатиков, были более близки к бахсы, но не занимались шаманскими камланиями или лечением, бродяжничали, и, как нищие, существовали на подаяния. Возможно, в название этой ритмической секвентного склада мелодии Пашино написал только первое слово расхожего народного поговорочного выражения «Мә-саған безгелдек!», («Вот те на! или «Вот те раз!»). Такими возгласами собравшиеся могли сопровождать кривляния и таинственные манипуляции зашедшего в их аул диуана, проводившего их под мелодию, исполняемую голосом или на инструменте.

Различия между диуанами и шаманами отмечал в своих записках Савва Большой. Находясь в плену у казахов, он, наблюдая духовную жизнь населения, писал об их музыкальных инструментах (сыбызгы, домбре, кобызе), «на которых скоморохи (так по аналогии с русскими странствующими профессиональными артистами — певцами-музыкантами назвал он диуанов. — Б. Е.) и лекаря (т. е. шаманы или бахсы. — Б. Е.) нередко отличаются»<sup>10</sup>.

М. П. Мусоргский, собирая материалы для оперы «Пугачевщина», интересовался мелодиями песен уральских казаков, и поэтому не случайно в его архиве оказались две мелодии, записанные А. Жемчужным в г. Уральске в 50-х годах<sup>11</sup>. Приводим нотные записи:

55.

56.

Но М. П. Мусоргский — тонкий знаток русского мелоса — не признал в этих нотах подлинных казачьих мелодий и на обороте первой написал: «Вздор! Тут и Россини и Верди, а не Россия».

Записи Жемчужнина были даны мною на апробацию исследователю казачьего фольклора С. Л. Волож, которая установила, что они не име-

<sup>10</sup> *Большой С.* Записки доктора Саввы Большого о приключениях его в плену у киргиз-кайсаков в 1803—1804 гг. С замечаниями о киргиз-кайсацкой степи // Сыч Отчества. СПб., 1822. Ч. 80, № 80, 35. С. 5.

<sup>11</sup> *Мусоргский М. П.* Полн. собр. соч. М., 1939. Т. 5. С. 40.

ют ничего общего с песнями уральских казаков. Мы же полагаем, что эти записи могут относиться к казахским мелодиям. Не случайно и то, что А. Жемчужнин, судя по записям, музыкально образованный человек, возможно, не зная казахского языка, не записал не только текстов этих песен, но даже и их названия. Первая его запись очень близка с мелодией «Дүлділім-ай», сообщенной Далем, кроме того, терцовое опевание тоники в кадансе весьма типично для казахских уральских мелодий.

Вторая запись А. Жемчужнина также схожа с его первой записью и записью Даля, но в другом, более динамичном, метроритме, хотя имеет такое же терцовое опевание тоники.

Нотные записи Пашино и Жемчужнина, имеющиеся в архиве Мусоргского, свидетельствуют о тщательном подходе великого композитора, верного своим реалистическим принципам, к выбору подлинного народного музыкального материала для написания задуманной, но неосуществленной им оперы «Пугачевщина».

Большой интерес по содержанию и мелодии представляет песня «Ай астында бар жұлдыз» («Есть под луною звезда»), записанная во второй половине XIX в. в Ташкенте Р. А. Пфеннигом<sup>12</sup>. Она может служить образцом глубокомысленного назидания, морального содержания, а также редким в казахской песенности вопросно-ответным развитием мелодии в простом трехдольном метроритме. Так, в первых двух пяти-тактовых предложениях (AA) — 3 такта вопрос, 2 такта ответ. Во вторых двух шеститактовых предложениях (A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>) — 3 такта вопрос и 3 такта ответ на тех же интонациях, но с введением в них на заключительном этапе синкопы и ее зеркального отражения:

## АЙ АСТЫНДА БАР ЖҰЛДЫЗ

(Есть под луною звезда)

Зап. Р. А. Пфеннига

57.  $\text{♩} = 88$

Ай, ас-тын-да бір жұл-дүз ай-дан жақ-сы. Ти-гіз-бе за-ла-лы-шын-ды пай-дан жақ-сы. Жа-ман-ға бір сөз айт-саң те-ріс қа-рай-ды, бал-қы-ған қор-ға-сын-дай қай-ран жақ-сы.

Ай астында бір жұлдыз, айдан жақсы,  
Тигізбе залалыңды, пайдаң жақсы.

<sup>12</sup> ГЦММҚ им. М. И. Глинки. Ф. 133. Инв. № 169, № 3903.

Жаманға бір сөз айтсаң, теріс қарайды,  
Балқыған қорғасыннан несі-ау жақсы.

У Р. А. Пфеннига перевод этого четверостишия дан в метафорном изложении его смысла:

Есть под луною звезда лучше луны,  
Бедные есть лучше богача душой.  
Если дурной человек тебя оскорбил,  
То и тогда доброта лучше, чем гнев.

Приводим его содержание в построчно-смысловом переводе:

Есть под луною звезда лучше луны,  
Не делай вреда, это будет хорошая польза.  
Когда скажешь правдивое слово плохому человеку, он  
отворачивается.

Разве лучше он расплавленного свинца.

Большой интерес представляет в исследовании А. Ф. Эйхгорна раздел «Казахские музыкальные инструменты» (см. с. 53—55), где дано научное описание конструкций домбры, кобыза, сыбызгы, со сведениями об их строе, звукоряде, объеме, тембре и способах игры, а на нотных примерах показаны наиболее типичные фактуры и технические возможности этих инструментов. Эйхгорн хорошо знал труды Палласа («Sammlungen», 1776), Лёвшина («Описание киргиз-казацких, или киргиз-кайсацких, орд и степей», 1832), Вамберна («Reußen in Mittel-Asien», 1864) и других и поэтому он дополнял свои описания народных инструментов сведениями из книг этих ученых.

В разделе «Песни и пение казахов» им приведены нотные записи около 30 песен и только с одной-двумя строками текста, по которым трудно установить их содержание. Однако, судя по названиям, большинство из них относится к трудовому и лирическому жанрам. Приводим некоторые из этих записей:

### ХВАЛЕБНАЯ ПЕСНЯ

58. Allegretto.  $\text{♩} = 69$



### ПЕСНЯ ЯМЩИКА

59. Allegretto



## ПЕСНЯ КАРАВАНЩИКА

60. *Allegramente deteuerato*

*mf* *mf* *rall. dim.*

## ПЕСНЯ ДЕВУШКИ, СТАВЯЩЕЙ ЮРТУ

61. *Animato deciso lunga*

*mf* *cresc.* *rit. dim.* или

## ЛЮБОВНАЯ ПЕСНЯ

62. *Радостно весело. J = 100*

*mf* *f* *decresc.* *mf* *dim.*

Эй, қыздар жүзің көр - кем, кү - ле - сің с. ай,  
та - был - мас се - нің те - нің бо - лардай таң - ай, сәу - лем ай.

Эй, қыздар жүзің көркем, күлесің-ай,  
Табылмас сенің теңің болардай таң-ай, сәулем-ай!

Эй, девушки, прекрасен ваш облик, улыбки на лице,  
Но хоть ищи, начиная с зари, не найти равной тебе.

О, дорогая!

## ПЕСНЯ АРБАКЕША

63.

## ПЕСНЯ ПОГОНЩИКА ОСЛА

64. *Con allegrezza* в полголоса

*p*

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in G major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, and C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. There are slurs over the first four notes and the last three notes. A dynamic marking of *p* is placed below the first note.

## ПЕСНЯ РАБОТАЮЩЕГО В ПОЛЕ

65. *Parlando*

*mf* *p* *dim.*

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in G major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, and C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. There are slurs over the first four notes and the last three notes. Dynamic markings of *mf*, *p*, and *dim.* are placed below the notes.

## ПЕСНЯ ЕДУЩЕГО НА ВЕРБЛЮДЕ

66. *Allegretto*

*p* *mf*

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in G major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, and C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. There are slurs over the first four notes and the last three notes. Dynamic markings of *p* and *mf* are placed below the notes.

## ПЕСНЯ ДЕВУШЕК, ПРЯДУЩИХ ШЕРСТЬ

67. *Lesto.* Вполголоса, для себя

*p* *p*

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in G major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, and C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. There are slurs over the first four notes and the last three notes. Dynamic markings of *p* are placed below the notes.

## ПЕСНЯ ПАСТУХА

68. *Moderato, espansivo*

*f* *f* *crese.* *mf*

*mf* *bizarro* di - mi - nu - en - do

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in G major, 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on G4, moves to A4, B4, and C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. There are slurs over the first four notes and the last three notes. Dynamic markings of *f*, *f*, *crese.*, and *mf* are placed below the notes. The text *mf* *bizarro* *di - mi - nu - en - do* is written below the second line of music.

## ПЕСНЯ ОХОТНИКА С СОБАКОЙ

69. Allegro giocoso



## РЕЧИТАТИВ НИЩЕГО

70. Vivo



## НАПЕВ МАЛЬЧИКА

71. Marcato comodo, severamente



Мелодии песен Южного Казахстана, протяжные и речитативные, вобрали в себя многие традиционные приемы строений выразительных средств народного музыкального языка: репетиционные, поступенные, трихордные, скачки с их заполнениями, опевание тоники предъемами, верхними и нижними вспомогательными, ладовой определенностью. Даже в такой небольшой мелодии, как «Любовная песня», выявляются два ладовых перелива — миксолидийского мажорного в параллельный ионийский минорный.

Среди нотных записей А. Ф. Эйхгорна особую ценность представляет «Баллада» — это редчайшая фиксация синкретического исполнения, которым и ныне пользуются некоторые жырау в своих выступлениях. Содержание «Баллады», как в общих чертах перевели Эйхгорну, комическое описание похищения красивой казашки ее неуклюжим влюбленным, падающим во время скачки с похищенной им девушкой в канаву, откуда она с большим трудом вытаскивает своего «героя»<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> Эйхгорн А. Ф. Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент, 1963. С. 57—97.

# БАЛЛАДА

72. Рассказ: Allegro



пение, Recitativo, svelto



Декламация с жестами. Sostenuto пение



Vivo

Recitativo



dim.

f Furioso



Пение говорком. Lento.

Очень тихо, таинственно.

Домбра

Возрастающая



напряженность среди слушателей. На подобие дрови барабана пальцами по деке.



Все скорее и сильнее.

Удар пальцами  
дровью.

Исполнение обычно начиналось с рассказа в прозе, затем звучал инструментальный фрагмент, иллюстрировавший рассказанное. Вслед за ним следовало пение на речитативную мелодию, несомненно, многократно повторяемую. Далее, по ходу повествования, поочередно исполнялись инструментальный фрагмент, пение, декламация (возможно, поэтического текста), а также большой инструментальный наигрыш, иллюстрирующий заключительный эпизод — бегство влюбленных от преследования. Эта уникальная запись показывает разнообразие элементов народного театрального искусства, используемых исполнителем.

В сочинении этнографа В. А. Мошкова (1852—1920 гг.) «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края»<sup>14</sup> во втором разделе «Мелодии астраханских, оренбургских ногайцев и киргиз» есть ноты двух казахских песен без оглавления, со стихами по одному куплету и их переводы. Первая представляет собой распространенное в быту традиционное дуэтное пение джигита и девушки, называемое «қайым-өлен» (пение порознь на один мотив).

Темами вокальных и инструментальных произведений нередко становились события из жизни авторов, опозитизированные и воспетые ими самими. Такой жизненный факт, очевидно, и послужил причиной появления этих песен. В первой, назовем ее «Қайым-өлен», начальный куплет, исполняемый девушкой, содержит упрек джигиту, который приходил на свидание, дарил украшение на косы, но потом охладел:

### КАЙЫМ-ӨЛЕН (Дуэтная песня)

Зап. В. А. Мошкова

73 Девушка:

Ай, шаш.бау.ым са.лым=са.лым, мен бір қай.ту бі.реу.дің,  
а.зы да бар, кө.бі де бар бі.реу.дің, о.ба.лы.на  
қал.ма.жа.ным

73а. Парень:

Ай, шаш.бау.ың са.лым=са.лым кіш.ке.не қыз,тоқ.пай.тай  
е.к(і)ем.ше.гі біт.кен е.гіз. Тоқ.пақ.тай е.к(і)ем.ше.гі  
біт.кен е.гіз, а.ай.

<sup>14</sup> Известия об-ва археологии, истории и этнографии при Императорском казанском университете, 1899.

Девушка: Ай, шашбауым салым-салым,  
 Мен бір қайту біреудің.  
 Азы да бар, көбі де бар біреудің,  
 Обалына қалма жаным.

Носила я в косе украшение,  
 Оставленное одним человеком.  
 Мало ли, много ли, все от одного,  
 Не будь причиной зла другому.

Парень: Ай, шашбауым салым-салым кішкене қыз,  
 Токпақтай екі емшегі біткен егіз.  
 Біреудің алты ай жаздай қойын бақсаң,  
 Емерсің ешкі түгіл текені егіз, ей.

Украшение в косах носила бойкая девушка,  
 Подобны колотушке груди этой девушки.  
 Шесть летних месяцев пас я баранов,  
 Но не сделал ей ничего плохого.

Вторая песня в записи В. А. Мошкова по содержанию лирическая,  
 назовем ее по первой строке текста «Ай, аспанда бір жұлдыз бар-ай  
 Ұркер деген» («На небе есть звезда Ұркер»):

## АЙ, АСПАНДА БІР ЖҰЛДЫЗ БАР-АЙ ҰРКЕР ДЕГЕН

(На небе есть звезда Ұркер)

Зап. В. А. Мошкова, 1901 г.

74.

Ай, ас-пан-да бір жұл-дыз бар-ай ұр-кер де-ген ай,  
 тү-іе-ні сем-де-ке-ге(ай)тір-кер де-ген-ай, тір-кер де-ген-ай.  
 Ай, ас-тым-да а-тым, мін-ген ай Бұқ-па-қа-р(а)ай,  
 шаң-ти-се, ақ бе-ті-ңе-ай ық-қа қа-рай, Ен-ді-гі ту-ар ай-да  
 бір ке-лер-мін да-у-сым-нан-ай та-ны-саң-ай шық-та қа-ра, ей.

Ай, аспанда бір жұлдыз бар-ай  
Үркер деген-ай, Түйені семдекеге-ай  
тіркер деген-ай, тіркер деген-ай.  
Ай, астымда атым мінген-ай,  
Бұқтақара-ай, Шаң тисе ақ бетіңе-ай  
ыққа қарай. Ендігі туар айда  
бір келермін, Даусымнан-ай  
танысаң-ай шық та қара-ай.

На небе есть звезда Уркер,  
Верблюда моего к стойлу можно привязать.  
Сядись со мною на коня по кличке Буклакара,  
Если ударит пыль в твое белое лицо, в сторону  
отвернись.

В следующий месяц я снова приду.  
Как услышишь мой голос, приходи и посмотри.

Мелодия этой песни, как и первой в записи Р. А. Пфеннига, речитативного склада. У них явное сходство в первых двухтактовых построениях и общность в 11-слоговом ритме стиха. Однако мелодия второй песни более развитая в интонационном и метроритмическом отношении, двухладовое (ионийско-миксолидийское) строение на одной тонике с частыми метрическими опорами на ней, большие интервалы спадов мелодии на сексту и септиму делают ее довольно сложной для исполнения.

Рассматривая песни в записи В. А. Мошкова и выявляя в них мотивную общность (хотя «қайым-өлең» стоит первой), мы полагаем, что раньше была сочинена песня «На небе есть звезда Уркер». Потом, спустя какое-то время, возможно, на вечеринке, где встретилась молодая пара, девушка, огорченная невниманием к ней, проявила инициативу в исполнении «Қайым-өлең» с джигитом, с которым встречалась раньше, знала его песню и упрощенный вариант мелодии использовала в своем выступлении.

Большое значение для обширных аналитических исследований по вопросам эволюции казахского музыкального языка имеют специальные работы и высказывания дореволюционных ученых. В этом отношении представляет интерес статья Г. И. Гизлера «Киргизские напевы»<sup>15</sup> с приложенными нотными записями шести песен, которые были записаны Гизлером в начале XX в. в разных районах Семипалатинской области от профессиональных певцов и любителей. В мелодиях под номерами 1, 3, 5 и 6 автор отмечает скачки на увеличенные и уменьшенные интервалы, типичные для мелодий кавказских народов, но редко встречающиеся в казахских<sup>16</sup>. Это дает основание предполагать, что на протяжении XVIII—XIX вв. (нотные записи были сделаны Гизлером значительно раньше, чем публикация о них в 1910 г.) в казахском музыкальном языке происходили интенсивные эволюционные обогатительные процессы в его интонациях и ладовых структурах. Так, в известном сборнике А. В. Затаевича «1000 песен казахского народа» содержатся мелодии, записанные в 1919—1922 гг., только одна из них — «Баксы» («Шаман», № 2) имеет скачок на уменьшенную кварту. Затаевич пи-

<sup>15</sup> См.: Кауфманский сборник. Ташкент, 1910.

<sup>16</sup> Там же. С. 217.

сал, что казахская мелодия «являет собой целое море нераздельного и безусловного диатонизма!!! <...> что нигде не встретил ни одного увеличенного интервала, ни одной хроматической последовательности»<sup>17</sup>. Да и в наших записях, начатых в 30-х годах, только одна мелодия «Врачевательной песни бахсы» содержит хроматизмы и скачки на увеличенные и уменьшенные интервалы. Очевидно, в процессе эволюции такие интервалы в «светской» музыке разных жанров сохранились только на расстоянии, что подтверждается многочисленными примерами<sup>18</sup>.

В своей статье Г. И. Гизлер отмечает, что записанные им мелодии № 2 и 5 имеют общность с европейскими по мотивам и строению. Это сходство отмечал и Ромен Роллан, который, ознакомившись с полученным от А. В. Затаевича Сб. «1000 песен казахского народа», в одном из писем к нему писал: «Я был удивлен тем, что они (казахские песни) мне не оказались чуждыми. Я чувствую их родственными, помимо всего, нашему музыкальному фольклору Европы — песням, не таким, какие есть сейчас, а таким, какими они были давно, пока ученая музыка не задушила в них народной индивидуальности»<sup>19</sup>. Отмечая симметрическое строение казахской мелодии, наличие в ней имитаций, Гизлер писал, что она при некоторых условиях может «оказаться способной к европеизации». Вероятно, он полагал, что возможно написание на основе казахских мелодий произведений в европейских формах музыкального искусства — симфонической, оперной, камерной и т. д. Но, очевидно, Г. И. Гизлер не знал, что еще в середине XIX в. в Европе стали появляться произведения на казахские темы, например: струнный квартет К. Б. Шуберта «Моя поездка в киргизские степи» или обработка А. С. Алябьева для голоса с фортепьяно песен азиатских народов, о которых будет сказано в следующей главе. Исследуя этот вопрос, мы пришли к выводу, что имеющиеся в казахских мелодиях полутоновые повышения или понижения звуков не образуют, как правило, хроматизмы, так как встречаются только на расстоянии и вызываются в большинстве случаев разными видами ладовой переменности, которой так богат казахский мелос. Необычность таких интервалов заметил и Г. И. Гизлер: «Далеко не в каждой из них встречается характерный для восточной песни скачок на увеличенную секунду, как это сплошь и рядом имеет место в напевах кавказских народностей»<sup>20</sup>. Только в одной песне (№ 2), записанной с напева мальчика в Семипалатинске, таких интонаций нет. Замечание Гизлера в отношении их общности с такими же интонациями на увеличенную секунду, имеющимися в мелодиях кавказских народов, вполне обоснованно, но, по нашему предположению, судя по увеличенным интервалам и другим приметам, пять из шести записанных им песен относятся к жанру эпических или исторических сказаний. Такие интонации встречаются и в мелодиях шаманов,

<sup>17</sup> 1000 песен казахского народа. М., 1963. С. 18.

<sup>18</sup> О хроматизме см.: *Ерзакович Б. Г.* Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966. С. 335.

<sup>19</sup> *Ерзакович Б. Г.* Письма Ромен Роллана к А. В. Затаевичу // Вестник АН КазССР. 1957. № 10. С. 105.

<sup>20</sup> См.: Кауфманский сборник. Ташкент, 1910.

т. е. они свойственны наиболее дальним пластам казахского мелоса. Нами приводилась нотная запись «Врачевательной песни бахсы» с увеличенными и уменьшенными интервалами<sup>21</sup>.

Утверждение о принадлежности записанных Гизлером мелодий к эпике подкрепляется еще и тем, что они были записаны в Семипалатинской области, в которую в то время входило Прибалхашье, где исполнение эпических песен было традиционным в старину и сохранилось в наше время. Об этом писал исследователь песенного наследия казахов Келгенбай Тулеутаев: «В Прибалхашье нет традиций исполнения всего эпоса, нет и профессиональных жырау, но фрагменты разного эпоса имеются в репертуаре некоторых знатоков фольклора, от которых и были записаны нами киссы, в их числе «Ескендір Зұлқарнайын киссасы» («Кисса об Искандере рогатом»)<sup>22</sup>.

Для более полного подтверждения нашего мнения приводим записи Г. И. Гизлера с названиями, полученными им от исполнителей, с их содрожанием и нашими доводами о принадлежности к эпике:

### ПЕСНЯ КАЗАХА, У КОТОРОГО ПАЛА ЛОШАДЬ



Минорная мелодия этой песни по речитативному складу с увеличенной и уменьшенной V и частыми повторами звуков образно передает горестные думы человека о своей павшей лошади, являвшейся во многих сказаниях, особенно героического эпоса, неизменным другом героев. То, что этот фрагмент из какого-то эпического или исторического сказания<sup>23</sup>, свидетельствует факт, что в разнообразных фольклорных жанрах песен о павших лошадях не встречается, за исключением песни «Кулагер» (кличка коня) народного профессионального композитора Аханасерэ Корамсина (1843—1913 гг.), имеющей много музыкальных и поэтических вариантов<sup>24</sup>:

<sup>21</sup> Ерзакович Б. Г. Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата, 1979. С. 115—117.

<sup>22</sup> Тулеутаев К. Ж. Эпические песни казахов Прибалхашья // Известия АН КазССР. Сер. филол. 1982. № 1. С. 42.

<sup>23</sup> Музыкальное воплощение эпических и исторических сказаний в казахской народной музыке имеют свои стилевые различия.

<sup>24</sup> Такие варианты имеются в записях А. В. Затаевича «1000 песен» № 76, 104, 161; в сб.: «Акан сері». Алма-Ата, 1959. С. 18 и 23.

## ПЕСНЯ ГОРОДСКОГО КАЗАХСКОГО МАЛЬЧИКА

76.



Указание Гизлера, что эта песня напета ему мальчиком, живущим в городе Семипалатинске, по своей частушечной мелодии, простому двухдольному ритму наводит на мысль, что она может быть трансформацией известной татарской песни «Баламышкин», сделанной ребенком. Татарское население в г. Семипалатинске в начале XX в. было довольно многочисленным и вполне вероятно, что этот мальчик мог часто слышать песню в обстановке домашних развлечений в татарских семьях, на улицах во время праздников, на концертах в городском саду в исполнении любителей-певцов или духового оркестра, которые для привлечения всех национальных слоев населения играли попури из татарских, русских, казахских, башкирских песен:

## ПЕСНЯ ЖЕНЩИНЫ, ОПЛАКИВАЮЩЕЙ СВОЕГО НЕДАВНО УМЕРШЕГО МУЖА

77.



По мелодическому строю и относительной развитости эта мелодия значительно отличается от бытовых образцов жоктау, как правило, состоящих из одного предложения, иногда с небольшими припевными дополнениями.

Она могла бы относиться и к необрядовым похоронным песням — «Мұң», «Зар» («Тоска», «Печаль»). Но такие песни исполнялись вдовами в полном одиночестве и не ранее, чем через один-два года после смерти мужа. Г. И. Гизлер отметил, что этой песней вдова оплакивала своего недавно умершего мужа. Однако достоверность такого сообщения вызывает сомнение, так как по этике, строго соблюдаемой в народе, вдова не могла петь для записи жоктау (плач по умершему мужу), тем более вскоре после его кончины. Можно полагать, что это был фрагмент из какого-то эпоса, в некоторых из них («Кыз Жибек», «Козы-Корпеш и Баян-Сулу») имеются сцены оплакивания своих возлюбленных:

## ПЕСНЯ О МОГУЧЕМ БАТЫРЕ, УЛОЖИВШЕМ НА ПОЛЕ БРАНИ ТЫСЯЧУ ВРАГОВ СВОЕЙ РОДИНЫ



Название этой песни, как писал И. Г. Гизлер, свидетельствует, что ее содержание относится к эпосу. Типично и начало мелодии на самых высоких звуках, которыми призывали слушателей к вниманию, а фермато в них и необычный для казахского слуха диссонанс, вызываемый скачком на уменьшенную квинту, настраивали на последующее изложение чего-то фантастического, может быть, особо героического или трагического:

## ПЕСНЯ О БУРЕ, СВИРЕПСТВУЮЩЕЙ НА БАЛХАШЕ



Мелодия этой песни по своей фактуре может быть отнесена к инструментальному произведению, так как ее исполнение, начиная с 8 такта, требует особого виртуозного вокального мастерства, а, как известно, подобные рулады в казахских народных песнях не встречаются. Возможно, что эта часть мелодии представляет собой своеобразный глисс-

сандирующий припев, передающий могучее завывание разбушевавшейся морской бури, отобразенный Гизлером с форшлагами по полутонам с нижними вспомогательными. Заключительные 6 тактов, предворяемые скачком на нону вверх с многократным опеванием тоники высокой септимой (*ми-диез*), производят впечатление раскачиваемой волны: сверху вниз — к основной тонике:

## ПЕСНЯ ОБ ИСКАНДЕР-ХАНЕ И ЕГО ДЕЛАХ



Эта последняя из записанных Г. И. Гизлером песен повествует об Александре Македонском (греческом завоевателе, жившем в 356—323 гг. до нашей эры), войска которого доходили до Сырдарьи. В мелодии исследователь отметил редкую для казахского мелоса имитацию 10 и 11 тактов и на квинту выше в 12 и 13 тактах. В мелодии эолийского лада высокая септима в движении к верхней тонике образует увеличенную секунду (7 такт). В ней есть характерные для казахского мелоса синкопы и очень редко употребляемые форшлаг.

«Песня киргиза, у которого пала лошадь» и «Песня об Искандер-хане» в сопоставительном порядке исследованы З. Жанузаковой. Она писала, что «в обоих напевах начальный мотив является основным зерном, развиваемом в дальнейшем изложении. Тоника утверждается только в конце». Жанузакова обратила внимание и на специфические обороты у обеих мелодий, направленные на привлечение внимания слушателей: в первой — «дважды повторяемый тритон. Во второй песне используется квартовая попевка, но с устоем, сдвинутым на секунду выше <...> Первая песня излагается в виде спокойного повествования, вторая же отличается большей эмоциональностью»<sup>25</sup>.

Следует отметить, что в музыкальном наследии казахского народа

<sup>25</sup> Жанузакова З. Русские записи казахской музыки конца XIX — начала XX в. // Музыка и музыканты братских народов Советского Союза/Под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. Л., 1972. С. 165—166.

устойчиво бытуют песни об Александре Македонском, сюжеты которых могли быть заимствованы из известной поэмы Абая Кунанбаева «Ескандер», написанной в 1887 г.<sup>26</sup>

Так, в 1920 г. А. В. Затаевичем была сделана нотная запись (без текста) в Оренбурге с напева Шамбулата Кударова из Таловского района Уральской области песни «Ескандер»:

## ЕСКАНДЕР

(Александр)

81. Спокойно и мечтательно. ♩ = 92

Это широкая одночастная (АВС) речитативно-распевного склада мелодия с тремя ладовыми переливами по ступеням вниз: в первом построении (А) с низкой и высокой квинтой, наклонение в эолийский лад с тоникой *си*, во втором построении (В) тот же лад с тоникой *ля*, в третьем построении (С) миксолидийский лад с тоникой *соль*. В этой мелодии, как и в записи Г. Гизлера, одно отклонение от диатоники — скачок на ум. 5 на гранях предпоследнего и последнего тактов, вызван низкой секстой и высокой септимой в миксолидийском ладе.

К последним записям на сюжет об Александре Македонском относится запись Келгенбая Тулеутаева «Ескандер зұлқарнайын қиссасы» («Кисса об Искандере рогатом»), сделанная в 1972 г. в Прибалхашье от А. Акишева. Он пел по поэме Абая Кунанбаева, в которой Александр Македонский характеризуется завистливым кровавым завоевателем, поработившим многие страны, пролившим много невинной людской крови:

<sup>26</sup> Как установил С. Каскабасов, сведения об Александре Македонском (в тюркском произношении «Ескандер», «Искандер») проникли в Казахстан с Запада и Востока и разрабатывались в казахском фольклоре в сказочном и религиозном духе. У Абая в поэме «Искандер» сюжет разработан в духе просветительско-демократических воззрений; См.: Каскабасов С. А. Казахская волшебная сказка. Алма-Ата, 1972. С. 36—40.

# ЕСҚАНДЕР ЗҰЛҚАРНАЙЫН ҚИССАСЫ

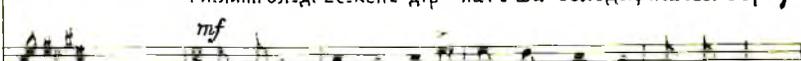
(Кисса об Александре рогатом)

Сергек. Оживленно.  $\text{♩} = 96$

82.

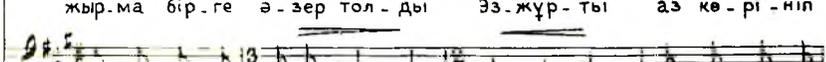
1-күпл.  А - ау! О сы жұрт Ескендірді білем(е)кен Македония

2-күпл.  Филипп елді Ескендір патша болды, жасы әрең

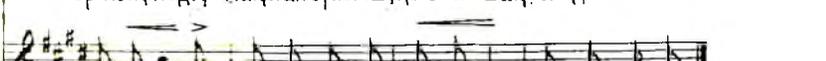
3-күпл.  Сұмдықпен әскер жиып қаруланды. Жауболып

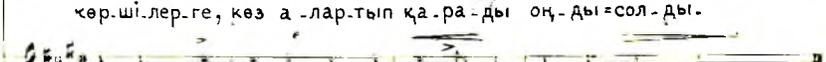
1-күпл.  шаһары оған мекен Филипп патша баласы,

2-күпл.  жырма бірге әзер толды Эзжұрты аз көрініп

3-күпл.  жақын жерге тұратынды. Көп елді күтінбеген

1-күпл.  ер көңілді, мақтансүйгіш, қызғаншақ адам екен.

2-күпл.  көршілерге, көз алартып қарады оңдысолды.

3-күпл.  қырды жойды, ханды өлтіріп қаласын тартып алды.

Мелодия этой песни, имеющая варианты, обстоятельно исследована К. Тулеутаевым в его статье «Эпические песни казахов Прибалхашья»<sup>27</sup>.

При сопоставлении мелодий трех песен об Александре Македонском (тексты первых двух неизвестны) выявляется их общность в речитативно-распевном складе и некоторые различия. Запись песни Г. Гизлера

<sup>27</sup> Известия АН КазССР. Сер. филол. 1982. № 1.





Зап. Н. А. Лебедева, 1909 г.

Оспанбайдың қызы едім мен Зұлкия

Ұстағаным қолыма гармония,

элди-ай!

Ел қыдырған баяғы есер шақта,

Боз баламен болушы-ем кампания,

Элди-ай!

Қайырмасы: Қой-қой, бөпем, қой бөпем.

Жылама бөпем, элди, элди-ай!

Көп сиырды бастаған сүр құнажын.

Жаман жардан бетіме кірді-ау әжім,

Элди-ай!

Лашынға ылайық сұңқар едім,

Күдіреттің ісіне бар ма лажым?

Элди-ай!

Қайырмасы.

Я была дочерью Оспанбая, Зулкия,

В руках держала гармонь,

баю-бай!

Когда в прежнее беззаботное время гуляла среди

народа,

Я водила компанию с молодежью,

баю-бай!

Припев: Полно, полно, мое дитяtko,

Не плачь, мое дитяtko, баю-бай, баю-бай.

Многих коров вожачка — серая трехлетка,

От дурного мужа у меня на лице морщины,

баю-бай.

Я была кречетом достойным сокола,

Есть ли у меня средство против действия судьбы?

Баю-бай, баю-бай!

Припев.

Мы также отмечаем, что «Колыбельная» — типичная семейно-бытовая песня, в ее гармоническом складе одноладовой мелодии большое место занимают восходящие и нисходящие трихорды, остановки на верхней и нижней тониках. Но наше внимание привлек и большой (в нону) диапазон мелодии (обычно мелодии колыбельной не превышают сексты) и наличие в ней припевного дополнения. Это дает основание предполагать, что автором колыбельной была женщина с композиторским дарованием, обладающая большим голосом. Такие строки «Колыбельной», как «Я была дочерью Оспанбая, Зулкия, в руках держала гармонь», дают основания полагать, что автором ее была известная в конце XIX в. певица и композитор Зулкия Оспанова, песни которой записывались и в советское время. Автобиографические сведения в

текстах некоторых песен были традиционными. Так, у А. В. Затаевича в его «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев» есть немало записей разных песен, озаглавленных такими авторскими именами, как Биржан-сал, Ахан-серэ, Абай, Балуан Шолак, Жаяу Муса, Иман Жусуп и др. Затаевич дает и записи пяти песен под названием «Зулкия»<sup>30</sup>, что также свидетельствует о ее популярности. У Шнитникова к колыбельной Зулкии имеется приписка, «что это — колыбельная песня, которую пела молодая женщина, убаюкивая сына, рожденного от любовника, мужа своего она не любила»<sup>31</sup>. Однако при общности содержания мотивы «Колыбельной» и всех записей Затаевича «Зулкии» разные, хотя по интонации имеют много общего.

Песня под названием «Зулкия» была записана мною в 1940 г. от знатока и исполнителя народных песен Темирбулата Аргынбаева (1887—1940 гг.). В этом варианте Зулкия просит влиятельных людей разрешить ей свидание с находящимся в заключении неким Касымом, возможно, отцом ее будущего ребенка:

## ЗҰЛҚИЯ

(Имя)

Зап. Б. Ерзаковича, 1940 г.

84. Кәдімгідей жылдам. Игриво.  $\text{♩} = 120$

Қы-зы-е-дім мен Зұл-қи-я Ос-пан-бай-дың,  
 ол Қа-сым қол ас-тын-да бо-лыс-най-дың. Сіз-дер-дің  
 кү-зы-рын-да тұт-қын бол-са, е-ті-ніп  
 кі-ші-лік-пен, ой, жол сұ-рай-мын. Ой-ал-лай!  
 О-ла-ли-ла-ла-лай, ла-ла-ай, а-ай-ай, а-а-ай!

<sup>30</sup> В «1000 п.» № 45, 175, 740, 829; в «500 п.» № 423. Записаны Затаевичем без текста от известных знатоков народной музыки Канба Айнабекова, Султана Найманбаева, Жумата Шанина и др.

<sup>31</sup> Шнитников В. Н. Материалы по киргизской и татарской музыке // Живая старина. 1913. Вып. 3—4. С. 402.



Қызы едім мен Зұлқия Оспанбайдың,  
Ол Қасым қол астында болыснайдың (волостной),  
Сіздердің құзырында тұтқын болса,  
Өтініп кішілікпен, ой, жол, сұраймын.  
Қайырмасы: Ой, аллай.  
Қызы едім Оспанбайдың мен Зұлқия,  
Қолымда онбес басты (түйме) гармония,  
Бұл жерде өншең маңғаз жиылыпты,  
Болайық, сіздерменен компания.  
Қайырмасы.

Я Зулкия, дочь Оспанбая,  
Мой Қасым — подручный волостного.  
Если он пленник у вас,  
Покорно прошу разрешения видеть его.  
Припев: О, боже!  
Я дочь Оспанбая — Зулкия,  
У меня в руках пятнадцатиклавишная гармонь.  
Здесь собралось много важных людей,  
Позвольте быть в вашей компании.  
Припев: О, боже!

Архитектоника и мелодия этой песни, исполнение которой требует высокого вокального мастерства, показывают, что ее автор был народно-профессиональным композитором. Мелодия большого диапазона в унденциму включает довольно развитый запев и припев, немного меньший по объему и другим мотивом, что образует усложненную двухчастную форму — АВА<sub>1</sub>С + *defe*<sub>1</sub>. В ладовой организации мелодии отмечается кварто-квинтовая переменность: АВ составляют миксолидийский лад (тоника *фа*), А<sub>1</sub>С — ионийский (тоника *си бемоль*). Песня содержит один из самобытных композиционных приемов казахского народного творчества — стреттное соотношение мелодии и текста. Каждое мелодическое предложение завершается первой фразой следующей строки куплета стиха и в заключение запева — первые слова обширного запева.

Вторая песня (без названия) в статье Шнитникова с одним куплетом текста примечательна по своему философскому содержанию и оригинальной мелодии. Записана она в Копальском уезде Семиреченской области с напева Мурзахана Тулебаева в апреле 1911 г. Назовем ее также по первой строке текста — «Түбінде тобылғының торғай да бар» («Под таволожником жаворонки бывают»):

85.

Тү . бін - де те был - ғы - ның тор - ғай - да бар, ай!

жан сақ - тар а жал жет - се жер қай - да бар - ай.

Түбінде тобылғының торғай да бар,  
Жан сақтар ажал жетсе жер қайда бар.  
Бір жаман, бір жақсымен әрқайда бар,  
Қосылар екі жақсы күн қайда бар.

Под таволожником жаворонки бьвают,  
Коли смерть придет, есть ли место, где душу утаить?  
Вместе с хорошим плохой повсюду бьвает.  
Когда бьвает день, чтобы сошлись двое хороших?

Мелодия этой песни содержит редкие старинные интонации. Она развивается путем волнообразных ниспадающих на большую глубину звеньев трихордных попевок. В первом предложении в диапазоне септима (второй такт) и подъем на сексту, во втором предложении — в октаву и подъем только в терцию. Такие большие волнообразные нисходящие колебания мелодии в современной народной мелодике не отмечаются.

В поэтическом тексте песни содержится глубокая мысль, которую можно толковать несколько свободно: если жаворонок от своего смертельного врага ястреба или коршуна может скрыться в таволожнике, то человек спрятать свою душу от смерти нигде не может.

У. В. Шнитникова есть две записи мелодий без текста, сообщенные также Мурзаханом Тулебаевым в Копальском уезде Семиреченской области. По тональности они одноладовые, но весьма своеобразны по интонациям. Первая мелодия, судя по имеющемуся замечанию к ней: «слова импровизируются во время пения», очевидно, была постоянной музыкальной канвой для выступления акына, возможно, самого М. Тулебаева. Это подтверждается традиционным акынским зачином на самом высоком звуке, секвентном развитии мелодии со сложной метрической структурой:

86.

Andantino

Вторая песня по ритму проста, а ее мелодия развивается путем, редким в современном народном музыкальном языке, двух ниспадающих звеньев по звукорядам пентатоники с переходом в кадансе в мелодию гармонического склада, завершаемую на тонике:



К наиболее профессионально образованным музыкальным этнографам дореволюционного времени, выделяющимся изучением казахского народного музыкального быта, его фольклора и ознакомлением русской музыкальной общественности с казахской музыкой, относится С. Г. Рыбаков (1867—1921 гг.)<sup>32</sup>. В 1889 г. С. Рыбаков, уже будучи студентом историко-филологического факультета Петербургского университета, поступил в консерваторию в класс теории и композиции Н. А. Римского-Корсакова. Несомненно, под влиянием великого композитора и выдающегося педагога, который настойчиво прививал своим студентам необходимость изучения фольклора как источника композиторского творчества и полагал, что всякая музыка, которая даже получила всемирное признание, всегда национальна, окончательно утвердила решение С. Г. Рыбакова посвятить жизнь музыкальной фольклористике.

Начал он с записей народной музыки татар, башкир и тейтарей, затем в Оренбургской губернии в Верхнеуральском уезде записывал песни ногайбаков (так называли крещеных татар), отметив своеобразное явление: в христианском богослужении, проводимом на татарском языке, проявляются обороты татарской песенности<sup>33</sup>. Почти всю свою деятельность он посвятил изучению казахской народной музыки. В 1902 г. Рыбаков добивается назначения на должность крестьянского начальника Тургайской области. Здесь все свободное время он отдает собиранию казахской музыки. В одном из своих писем к известному музыковеду Н. Ф. Финдейзену (1868—1928 гг.) Рыбаков сообщал: «Я, служа здесь, занимаюсь музыкой, записываю песни и мелодии казахов и сделал новые наблюдения относительно инструментальной музыки казахов»<sup>34</sup>. Большой заслугой его является то, что он проявил инициативу в ознакомлении русской публики через печать с музыкальным бытом казахского народа, с самобытными чертами его музыкального фольклора. Он писал, что устные народные изречения (т. е. пословицы, поговорки, назидания, которыми насыщены тексты казахских песен), почти свободны от мусульманских религиозных влияний. Песни, в ко-

<sup>32</sup> Некоторые биографические сведения о С. Г. Рыбакове взяты нами из очерка Л. П. Атановой «Собиратель и исследователь музыкального творчества башкирского народа»/Фольклористика в Советской Башкирии. Уфа, 1974.

<sup>33</sup> См.: Русские влияния в музыкальном творчестве ногайбаков — крещеных татар Оренбургской губернии//Русская музыкальная газета. СПб., 1896. Ноябрь. С. 1345.

<sup>34</sup> Библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей. Ф. 112, № 16, 6.

торые муллами внесены изречения из книжной мусульманской литературы, не пользуются большой популярностью у народа; почти в каждом ауле есть свои музыканты-сочинители, которые живо откликаются на текущие события; казахские песни по своему содержанию очень разнообразны, но наиболее распространены лирические мелодии, воспевающие девичью красоту, любовь; повествовательные напевы, или былины, отличаются большими размерами, их иногда поют в течение всей ночи; пение часто сопровождается игрой на народных инструментах; сопровождение двухголосное, с применением параллельных кварт и квинт, придающих казахской музыке много своеобразных черт.

С. Г. Рыбаков организовал также публичное исполнение записанных им песен и кюев. Так, после его доклада «Музыкальное и поэтическое творчество киргизов. Из наблюдений летом 1896 года в Тургайской области» 21 марта 1897 г. в Этнографическом отделе Российского Географического общества в Петербурге состоялся концерт, в котором участвовали студенты Петербургской консерватории. Они пели казахские песни и сыграли на домбре несколько кюев. Рыбаков, ободренный вниманием музыкальной общественности и откликами в печати и имея достаточно материала по Тургайской области, замыслил обобщающее исследование о казахской музыке с привлечением необходимых материалов из других областей Казахстана. Однако хлопотливая должность крестьянского начальника, занимающегося сложными земельными вопросами, не давала ему времени для такой работы. В связи с этим он послал письмо вице-председателю Русского Географического общества П. П. Семенову-Тян-Шанскому с просьбой оказать ему содействие в получении необходимого отпуска. Знаменитый ученый и путешественник обратился с официальным отношением от 23 мая 1909 г. к непосредственному начальнику Рыбакова тургайскому губернатору. Семенов-Тян-Шанский писал: «Крестьянский начальник Тургайской области С. Г. Рыбаков, находящийся в настоящее время в Петербурге, занимающийся много лет изучением быта казахского и вообще их этнографией, имеет крайнюю необходимость для окончания начатых им научных работ совершить несколько поездок по Тургайской, Сыд-Дарьинской и Акмолинской областям, для чего ему потребуется времени не менее 4 месяцев.

Ввиду того, что работы С. Г. Рыбакова имеют очень серьезное научное значение и Императорское Русское Географическое общество весьма заинтересовано в результате начатых им исследований, я как вице-председатель общества позволяю себе обратиться к Вашему превосходительству с усерднейшим ходатайством не отказать в Вашем содействии к откомандированию С. Г. Рыбакова с сохранением содержания на указанный срок.

Исполнением изложенного ходатайства, Ваше превосходительство, окажете большую услугу науке и Географическому обществу, одна из задач которого изучение народов, населяющих империю»<sup>35</sup>.

Мы не нашли подтверждения, получал ли Рыбаков отпуск для по-

<sup>35</sup> ЦГА Казахской ССР. Ф. 25. Оп. 2. Д. 748. Л. 112 и об.

ездки в Акмолинскую и Сырдарьинскую области, но после публикации статьи «Поэты и музыканты у киргизов»<sup>36</sup>, написанной им на материале, собранном в Тургайской области в 1909 г., он был переведен на службу по ведомству министерства юстиции в Петербург.

С. Г. Рыбаков за 7 лет жизни в Тургайской области записал на ноты 100 казахских песен. Однако большинство из них до нас не дошли. Возможно, они имеются в каком-то еще неисследованном фонде или хранятся у частных лиц в семейном архиве. Лишь немногие фольклорные записи Рыбакова известны по публикациям в его статьях и редким выявлениям в разрозненном виде в архивах. Очевидно, некоторые он передавал композиторам для творческого использования или гармонизации. Так, в фонде А. Т. Гречанинова (1864—1956 гг.) мною найдена одна из записей С. Рыбакова песни «Тастыбай» (название местности) с пометами гармонизации композитором<sup>37</sup>. По содержанию текста можно предполагать, что она была сочинена человеком, находящимся не по своей воле вдали от родины:

## ТАСТЫБАЙ

(Название местности)

Зап. С. Рыбакова

88. Andante

Тас-ты бай-қа лар-дай-ай қа-мы-сын тал-

-ға бұ-рап қым-тар-тай-ын.

Тасты байқалардай-ай қамысын талға бұрап қымтартайын,  
Тасты бойлай сайдың бойында бұралаң өскен өлең.  
Жұрт елдерім іс қатысқанда, бір өлтiрем бір-ай тұрам,  
Жарлығымнан келiн жарымаймын қасiреттерiм-ай қайғым.

Вероятно, этнографы к своим записям песен не всегда имели точные построчно-смысловые переводы поэтического текста, а только его косвенное обобщающее толкование. У Гречанинова к этому казахскому тексту дан такой перевод:

Я обвертываю тальник камышом с каменного луга и тяну.  
По каменному лугу поросла трава, свиваясь.  
Когда вспоминаю свою родину, тогда то сажусь, то встаю.  
Пою я не от охоты, а от множества дум и горя.

Но при более точном соблюдении дословного перевода текста оригинала он излагается так:

<sup>36</sup> Русская музыкальная газета. 1909. № 5 и 8.

<sup>37</sup> ЦГММК им. М. И. Глинки. Ф. 133. Инв. № 124. Л. 3903.

Спрятал среди камней тальник, обернув его камышом,  
На каменном лугу, свиваясь, выросла густая трава.  
То умираю, то опять оживу, когда вспоминаю

трудные времена,

Не имею невестки, это мое горе и судьба.

Мелодия этой песни поражает скачкообразно-размашистым построением с доминантного звука через квинту и кварту до верхней доминанты и опять скачками от нее через терцию и сексту вниз и квинту вверх с последующими звуками трихорды с терцовым скачком к верхней тонике. Затем, после цезуры, снова скачок от терцового звука на кварту вверх, на терцию вниз с поступенным достижением верхнего тонического звука и редчайшего скачка в казахском мелесе, на септиму вниз на секунду и терцию опевающих тонику. Такое описание нами строения мелодии, удивительно слитной с текстом, почти зрительно передает человека, отчаявшегося от своей горькой судьбы.

Другая опубликованная С. Г. Рыбаковым песня «Соқыр қыз әні» («Песня слепой девушки») <sup>38</sup>, одноладовая и скромная по форме, которую мы относим к усложненной одночастности, так как у нее есть припевное резюмирующее заключение, начинающееся с неустойчивого звука с переходом на устойчивый и повторением второго предложения запева (АВв), очень содержательна по своей композиции. В ней мелодия в первом предложении развивается в доминантовой сфере эолийского лада трихордовыми попевами с переходом в секвентном движении к тонике. Второе предложение развивается в тонической сфере, повторяя мелодию первого соответственно на квинту ниже. В песне отмечается стреттное соотношение мелодии и текста, у которого первое слово (*жолына*) приходится на заключение первого предложения. Припевное заключение утверждает ладовое строение. К особенностям этой записи относится и то, что Рыбаков записал и ее домбровое сопровождение, которое следует за длительными звуками мелодии в триольном квинтовом репетиционном движении, повторяет их и в заключение, в связи со звучанием высокой терции (*до диез*), переводит тональность в мажорный ионийский лад:

### СОҚЫР ҚЫЗ ӘНІ (Песня слепой девушки)

Зап. С. Г. Рыбакова, 1901 г.

89. Голос *mf* А  
Бір кү дай көзім - ді) ал ды  
домбра

<sup>38</sup> См.: Любовь и женщина по народным песням иноверцев // Русская музыкальная газета. 1901. № 21—22.

көр - ме - сін деп, жо - лы - на жын шай.

тан - ның ер - ме - сін деп. Е!

Е! Е!

Бір құдай көзімді алды көрмесін деп,  
Жолына жын шайтанның ермесін деп.

Господь лишил меня зренья,  
Чтобы джин шайтана не сбил меня с пути.

Песня «Соқыр қыз әні» вызывает интерес тем, что ее значительно трансформированный вариант был записан мною в 1939 г. в совхозе «Акколь» Краснокутского района Павлодарской области с напева известного народного композитора, певца и акына Естая Беркимбаева (1868—1946 гг.) под названием «Сандуғаш» («Соловей»). К сожалению, в те годы, не зная записи Рыбакова, я не спросил композитора, его ли это авторская песня или преобразованный им народный образец. В «Сандуғаш» совершенно иное содержание. Если в «Соқыр қыз әні» раскрывается музыкальный и поэтический талант оставшейся неизвестной девушки, которая, возможно, в своих выступлениях на айтысах пела, что по воле аллаха она стала слепой, чтобы джин (бес), слуга шайтана (сатаны), не совратил ее с праведного пути, то «Сандуғаш» — волнующее любовное излияние, расширенная мелодия которого без стретного соотношения мелодии и текста, и с более развернутым припевным заключением:

# САНДУҒАШ

(Соловей)

Зап. Б. Ерзаковича, 1939 г.

Шалқыта. Воодушевленно. ♩=80

90.

Самбыл бал сан-ду-ғаш-тай сай-рап тұр-ған, ай!  
А-ға-лар топ-тан таң-дап бір сұ-лу

-ған, ме-руерт тас Са-мар-қанд та,  
ал, та-сын дай ди-ір-мен нің

жай-нап тұр-ған, ай. А!  
ой-нап тұр-ған, ай.

А! Жай-нап тұр-ған, ай.

Самбыл бал сандуғаштай сайрап тұрған,  
 Меруерт тас Самаркандта жайнап тұрған, ай!  
 Ағалар топтан таңдап бір сұлу ал.  
 Тасындай диірменнің ойнап тұрған, ай!  
 Қайырмасы: А! Жайнап тұрған, ай!  
 Қонғаны аулымның тастақ төбе,  
 Бір сәлем сағынғаннан айттым неге, ай!  
 Бірге өскен кішкентайдан, беу қарағым,  
 Жүргені өзімсініп қандай неме, ай!  
 Қайырмасы.  
 Би болмас белін жалпақ бұғанменен,  
 Ағармас заты қара жұғанменен, ай!  
 Кейбіреу көзін жұмып, құр шұлғиды,  
 Сопылық келген бе екен жұмғанменен-ай!  
 Қайырмасы.

Сердце в груди рыцаря, как поющий соловей,  
 Как жемчуг, драгоценный, сверкающий в Самарканде.  
 Братья мои, выбирайте себе среди многих по красавице,  
 Игровой, крутящейся, как мельничный камень.

О, блистательная!

Мой аул расположен в Тастак-Тюбе,  
 Истосковавшись, послал я привет тебе.  
 Были мы с детства вместе, дорогая,  
 Кто это, кто хочет взять тебя себе?

О, блистательная!

Не станет тот бием (судьей), кто опоясывается широким  
кушаком.

Сроду черный не побелсет от мытья.  
Если кто-то, прикрыв глаза, качает головой,  
Разве станет он святым от этого?  
О, блистательная!

Народные песни, записанные в дореволюционное время русскими учеными и представленные в нашей книге, даже в ограниченном числе дают верное представление о богатстве музыкального наследия и обогащают наши знания об идейно-художественном содержании и выразительных средствах музыкального языка казахского фольклора.

Записанные в разных областях песни, относящиеся к традиционным жанрам казахской народной музыки, являются документальной основой для прослеживания эволюционных процессов, происходящих и ныне в музыкальном языке благодаря коллективным исканиям народа, что отражается и обобщается в фольклорных произведениях.

Как показывают приводимые мелодии, коренной национально-самобытной ладовой основой является диатоника, имеющая свои особенности, а виды ее развития и интонации сохранены и продолжают развиваться в современной лексике народного музыкального языка. Встречающиеся в некоторых мелодиях интонации в виде уменьшенных или увеличенных последований редко составляют всю мелодию, они органично сплетаются с ее диатоническим развитием. По нашему мнению, такие интонации, свойственные большей частью песням эпического содержания и шаманским камланиям, являются приметам их наиболее древнего происхождения — времени формирования казахской народности. Приводим примеры таких интонаций и редких построений:

91. Из зап. В.И. Дала



Из зап. П.И. Пашино



Из зап. А. Жемчужнина



Из зап. Р.А. Пфеннига



Из зап. В.А. Мошкова



из зап. Г.И.Гизлера



из зап. Г.И.Гизлера



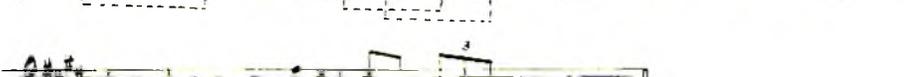
из зап. Г.И.Гизлера



из зап. Г.И.Гизлера.



из зап. Н.А.Лебедева



Настоящая глава не охватывает всех материалов, собранных русскими исследователями. Мы уверены в том, что еще немало нотных записей и кюев, статей и очерков о казахской музыке таятся в фондах архивов, музеев, библиотек, в разных печатных изданиях. Их выявление и изучение другими музыковедами станет научной основой для новых более широких исследований музыкального наследия казахского народа.

## Глава 7

### КАЗАХСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРЕ РОССИИ

В расцвете русской литературы, живописи, музыки XIX в. немаловажное значение имело и искусство народов Востока. Об этом очень хорошо написал Д. Лихачев: «Сколько мы, русские, получили культурных ценностей от других народов именно потому, что сами давали им много!»<sup>1</sup>.

На политехнической выставке в Москве в 1872 г. казахские народные инструменты входили в коллекцию инструментов народов Средней Азии, собранных А. Ф. Эйхгорном. В 1873 г. коллекция экспонировалась на Всемирной выставке в Вене. Новая большая экспозиция туркменских инструментов, собранная также Эйхгорном, выставлялась в 1885 г. в Петербурге в музее Ф. Патека. Ныне она экспонируется в Москве в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

Постепенно русская публика начала знакомиться с казахской народной музыкой и ее деятелями. По этому поводу 2 октября 1899 г. «Киргизская степная газета» писала: «Несколько казахов Акмолинской области, как мы слышали, составив «кружок», отправились недавно в артистическое турне с целью ознакомить европейское общество с произведениями казахского народного творчества: казахи-артисты передают на своем родном языке, с переводом по-русски, свои песни — соло и дуэтом, свои сказки, предания и проч., причем аккомпанируют на своем национальном инструменте — домбре. В «кружке» имеются и казашки в своих национальных костюмах. Направляются они сначала в первопрестольную Москву, затем в Петербург и, в конце концов, в Париж, на Всемирную выставку». Сведений о результатах этой, возможно, первой гастрольной поездки казахских народно-профессиональных артистов за пределы Казахстана пока не обнаружено, но сам факт организации подобного коллектива и его выступления вне своего края имел определенное культурное значение.

На одном из музыкальных вечеров, организованных Рыбаковым в 1897 г. в Петербургской музыкальной школе, им сделан обстоятельный

---

<sup>1</sup> Лихачев Д. Заметки о русском. М., 1984. С. 42.

доклад о музыкальном искусстве казахов Тургайской области, в котором отмечал, что «поэзия казахов вообще является выгодным свидетельством в их пользу и в качественном отношении, по своей непосредственности, яркости языка, образности выражений и лиризму, и в количественном, а музыка их дает еще более возможности судить о содержательности духовного творчества казахов». В этом докладе он говорил о классификации казахской поэзии, о содержании стихов, являющихся текстами песен, демонстрировал народные инструменты — домбру, сыбызгу, кобыз, показывал приемы игры на них, характеризовал стилевые особенности мелоса.

Образцы записанных произведений казахской народной музыки С. Г. Рыбаков, как отмечала, газета, сам «иллюстрировал на казахских музыкальных инструментах — домбре и кобызе, а также в сольном и хоровом пении <...> Все исполнители прекрасно сумели передать тонкости записанных Рыбаковым мелодий далекой степи, особенно домбра напоминала эту безграничную, широкую степь своим «пением», повышением и понижением тонов с их игривою перестановкой, быстрым переходом от низших к высшим и наоборот»<sup>2</sup>.

Иногда русские певцы, гастролирующие в казахстанских городах, случайно слушая казахских певцов где-нибудь на базарах или во время ярмарок, запоминали и включали в свой репертуар понравившиеся им песни. Так, популярная исполнительница русских песен М. Д. Агренева-Славянская (дочь известного певца и хорового дирижера Д. А. Агренева-Славянского) в одном из своих писем к видному исследователю казахского фольклора и художнику А. Н. Белослюдову (1886—1939 гг.), жившему в Семипалатинске, с которым она познакомилась во время своих гастролей по городам Сибири и Казахстана, писала: «В Кустаное я записала от казахского странствующего певца очень поэтическую песню «Караторгай». В ней Черный жаворонок воспевае судьбу джигита и его возлюбленной, души которых стремились к соединению. Воля же рока сулила им иное. Печально и красиво. Аранжировала, стараясь держаться их однообразной восточной окраски, и пою в концертах с большим успехом»<sup>3</sup>.

Стали наблюдаться и такие симптоматичные явления в музыкальной жизни городов Сибири, Средней Азии и Казахстана с многонациональным составом их жителей, как исполнение в парках и садах национальной музыки в виде фантазий или попури. Обычно они сочинялись местными музыкантами для симфонического или духового оркестра. В этих произведениях часто, в зависимости от национального состава слушателей, исполнялись в последовательном звучании русские и украинские, татарские и казахские, узбекские и башкирские песни. Их играли обычно в летнее время оркестры, которые были во многих воинских гарнизонах, пожарных частях, при клубах, иногда специально формировались на летние сезоны из местных и приглашенных музыкан-

<sup>2</sup> Тургайская газета. 1897. № 50.

<sup>3</sup> Письмо М. Д. Агреновой-Славянской от 23 февраля 1916 г., подаренное мне дочерью Белослюдова О. А. Борисовской, хранится в моем архиве.

тов. Такие общедоступные открытые концерты имели большое культурное значение, так как одной из целей их устроителей было ознакомление разных слоев публики с музыкой классических оперных и балетных произведений, оперетт, с произведениями танцевальных жанров, а также исполнение попури на народные мелодии местного населения в новом для их слуха звучании (рис. 8).



Рис. 8. Один из первых профессиональных европейских ансамблей Казахстана (конец XIX в.)

Казахские песни входили с мелодиями других народов и в произведения профессиональных композиторов. Так, большую популярность они получили в оркестровом сочинении «Азиатские попури из сартских (узбекских), киргизских (казахских) и татарских песен», созданном видным музыкальным деятелем Узбекистана композитором В. В. Лейсекком для Туркестанской сельскохозяйственной выставки в Ташкенте (1890 г.). Местная газета писала, что в этом произведении «здесьние мусульмане с видимым наслаждением слушали родные им звуки народных мусульманских мелодий. Эстрада, на которой исполнялась эта пьеса, была постоянно окружена толпою русских, узбеков и татар, и это продолжалось во все время существования выставки <...> Нам особенно приятно было, что многие европейцы, считавшие пение мусульман бедным в музыкальном отношении, должны были усомниться в точности такого заключения». «Азиатские попури» исполнялись и на родине

Лейсека в г. Высоке Мито (Чехословакия), куда он приезжал в 1897 г.<sup>4</sup>

Известный композитор и дирижер Н. С. Кленовский (1853—1915 гг.) организовал в 1893 г. в Москве грандиозный «Этнографический концерт», на котором певцами-солистами, хором, оркестром исполнились в основном в его обработках песни многих народов: в первом отделении — русские, белорусские, украинские, во втором — литовские, грузинские, армянские, узбекские и казахские — «Не успеешь и моргнуть» и «Есть под луною звезда»<sup>5</sup>. Мелодии и тексты казахских песен были взяты Кленовским из статьи Р. А. Пфеннига «О киргизских (казахских) и сартских (узбекских) песнях»<sup>6</sup>.

Подобные музыкально-этнографические концерты, в которых принимали участие народные певцы и инструменталисты из разных губерний России, оказывали влияние на их участников и деятелей народной литературы и искусства, на организацию подобных вечеров в своих городах. В Казахстане они обычно проходили под общим названием «Восточные вечера»<sup>7</sup>. Значительным событием в культурной жизни Семипалатинска был вечер, проведенный 26 января 1914 г. Фактически он был посвящен десятилетней годовщине со дня смерти Абая Кунанбаева. Как видно из программы, на вечере исполнялись стихи и песни Абая, стихотворения классиков русской поэзии, соло на фортепиано, произведения для голоса с фортепиано, поставлены живые этнографические картины из народного казахского быта.

Обстоятельная рецензия под названием «Қазақша бастапқы ойын» («Начало казахского вечера»), подписанная инициалами «М. М.», о литературно-музыкальном вечере, состоявшемся 13 февраля 1915 г. в Семипалатинском клубе приказчиков, была опубликована в журнале «Айдап» за этот же год<sup>8</sup>. Автор писал, что вечер состоял из четырех отделений, его главным участником была молодежь. На вечере много говорилось о певческом и домбровом искусстве, о мастерстве поэтического слова, являющихся достоянием духовного богатства казахской культуры, и о том, что муллы стремятся отвлечь народ от таких развлечений, увещывая, «что это большой грех перед аллахом». Особенно высоко оценивалась в статье деятельность Абая Кунанбаева и Ибрая Алтынсарина, которые показали значение поэзии и музыки в духовной культуре народа. В программе вечера была сцена айтыса между Сарой

---

<sup>4</sup> См.: Туркестанские ведомости. 1890. 16 окт.; сведения о В. В. Лейсеке приведены нами из книги *Вызго Т. С.* Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970. С. 78, 79, 297, 299.

<sup>5</sup> См.: *Гинзбург С.* Из истории музыкальных связей народов СССР. Л.; М., 1972. С. 133.

<sup>6</sup> См.: Этнографическое обозрение. М., 1888. Кн. 3.

<sup>7</sup> О восточных вечерах см.: *Кундакбаев Б.* Путь театра. Алма-Ата, 1976. С. 9—10.

<sup>8</sup> «Әдеби мұра (Литературное наследие, на каз. яз.). Алма-Ата, 1970. С. 177, 178; в кратком изложении публиковалась в кн.: *Қазақ театрының тарихы (История казахского театра).* Алма-Ата, 1975. Т. 1. С. 47

и Биржаном. Биржан вышел на сцену с пятью джигитами «в красиво сшитом чапане, в белом камзоле... в дорогой меховой шапке с перьями филина, с домброй». Навстречу ему вышла поэтесса Сара в сопровождении семи девушек. Она была «в красном камзоле с позументами, в атласном чапане, накинутом на плечах, и все ее поведение будто говорило, что нет ей достойных на этом свете». В статье особо отмечалось исполнение роли Сары Турар Козыбагаровой: ее «ясное четкое произношение текста из айтыса, красивый, кристально чистый голос, как магнит, притягивал к себе слушателей».

На вечере выступало трио в составе двух домбр и мандолины с исполнением кюев, перед игрой музыканты познакомили слушателей с их содержанием в стихах. Большое впечатление у зрителей оставило пение 12-летнего мальчика Қайықбай. «Когда он стал петь, то в зале воцарилась мертвая тишина, все затаили дыхание, с большим вниманием слушая его голос». Размышляя об этом певце, рецензент писал: «Есть такой русский певец Шаляпин, стал знаменитым. Қайықбай же служит батраком у богатого узбека. Эх, если бы он получил хорошее воспитание и достойный пример, то непременно он был бы... да жаль, виной всему этому — бедность!».

В программу входила инсценировка айтыса, в которой участвовали известный акын Жанак, а роль мальчика исполнял Габдильхамит — сын Ибрая Алтынсарина. Завершился вечер живой картиной в образе неподвижно стоящего батыра в полном вооружении и выходом на сцену большой группы девушек, одетых в разные народные одежды уральских, тургайских, семиреченских, семипалатинских женщин с показом бытовой этики. Затем был традиционный, бытующий в старину в молодежных играх, «Қайым-өлең» — соревнование парней и девушек с исполнением песен, импровизированных шуток, остроумных вопросов и находчивых ответов.

Традиция проведения подобных музыкально-поэтических вечеров сохранилась и получила дальнейшее развитие в советское время. Систематически на театральной и эстрадной сценах, по радио и телевидению проводятся вечера казахской народной и профессиональной музыки под названиями «Тамаша», «Ән-сауық кеші» и другие, пользующиеся большим успехом у зрителей.

Яркие самобытные народные мелодии и темы из жизни туземцев или инородцев (как тогда официально было принято называть коренных жителей окраинных областей России), собираемые и систематически публикуемые, стали привлекать внимание композиторов, которые использовали их не только для гармонизации и художественных обработок с почти полным сохранением мелодий, но и для творческого перевоплощения в произведениях разных жанров и форм. О правомерности такого явления во всех сферах русской культуры, в частности в музыкальном искусстве, много размышлял известный критик В. В. Стасов. Он писал, что в русской музыке, вместе «с элементом народным, русским, есть другой элемент, составляющий характерные отличия новой русской музыкальной школы. Этот элемент восточный. Нигде в Европе

он не играет такой выдающейся роли, как у наших музыкантов <...> Одни из них сами видели Восток, другие, хотя и не ездили на Восток, но всю жизнь были окружены восточными впечатлениями и потому ярко и выпукло передавали их. В этом они разделяли общую русскую симпатию ко всему восточному. Оно и не мудрено, когда такая масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех ее форм и давала ей особую характерную окраску»<sup>9</sup>.

Русские композиторы, используя в своих операх, симфонических и камерных произведениях в творческом преломлении мелодии восточных народов, не ставили своей целью создание национальных произведений в культурах этих народов, но введение мелодий во многие произведения дало немало ярких сочинений в русской музыкальной классике. Высоко оценивая подобные явления, советский композитор Д. Д. Шостакович писал: «Разве обращение Бородина, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова к отдельным образцам или элементам фольклора народов Востока не обогатило их творчество? Насколько бедней стала бы русская музыка без «Половецких плясок» Бородина, «Исламея» Балакирева, «Плясок персидок» Мусоргского, «Шехерезады» Римского-Корсакова и многих других страниц русской музыки о Востоке»<sup>10</sup>.

Первым и очень удачным в русской музыке XIX в. сочинением крупной камерной формы на мелодии тюркских народов является квартет для двух скрипок, альты и виолончели К. Б. Шуберта «Meine Reisen in Kirghisen» («Мое путешествие в Киргизию», ор. 37. Д.), написанный в 1850 г. Его автор был известным композитором и музыкантом, деятелем музыкально-общественной жизни в Петербурге.

Произведение состоит из четырех частей, каждая из них имеет свое название: «Ankunft» («Приезд»), «Schevzo» («Bucharenlied» — «Бухарская песня»), «Tatarengesand» («Татарская песня»), «Final» («Baschkienlied und Adreise» — «Башкирская песня и отъезд») <sup>11</sup>. Фольклорные материалы для этого квартета К. Шуберт записывал во время своих гастролей в качестве виолончелиста и дирижера по приволжским городам — Астрахани, Самаре, Казани и др. Проезжая по Астраханской губернии, он останавливался в аулах и деревнях, где проживало немало коренного казахского и башкирского населения. Очевидно, первая остановка его была в казахском ауле, поэтому он и озаглавил свой квартет «Мое путешествие в Киргизию», а первая часть — «Приезд» — написана на темы казахских мелодий.

Исследуя темы первой части квартета, мы пока не нашли их прототипов, так как музыкальный фольклор казахов Астраханской области еще не записывался. Но даже если они будут найдены, то вряд ли будут точно соответствовать темам квартета. Аналитические исследования

<sup>9</sup> Стасов В. Избр. соч.: В 3 т. Т. 2. Музыка. М., 1952. С. 527—528.

<sup>10</sup> Шостакович Д. Национальные традиции и закономерности их развития // Музыкальная культура народов. Традиция и современность. М., 1973. С. 167—168.

<sup>11</sup> Квартет был издан в Лейпциге в 1862 г. Ноты хранятся в библиотеке Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского.

инструментальных произведений крупных форм (симфоний, поэм, сюит, квартетов) показывают, что имеющиеся в них фольклорные мелодии, как правило, в оригинальном виде не экспонируются. Они значительно преобразуются в соответствии с вариационными, секвентными, имитационными, тональными, метроритмическими и другими видами музыкально-выразительных средств композиторской техники, а также обогащаются новыми интонациями, полифоническими и гармоническими разработками, разнометровыми звучаниями инструментов и т. д.

Первая часть квартета «Приезд», написанная в классической форме сонатного аллегро, начинается с экспозиции главной партии — лирической, жизнерадостной, звучащей в октавный унисон первой скрипки и альты:

92. Allegro moderato.  $\text{♩} = 122$

За главной партией идет постлюдия, в которой мелодию исполняет первая скрипка, а остальные инструменты сопровождают ее в разных

93.

Musical score for the first system, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is marked with dynamics: *cres.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The notation includes various note values, rests, and slurs.

Musical score for the second system, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is marked with dynamics: *f* (forte). The notation includes various note values, rests, and slurs.

гармонических и метrorитмических сочетаниях, затем снова переходит на повторное изложение главной партии и постлюдии, но с более насыщенным гармоническим фоном, предворяющим собой появление побочной партии — мужественной, даже несколько суровой, ярко оттеняющейся этим от главной темы:

94.

Musical score for the third system, starting at measure 94, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is marked with dynamics: *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *p* (piano). The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for two systems. The first system consists of four staves. The first, second, and fourth staves are marked with a forte dynamic (*f*). The second system also consists of four staves, with a *dim.* (diminuendo) marking in the second staff.

Разработка главной партии, очень насыщенной вариационными и секвентными звучаниями, проводится с отклонениями в родственные основной тональности Д, затем в побочной, с использованием интонаций постлюдии и в заключение — выразительное сочетание уже в более полифоническом плане тем обеих партий с переходом на коду:

Handwritten musical score for two systems. The first system is numbered 95 and consists of four staves. The first, second, and fourth staves are marked with a piano dynamic (*p*), while the third staff is marked with a fortissimo dynamic (*fp*). The second system consists of four staves. The second staff is marked with a forte dynamic (*f*), and the third and fourth staves are marked with a trill (*tr*). Below the second system, there is a long horizontal line with a forte dynamic (*f*) marking underneath it.

Конечно, Шуберт не ставил задачу раскрыть национально-колоритные особенности музыки тех народов, на темы которых он написал квартет, но отголоски народных интонаций, колористические особенности явно выделяются в тематическом материале произведения. По мнению советского музыковеда Л. Н. Раабена, квартет был «первый и совершенно новый для русской камерно-инструментальной музыки опыт разработки фольклора так называемых «малых» народов бывшей Российской империи»<sup>12</sup>. Но более того, как установил И. М. Ямпольский, квартет К. Б. Шуберта не только «является п е р в о й (выделено автором) попыткой в русской квартетной музыке использовать песенное творчество народов, населяющих Восток России, но и, как в квартете К. Я. Афанасьева «Волга», написанном на темы русских народных песен, «впервые в русской камерно-инструментальной музыке проявилась новая художественная тенденция, п р о г р а м м н о с т ь (выделено автором), в дальнейшем ставшая характерной для камерного творчества русских композиторов («Времена года» и трио «Памяти великого артиста» Чайковского, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Маленькая сюита» и «Ноктюрн» из 2-го квартета Бородина, «Славянский квартет» и «Новеллета» Глазунова и мн. др.)»<sup>13</sup>.

Несомненно влияние на русскую музыкальную культуру музыкального фольклора разных народов. В это время публикуется много статей и очерков с нотными записями, проводятся с большим успехом этнографические концерты во многих городах, появляются произведения, в которых мелодии нерусских народов стали не только цитироваться, но и художественно преобразовываться в формы профессиональной музыки. Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете организовало специальную Музыкально-этнографическую комиссию, в задачу которой входило «изучение народной музыки в России, как русской, так и инородческой, при этом надо проводить исследования не только склада и особенностей музыки неславянских народов России, но и их воздействия на русскую музыку и обратно»<sup>14</sup>.

Так, опера «Князь Игорь» А. П. Бородина давно стала объектом изучения не только исторической основы ее содержания, но и самой музыки, в которой с поразительной художественной красотой и достоверностью воплощена русская и восточная музыка. Особенно интересовали музыковедов истоки музыки «Половецкого стана». Композитор, музыковед-этнограф и общественный деятель Д. И. Аракишвили (1873—1953 гг.) — один из основоположников грузинской национальной музыкальной школы — писал: «Титан этот разработал восточные напевы в своей несравненной опере «Князь Игорь» и музыкальной картине «В Средней Азии» <...> В общем, у него повсюду, как алмазы, рассеяны мелодии <...> Разработаны они с таким пониманием характера

<sup>12</sup> Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 138.

<sup>13</sup> Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.; Л., 1951. С. 310.

<sup>14</sup> Труды Музыкально-этнографической комиссии. М., 1906. Т. 1, ч. 2. С. 61.

этих напевов, с такой неподражаемой правдой, что <...> трудно объяснить, как мог композитор, никогда не бывший ни в каких восточных краях, воплотить так дивно, так неподражаемо самую душу «азиатов» <...> Это не персидские, не турецкие, не арабские напевы, а скорее всего какие-нибудь казахские (выделено нами. — Б. Е.) или узбекские»<sup>15</sup>.

Позже, в 1909 г., известный исследователь казахской народной музыки и музыки других тюркских народов России С. Г. Рыбаков на заседании Географического общества в Петербурге выразил мнение, что изучение казахской музыки может «оказать освежительное влияние на изучение русской музыки <...> что гениальный Бородин в опере «Князь Игорь» во многом удивительно тонко отобразил особенности музыки наших восточных народов»<sup>16</sup>. Конечно, это были интуитивные высказывания, каких-либо мелодий для сравнения Аракишвили и Рыбаков не приводят, но, на наш взгляд, эти высказывания весьма перспективны для поисков казахских мелодий, которые могли быть использованы Бородиным<sup>17</sup>.

Как известно, в 1874 г., когда после четырехлетнего перерыва Бородин вновь принялся за работу над оперой, он обратился к известному писателю-этнографу В. Н. Майнову с просьбой рассказать о характере половецкой музыки. Майнов в ответном письме Бородину писал: «Сегодня получил я наконец от П. Хунфальви, профессора и академика в Пеште, ответ на мой запрос. Вот что говорит он: «Половцы наши не отличаются в настоящее время от остальных мадьяр ничем, кроме нескольких архаизмов в языке, так что они считаются наиболее чистыми мадьярами... Таким образом, для Вас излишне иметь половецкие песни — они мадьярские; но если Вам угодно, я pošлю Вам несколько штук». Могу (в кн. — Прошу (?). — Б. Е.) поделиться с вами, многоуважаемый профессор, результатами, добытыми мною через посредство Хунфальви (песен), который признан лучшим знатоком Угорско-Алтайских народов... музыка половецкая (если Вам угодно будет, милостиво дозволить мне высказать мое профанное мнение) должна состоять из смеси чисто восточных (разрядка автора. — Б. Е.) мотивов, но отнюдь не так грациозных, какovy «Ложится в поле», балакиревские, персидские и т. п., так как иалтайские тюрки не успели еще доразвиться тогда до этих грациозных мелодий, доказательство чего мы находим у их потомков чувашей, башкир, казахов»<sup>18</sup>. В примечании к письму Дианин пишет, что эта корреспонденция Майнова датируется 1874—1875 гг., когда Бородин писал музыку половецких актов, и что П. Хунфальви — известный венгерский путешественник и этнограф, член Академии наук в Пеште. По-видимому, пишет Дианин, «Бородин пользовался одной из этнографических работ Хунфальви (на немецком языке),

<sup>15</sup> Аракишвили Д. И. Восточные мотивы в произведениях русских композиторов// Музыка и жизнь. 1908. № 5.

<sup>16</sup> Этнографическое обозрение. 1909. № 1. Хроника.

<sup>17</sup> Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966. С. 379—382.

<sup>18</sup> Дианин С. А. Бородин. Жизнеописание, материалы, документы. М., 1955. С. 194.

имеющейся в Публичной библиотеке в Петербурге»<sup>19</sup>. Такого же мнения об источнике получения А. П. Бородиным половецких мотивов придерживается и известный музыковед и фольклорист Т. В. Попова. Она высказывает предположение, что Стасов «раздобыл для своего друга нотные записи восточных народных напевов, сделанные венгерским путешественником Хунфальви частично в Средней Азии, частично — в одном из округов Венгрии, где до настоящего времени живут еще потомки древних половцев»<sup>20</sup>.

Глубокому исследованию вопроса истоков восточной музыки в опере «Князь Игорь» была посвящена статья И. Вызго-Ивановой и А. Иванова-Ехвет «Еще раз об истоках «Князя Игоря»<sup>21</sup>. В ней авторы анализируют наиболее обстоятельные работы о жизни и творчестве А. П. Бородина, в которых исследуется эта тема. В числе таких работ приводится монография А. Н. Сохора<sup>22</sup>. В ней имеются музыкальные источники, которыми мог пользоваться Бородин — сборник песен потомков половцев, изданных в Венгрии, «Альбом арабских, мавританских и кабилских песен» Ф. Сальвадора-Даниэля, изданный во Франции в 1867 г. Отмечается обстоятельная статья И. М. Ямпольского «Исследователь алжирской музыки Александр Христанович»<sup>23</sup>, в которой он писал, что Бородин мог взять восточные мотивы из имеющегося у него сборника. По другой версии, А. П. Бородин, в августе 1873 г. направляясь в Казань для участия в работе IV съезда естествоиспытателей, «оказался впервые лицом к лицу с живым Востоком. От Нижнего Новгорода до Казани он проехал по местам, где живут марийцы, чувашаи, татары. До открытия съезда Бородин совершил на пароходе путешествие в Самару»<sup>24</sup>. Предполагают, что Бородин мог встречаться в Казани с известными учеными, в числе которых был чувашский просветитель И. Я. Яковлев — автор работ на этнографические темы, организатор в 1871 г. фольклорной экспедиции в чувашские деревни. «Неизвестно, записывались ли экспедицией мелодии чувашских песен, однако (пишут авторы) можно утверждать, что у Яковлева Бородин мог получать любые нужные ему сведения о чувашской культуре»<sup>25</sup>.

Кроме этого, Вызго-Иванова и Иванов-Ехвет приводят в своей статье нотные записи, которые А. П. Бородин мог взять для «Князя Игоря». Это — татарские, чувашские и черемисские мелодии, опубликованные в четырех образцах каждая, имеющиеся в приложении ко второй части книги А. Ф. Рихтера «Материалы для этнографии России. XIV. Казанская губерния» (Казань, 1870 г.). Интонационное сходство одной из этих чувашских песен Вызго-Иванова и Иванов-Ехвет находят с хором половецких воинов, с арией Кончака, с половецкими плясками:

<sup>19</sup> Там же. С. 298.

<sup>20</sup> Попова Т. В. Бородин. М., 1953. С. 124.

<sup>21</sup> Советская музыка. 1982. № 4.

<sup>22</sup> Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.; Л., 1965.

<sup>23</sup> Музыка народов Азии и Африки. М., 1980. Вып. 3.

<sup>24</sup> Советская музыка. 1982. № 4. С. 90.

<sup>25</sup> Там же. С. 91.

## 96. Andante



Изучая этот вопрос, мы полагаем, что Бородин в поисках «смеси восточных мотивов» обращался и к записям казахских мелодий, с которыми он мог познакомиться в рукописном виде у русских музыковедов-этнографов или по их публикациям в книгах и журналах. Хотя документального подтверждения этого не имеется, но сопоставление музыкальных образов половецких воинов (из второго действия «Князя Игоря») с мелодиями двух казахских песен в записи А. В. Затаевича — «Ой, айнам» и «Газиза-ай»<sup>26</sup> показывает их несомненную генетическую общность.

Казахские песни «Ой, айнам» и «Газиза-ай» и половецкий дозор:

## 97. Умеренно. ♩ = 76



## Протяжно. ♩ = 80



## 98. Allegro moderato. ♩ = 120

Tenori

Bassi

Солн - це за го -

Солн - це за го - рой у - хо - дит на по - кой,

- рой у - хо - дит на по - кой,

свет дневной .

<sup>26</sup> Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. М., 1963. № 261, 430.

В приведенных выше примерах выявляется не только схожесть этих мелодий с мелодией половецких воинов, но и близкое родство интонаций чувашской и казахских песен. Не является ли это одним из примеров интонационной общности музыкального языка разных народов?

Исследования истоков музыки в опере «Князь Игорь», как и во многих других сочинениях русских композиторов, несомненно, будут продолжены. И к числу главных обобщений по этому вопросу, думается, должны относиться не только результаты поисков доказательств национальных принадлежностей восточных мелодий в произведениях русских композиторов, но и выявление результатов влияния этой музыки на музыку других народов, особенно в период становления у них новых жанров. Такое интуитивно прочувствованное плодотворное влияние на примере казахского оперного искусства отметил известный грузинский композитор О. В. Токтакишвили, который специально приезжал в Москву в 1958 г. на Вторую декаду казахского искусства. Он писал: «Слушая оперу «Биржан и Сара», радуясь расцвету искусства братского Казахстана, невольно вспоминаешь великих русских композиторов-классиков, заложивших основы развития наших национальных культур. Несколько раз вспоминался мне в этот вечер Александр Порфирьевич Бородин. Как много угадал он из музыки будущего. Как много могут черпать у таких мастеров национальные композиторы, оставаясь при этом глубоко самостоятельными, самобытными»<sup>27</sup>.

Работы русских дореволюционных ученых заложили прочную основу в становлении и развитии казахского советского музыковедения, и в этом их непреложное значение для искусствоведческой науки Казахстана. Благородная миссия дореволюционных ученых в изучении народной музыки была продолжена после Великого Октября советскими учеными.

Начало становления советской казахской музыкальной фольклористики положил А. Э. Бимбоэс, который в 1919—1922 гг. будучи инструктором политотдела Кокчетавского укрепленного района Красной Армии, записывал в Акмолинском и других уездах казахские народные песни<sup>28</sup>. Но фундаментальной основой в изучении казахского музыкального фольклора стали труды А. В. Затаевича. В них даны образцы старинных и первого десятилетия советской власти песенных и инструментальных произведений, а также важные сведения и обобщения по многим вопросам истории, теории и эстетики казахского музыкального фольклора. Эти издания глубоко заинтересовали многих известных русских советских композиторов и музыковедов, в частности выдающегося ученого-музыковеда Б. В. Асафьева (1884—1949 гг.). После получения от Затаевича «1000 песен казахского народа» Асафьев писал автору:

<sup>27</sup> Токтакишвили О. Талантливая опера, яркий спектакль// Правда. 1968. 14 дек.

<sup>28</sup> Записи Бимбоэса А. в виде приложения «25 киргизских песен» были опубликованы в кн.: Музыкальная этнография. Л., 1926 и в статье Визеля Э. Альвин Бимбоэс — собиратель казахской народной песни// Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967. С. 75—83.

«Дорогой Александр Викторович!

Я получил и том песен ваших и переложения<sup>29</sup>. Труд ваш колоссален, по затрате энергии, неутомимости и нечеловеческого упорства — он поистине эпический (выделено автором). Я внимательно просмотрел большую часть песен. Их свежесть, мотивная логика, закономернорорганическая структура и мелоса и орнамента, наконец, их ритмическая многообразность и интонационное богатство — все это вклад в фольклор, вклад надолго неизбывный для исследователя... Сердечно поздравляю с наличием такого труда. В Вашей жизни вдруг само собой выросла великая цель»<sup>30</sup>.

Увидев в казахской народной музыке неисчерпаемые богатства для формирования у казахского народа новых для его искусства профессиональных жанров, Б. В. Асафьев стал внимательно следить за их формированием. В мае 1936 г., когда в Москве проводилась Первая декада казахской литературы и искусства, Асафьев специально приезжал из Ленинграда, чтобы посмотреть первые казахские оперы Е. Г. Брусиловского «Кыз Жибек» и «Жалбыр», написанные композитором на основе народных мелодий с прозаическими диалогами. Свое впечатление о спектаклях Асафьев изложил в статье «Музыка Казахстана». Он писал, «что пути развития казахской музыкальной драмы и симфонической музыки тесно связаны с усвоением казахстанцами вершин западноевропейской и русской музыкальной классики в тесном содружестве со всей музыкальной культурой Союза ССР» (разрядка наша. — Б. Е.)<sup>31</sup>.

Примечательны образные аналогии Асафьева музыки казахских кюев (инструментальных пьес), услышанные им во время декады, с некоторыми произведениями русской музыки. Так, восстанавливая утраченный в 20-х годах раздел «Испанские увертюры» и «Камаринскую» Глинки (в исследовании «М. И. Глинка и его творчество»), Асафьев в примечании отметил: «Симфоническо-песенные картины — рассказы, воспоминания в эпическом стиле — как интонационно рождающиеся образы и формы, устно в народе хранимые, мне особенно раскрылись в 1936 году весной, в Москве, во время казахской художественной декады: по моей просьбе мастера игры на домбре исполняли передо мной прекрасные «лирические сказы» в инструментальных интонациях»<sup>32</sup>.

В апреле 1937 г. Казахский оперный театр с большим успехом гастролировал в Ленинграде, где наряду с «Кыз Жибек» и «Жалбыр» показал новую оперу Е. Брусиловского «Ер-Таргын», написанную композитором также на основе народных музыкальных кюев без разговорных диалогов. Б. В. Асафьев вновь проявил большую заинтересованность

<sup>29</sup> Вместе с «1000 п.» Затаевич послал Асафьеву первую серию своих художественных обработок казахских песен для фортепьяно, издаваемых Музгизом в 1925—1930 гг. под названием «Киргизские (казахские) песни в форме миниатюр, на народные темы». В 1925—1930 гг. было опубликовано пять серий, содержащих 75 пьес.

<sup>30</sup> Письмо от 21 июля 1925 г. ЦГММК им. М. И. Глинки. Ф. 6. Инв. № 220. Л. 13.

<sup>31</sup> См.: Известия. 1936. 27 мая, а также Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата, 1955. С. 6. и Қазақтың музыкалық мәдениеті. Алма-Ата, 1957. С. 6 (на каз. яз.).

<sup>32</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1952. Т. 1. С. 236.

казахским музыкальным искусством и написал две статьи: «Первая опера» и «Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки».

В первой статье Б. В. Асафьев вновь дал глубокую эстетическую и социально-историческую оценку казахской народной музыки. Он писал: «Песни казахов пленяют своей эмоциональной отзывчивостью, чистотой и ясностью чувств и глубокой художественной правдивостью. Слушая их, испытываешь волнующую радость соприкосновения с высокой человечностью, мудро выраженной в многочисленных напевах, прекрасных своей задушевностью и глубоким чувством художественной меры и вкуса. В них отражена и суровая школа жизни казахского народа (ибо музыка казахов тесно сплетена со всем их бытовым укладом и историческим прошлым), и философские волнения, и радостное утверждение ценности жизни. В этой мелодике, сбивающей все обычно-обывательское и узко-музыкантские представления о «восточной музыке», звучат мысли и думы, чувства и мироощущения множества поколений <...> Неудивительно, что на основе многообразной песенной и инструментальной культуры, в Казахстане за короткий срок создан и год за годом расцветает музыкальный театр, который занял одно из выдающихся мест в сложной сети художественных организаций народов СССР».

Композитор сделал ряд серьезных критических замечаний о постановке «Ер-Таргын», относящихся к растянутости актов, к недостаткам интерпретации партитуры, «которая содержит много данных для тщательного оркестрового раскрытия». Асафьев писал, что «песня ведет действие всей оперы, и в музыке «Ер-Таргын» песенная мелодика становится оперным действием, не теряя своей природной свежести. Повидимому, слагается национально-песенный оперный стиль: из песни возникает драматическое действие, песней создаются характеры... все развитие сложного образа коварной дочери хана Акжунус — роль, прекрасно передаваемая народной артисткой СССР орденоносцем Куляш Байсеитовой.

Спектакль «Ер-Таргын» — эпический красочный — имеет большой успех»<sup>33</sup>.

Во второй статье Б. В. Асафьев размышляет о значении спектаклей Казахского музыкального театра (ныне — Государственный академический театр оперы и балета им. Абая) в становлении профессиональных жанров в национальных культурах в новых композиционных методах. На примере музыки казахских опер, писал Асафьев, заново ставятся «проблемы исполнительства народной музыки и создания нового композиторского мышления на основе использования народно-музыкальных культур уже не в плане песенных фрагментов для вариационной обработки, а как творческой базы строящейся музыки социалистического реализма <...> Поэтому тяготение казахов к новым видам музыки (что осуществляется, главным образом, через музыкальный театр) в основе своей не есть простое подражание европейским более крупным и сложным формам. Оно возникает из стремления раскрыть новое, обога-

<sup>33</sup> Красная газета. 1937. 27 апр.:

щенное Великой Октябрьской социалистической революцией содержание народной жизни, путем освоения средств художественного выражения высших культур. Высших в смысле их происхождения из борьбы европейского человечества за более прогрессивные общественные формации <...> Для музыкальных культур некоторых братских республик одним из основных ведущих прогрессивных течений становится образование на основе народной музыкальной культуры индивидуально-ярких композиторских «диалектов», как проявление нового личного сознания, обогащенного всеми воздействиями революционной перестройки быта».

В целом статья содержит размышления, изложенные в историко-теоретическом и философско-эстетических аспектах о богатствах казахской народной музыки, о неисчерпаемых в ней животворных истоках для развития всех жанров профессионального музыкального искусства. Б. В. Асафьев размышляет о перспективах дальнейшего развития не только казахской, но и всей советской музыки. Острые дискуссии по этому вопросу велись на VII Международном музыкальном конгрессе в Москве (1971 г.), на III Международной музыкальной трибуне ЮНЕСКО в Алма-Ате (1973 г.) и на других союзных и международных форумах.

Статьи Б. В. Асафьева, в которых он проникновенно охарактеризовал казахскую народную музыку по содержанию и особенностям ее композиции, а также ее значение в формировании новых для казахского искусства профессиональных жанров, имели непреложное значение. Они в значительной мере содействовали становлению советского казахского музыкознания и обогатили многих тогда молодых казахских композиторов в их творческих дерзаниях.

Изучение музыкальной культуры казахского народа было продолжено основоположником казахского музыкознания А. К. Жубановым (1906—1968 гг.), который в 1928—1932 гг. был студентом Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и слушал лекции Б. В. Асафьева, а в дальнейшем в Академии искусствознания (ныне Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. Черкасова) — его аспирантом. Несомненно, лекции Б. В. Асафьева тогда оказали влияние на А. К. Жубанова в его изучении музыкального фольклора. Большую роль в этом сыграл А. В. Затаевич. О своих встречах и беседах с ним А. К. Жубанов писал: «Александр Викторович долго расспрашивал меня о моих успехах в учебе и профессорах, ведущих тот или иной предмет. Советовал мне учиться хорошо. Он еще раз подчеркнул особую важность записи народного музыкального творчества на фонограф, подсказал мне, что моментальное воспроизведение записанного очень важно, так как когда исполнитель услышит свой голос или игру на инструменте, у него появится желание сообщить свой репертуар «до дна». Конечно, такой совет сыграл положительную роль в моей работе по записи»<sup>34</sup>.

В 1945 г. А. К. Жубанов познакомился с рукописью А. В. Затаевича

<sup>34</sup> Жубанов А. Воспоминания // Затаевич А. В. Исследования, воспоминания, письма и документы. Алма-Ата, 1958. С. 194.

«Казахские записи. Материалы для III тома казахской музыки». Она содержит записанные Затаевичем кроме казахских песни разных народов Казахстана — татар, уйгуров, дунган, корейцев, узбеков, армян, каракалпаков, башкир, тувинцев. Высоко оценивая сам факт записей песен других народов, А. К. Жубанов писал: «Минули годы. Вот я перелистываю эту рукопись, которая ныне хранится в Отделе редких рукописей библиотеки Академии наук Казахской ССР<sup>35</sup>, опять «встречаюсь» с Александром Викторовичем, и передо мной встает бессмертный образ человека, всю свою жизнь отдававшего служению искусству, жизнь одного из лучших представителей русской культуры, подавшего братскую руку казахскому народу в тот момент, когда он начал строить новую жизнь и новую культуру»<sup>36</sup>.

В 50-х гг. академик А. К. Жубанов, будучи автором ряда научных исследований, проявил инициативу по формированию национальных кадров музыковедов. Были подготовлены первые казахские кандидаты искусствоведения М. Ахметова, Г. Чумбалова, К. Темирбекова, З. Коспаков, Г. Бисенова, Н. Кетегенова, Б. Гизатов.

В. М. Беляев (1888—1968 гг.), доктор искусствоведения, следуя традициям дореволюционных русских ученых, написал «Очерки по истории музыки народов СССР»<sup>37</sup>, в числе которых «Музыкальная культура Казахстана». Автор дал анализ многовековой музыкальной культуры устной традиции дореволюционного и советского Казахстана. Руководствуясь марксистско-ленинской методологией, он, на большом фактологическом материале — нотных записях, литературных и архивных источниках, сформировал наиболее полную для того времени классификацию жанров вокального и инструментального творчества казахского народа. Прогрессивные процессы развития казахской народной музыки с середины XVIII в. и до конца XIX в. В. М. Беляев связывает с великим историческим событием в истории казахского народа — добровольным присоединением Казахстана к России. Оно имело огромное значение для зарождения и развития в казахской литературе и музыке устной традиции демократических тенденций. Беляев отмечает их появление как в безымянном народном творчестве, так и в произведениях многих известных народно-профессиональных композиторов. Так, изучая песенное наследие Абая Кунанбаева, он писал, что его песни наметили пути «к образованию нового стиля казахской песни, который можно назвать стилем городской демократической казахской песни (выделено автором). Этот стиль подготавливает основу для развития в дальнейшем казахской массовой песни и казахского романсового творчества»<sup>38</sup>. Труды В. М. Беляева не потеряли и в настоящее время своего научного и практического значения. Они испол-

<sup>35</sup> См.: Затаевич А. В. Песни разных народов из архива собирателя. Алма-Ата, 1971.

<sup>36</sup> Там же. С. 198.

<sup>37</sup> Очерки опубликованы в двух выпусках: Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. М., 1962. Вып. 2. Музыкальная культура Азербайджана, Армении и Грузии. М., 1963.

<sup>38</sup> Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962. Вып. 1. С. 112.

зуются как учебные пособия в музыкальных учебных заведениях Казахстана и занимают немало страниц в истории казахской музыки<sup>39</sup>.

В республике работает большая группа музыковедов, сложилась казахская музыковедческая школа, истоками которой послужили труды русских ученых дореволюционной эпохи.

Так, сквозь призму далеких времен, прошедших со времени добровольного присоединения Казахстана к России, ярко проявляется прогрессивное влияние русской культуры на казахскую народную музыку в ее идейном и художественном содержании, на развитие выразительных средств музыкального языка, на сбережение музыкального наследия. С самого начала создания социалистической культуры это влияние стало проявляться при формировании в музыкальном искусстве казахского народа новых видов, жанров и форм профессионального искусства, становление и развитие которого происходит на основе творческого синтеза национального и интернационального, что свойственно и для культур всех народов Советского Союза.

Теперь же, когда казахское музыкознание сформировалось в самостоятельную отрасль науки, составляющую достойную часть многонационального советского искусствознания, могучим стимулом для ее дальнейшего развития является то, что «утвердились, вошли в сознание десятков миллионов людей нерушимая дружба народов, уважение к национальной культуре и национальному достоинству всех народов. Советский народ выступает как качественно новая социальная и интернациональная общность, спаянная единством экономических интересов, идеологии и политических целей»<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Его деятельности посвящены статьи: *Темирбекова А. В. М. Беляев и его роль в казахском советском музыковедении*// Алмазная россыпь. Алма-Ата, 1980. С. 63—67; *Казахская Советская Энциклопедия*. Алма-Ата. 1973. Т. 2. С. 283 (на каз. яз.)

<sup>40</sup> *Горбачев М. С. Политический доклад Центрального комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза*. М., 1986. С. 67.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В монографии «У истоков казахского музыкознания» автор стремился показать значение работ русских ученых XIX в. в изучении и пропаганде музыкальной культуры казахского народа дореволюционной эпохи, представляемой в те времена только народным музыкальным творчеством. В их исследованиях, изложенных в разных литературных, архивных и других документальных материалах, показаны связи музыкального искусства устной традиции с жизнью народа, приведены сведения о создателях и носителях музыкальной культуры, раскрыто, как музыка содействовала утверждению и сохранению в народе высоких идеалов патриотизма, благородной этики и гуманизма. В работах русских ученых подтверждены древние истоки музыкальных традиций в семейной и общественной жизни, что позволило нам проследить сохранение наиболее демократических традиций и развитие их в советскую эпоху. Выявлено также большое значение музыки в трудовом и эстетическом воспитании детей в семье, в их играх и забавах, в обучении грамоте.

Собирание и запись народных песен и кюев русскими учеными спасли для казахского народа редчайшие образцы устного музыкального творчества далеких прошлых времен, что весьма важно для исследования генезиса казахского музыкального языка, его эволюции на широкой исторической основе как по содержанию произведений, так и по их музыкальным интонациям. Это имело большое значение для развития искусства казахского народа и становления музыковедческой науки.

В этой книге в аспекте классового интернационалистического подхода к прошлому, настоящему и будущему автор стремился осветить значение трудов дореволюционных ученых на становление казахской музыковедческой науки, способствующих зарождению и развитию традиций братской дружбы между казахским и русским народами.

Автор выражает большую благодарность научным сотрудникам отдела музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова Академии наук Казахской ССР Райхан Рахимбековой и Зайнакулу Коспакову за помощь, которую они оказывали в выявлении необходимых материалов из дореволюционной печати и архивов.

## РАБОТЫ СОВЕТСКИХ МУЗЫКОВЕДОВ ПО КАЗАХСКОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРУ

Более чем полтора века русские ученые собирали произведения казахской народной музыки, записывали и публиковали свои наблюдения о роли музыки в жизни народа. Эти исследования и составили документальную основу в изучении музыкальной культуры казахского народа дореволюционной эпохи.

Советские музыковеды, используя труды своих предшественников, написали немало работ о казахском профессиональном и народном музыкальном творчестве. Публикуемые ниже исследования по народному музыкальному творчеству и сборники песен свидетельствуют о полном формировании казахской музыковедческой науки, которая в дальнейшем будет продолжать изучать музыкальный фольклор в разных аспектах его содержания.

**Абайдың** музыкалық творчествосы [==Музыкальное творчество Абая]: Этнографический сб. на казахском и русском языках /Музыкальная редакция Б. Г. Ермаковича. Алма-Ата, 1954.

**Абай Кунанбаев.** Айттым сәлем, қалам қас [==Привет тебе, тонкобровая]: Песни и кюи (на казахском и русском языках) /Составление и музыкальная редакция Б. Г. Ермаковича. Алма-Ата, 1986.

**Абилтаев Ш.** Улытау. Сб. кюев. Алма-Ата, 1979.

**Алексеев А. Д.** О казахской домбровой музыке //Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата, 1955.

**Аравин П. В.** Казахские кюи в записи А. В. Затаевича //Затаевич А. В. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958.

**Аравин П. В.** Великий кюйши Даулеткерей. Алма-Ата, 1964.

**Аравин П. В.** Звуковая система домбрового кюя. (К проблеме изучения) //Искусство и иностранные языки: Сб. статей аспирантов и соискателей. Алма-Ата, 1964.

**Аравин П. В.** Казахская домбровая музыка: (К теории народных ладов) //Искусство и иностранные языки: Сб. статей аспирантов и соискателей. Алма-Ата, 1966.

**Аравин П. В.** Русские ученые о казахской музыке XVIII — первой половины XIX в. //Музыказнание. Вып. 4. Алма-Ата, 1968.

**Аравин П. В.** Жанры казахской инструментальной музыки. Алма-Ата, 1970. Вып. 1.

**Аравин П. В.** К вопросу о музыкальном стиле Курмангазы //Музыказнание. Алма-Ата, 1971. Вып. 5.

**Аравин П. В.** Жанр «Қоштасу» в творчестве Курмангазы //Музыказнание. Алма-Ата, 1971. Вып. 5.

**Аравин П. В.** Ритмическая организация казахского мелоса //Музыковедение. Алма-Ата, 1973. Вып. 6.

**Аравин П. В.** Переменная структура домбровых кюев //Музыковедение. Алма-Ата, 1975. Вып. 7.

**Аравин П. В.** Социально-эстетическая природа жанра «Қоштасу» в казахском музыкальном фольклоре //Социологические аспекты изучения музыкального фольклора. Алма-Ата, 1978.

- Аравин П. В.** Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. Алма-Ата, 1978.
- Аравин П. В.** Даулеткерей и казахская музыка XIX в. М., 1983.
- Асафьев Б. В.** Великие богатства казахской народной музыки //Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата, 1955.
- Асафьев Б. В.** О казахской народной музыке. Избранные труды. М., 1957. Т. 5.
- Асафьев Б. В.** Несколько соображений о содержании, качестве и структуре казахской народной музыки //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1975, № 4.
- Ахметова М., Ерзакович Б., Жубанов А.** Советтік қазақ музыкасы [=Казахская советская музыка]. Алма-Ата, 1974.
- Ахметова М.** Национальные традиции в казахском вокальном искусстве //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1974, № 2.
- Ахметова М.** Аль-Фараби и музыкальное искусство //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1975, № 2.
- Ахметова М.** Эстетические взгляды казахского народа на искусство исполнения песен //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1979, № 2.
- Ахметова М.** Традиции казахской песенной культуры. Алма-Ата, 1984.
- Байгаскина А. Е.** Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахской народной песни //Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973.
- Байкадамова Б.** О тематическом стереотипе в домбровой музыке: (на примере кюев Курмангазы) //Музыказнание. Алма-Ата, 1976. Вып. 8—9.
- Байкадамова Б.** О роли мелодики в формообразовании домбровых кюев //Вопросы музыкального формообразования. Алма-Ата, 1986.
- Бекенов У.** Куй табиғаты. Алма-Ата, 1981.
- Бекхожина Т.** Песни-плачи «жоктау». Казахские песни-сказки //Музыказнание. Алма-Ата, 1971. Вып. 5.
- Бекхожина Т.** Бытовые песни-игры Восточного Казахстана //Музыказнание. Алма-Ата, 1973. Вып. 6.
- Бекхожина Т.** Қазақтың 200 әні [=200 казахских песен]. Музыкально-этнографический сб. Алма-Ата, 1972.
- Бекхожина Т.** Эпикалық жырлар және оны орындаушылар //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1977, № 1.
- Бекхожина Т.** Қазына. Музыкально-этнограф. Алма-Ата, 1979.
- Бимбоэс А. Э.** 25 киргизских (казахских) песен. Музыкальная этнография /Сб. статей под ред. Н. Ф. Финдейзена. Л., 1926.
- Біржан сал Қожағұлұлы.** Ләйлім шырақ. Әндер [=Песни] /Составители: Б. Г. Ерзакович, Э. Дербісәлің, З. Коспаков. Алматы, 1983.
- Брусиловский Е. Г.** Заметка о казахской народной музыке //Альманах «Литературный Казахстан». 1938. № 1.
- Богословский С. А.** Новое в области музыкальной культуры Советского Востока //Печать и революция. 1925, кн. 7.
- Богословский С. А.** Казахская народная музыка //Общественница, 1936, № 7—8.
- Визель З. А.** Альвин Бимбоэс — собиратель казахской народной песни //Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.
- Виноградов В. С.** Музыка Советского Востока: (от унисона до полифонии). М., 1968.
- Вызго-Иванова И.** О сравнительно-историческом изучении музыкального фольклора Средней Азии и Казахстана //Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. Л., 1972.
- Гизатов Б.** Казахский музыкально-терминологический словарь. Алма-Ата, 1981.
- Дернова В. П.** Песня Абая //Музыкальное творчество Абая. Алма-Ата, 1954.
- Дернова В. П.** Кюи в сб. Затаевича «1000 песен казахского народа» //Изв. АН КазССР. Серия филол. и искусствед. 1960, № 2.
- Джумакова У.** Некоторые проблемы метроритма в формообразовании кюя //Вопросы музыкального формообразования. Алма-Ата, 1986.
- Елеманова С. А.** О социологической специфике устного профессионального музыкального творчества //Социологические аспекты изучения музыкального фольклора. Алма-Ата, 1978.

- Елеманова С. А. О профессионализме в дореволюционной казахской музыкальной культуре // Изв. АН КазССР. Серия филол. 1981, № 4.
- Ерзакович Б. Г. Кюй «Қамба-батыр» / Под ред. М. О. Ауэзова и Н. С. Смирновой. Алма-Ата, 1959.
- Ерзакович Б. Г. О музыкальных фрагментах «Кыз Жибек» // Кыз Жибек / Под ред. М. О. Ауэзова и Н. С. Смирновой. Алма-Ата, 1963.
- Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966.
- Ерзакович Б. Г. Ценный труд о музыке южных казахов // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.
- Ерзакович Б. Г. Врачевательная песня бахсы // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.
- Ерзакович Б. Г. Абай и казахская музыка // Изв. АН КазССР. Серия общественная, 1971, № 5.
- Ерзакович Б. Г. Казахские революционные песни // Музыка народов Азии и Африки. М., 1973. Вып. 2.
- Ерзакович Б. Г. Национальные и интернациональные истоки казахской советской музыки // Торжество ленинской национальной политики КПСС. Алма-Ата, 1973.
- Ерзакович Б. Г. У истоков интернациональных связей в казахской советской музыке // Национальное и интернациональное в искусстве. Фрунзе, 1973.
- Ерзакович Б. Г. Нотные записи мелодий из эпоса «Қобланды-батыр» // Қобланды-батыр. М., 1975.
- Ерзакович Б. Г. Казахская народная музыка. Брошюра. 1975, с. 20.
- Ерзакович Б. Г. Б. В. Асафьев и казахская музыка // Изв. АН КазССР. Серия филол., 1975, № 4.
- Ерзакович Б. Г. К вопросу эволюции казахского песенного мелоса. Социологические аспекты изучения музыкального фольклора. Алма-Ата, 1978.
- Ерзакович Б. Г. У созвездий музыкальных культур. Алма-Ата, 1978.
- Ерзакович Б. Г. Озаренная Великим Октябрем // Советская музыка. 1977, № 12.
- Ерзакович Б. Г. Воплощение ленинского учения об искусстве в музыкальной культуре казахского народа // Изв. АН КазССР. Серия филол. 1980, № 1.
- Ерзакович Б. Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата, 1979.
- Ерзакович Б. Состояние и задачи казахской музыковедческой науки: (К 70-летию Великого Октября) // Изв. АН КазССР. Серия филол. 1987, № 3.
- Жунузакова З. Қазақ халқының аспап музыкасы [= Казахская народная инструментальная музыка]. Алма-Ата, 1964.
- Жунузакова З. Русские записи казахской музыки конца XIX — начала XX века // Музыка народов Советского Союза. Л., 1972.
- Жубанов А. К. Струны столетий. Очерки о жизни и деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата, 1958.
- Жубанов А. К. Курмангазы. Алма-Ата, 1960.
- Жубанов А. К. Курмангазы / Сб. кюев. Алма-Ата, 1961.
- Жубанов А. К. Даулеткерей / Сб. кюев. Алма-Ата, 1961.
- Жубанов А. К. Замана бүлбүлдары. Алматы, 1963.
- Жубанов А. К. Струны столетий. Алма-Ата, 1967.
- Жубанов А. К. Казахский народный музыкальный инструмент — домбра // Музыкальное знание. 1976, вып. 8—9.
- Жузбасов К. Лирические песни алтайских казахов // Музыкальное знание. 1971. Вып. 5.
- Жузбасов К. Двухголосные песни казахов Горно-Алтайской автономной области // Изв. АН КазССР. Серия филол. 1977, № 2.
- Жузбасов К. Процесс формирования лада в казахской мелодике // Изв. АН КазССР. Серия филол. 1978, № 2.
- Жузбасов К. Исторические песни казахов Горного Алтая // Музыкальное знание / Сб. статей аспирантов и соискателей. Алма-Ата, 1978. Вып. 10.
- Жузбасов К. Корневые интонации песен казахов Горного Алтая // Изв. АН КазССР. Серия филол. 1980, № 4.
- Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. М., 1925. Второе изд. 1963.
- Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. М., 1931.
- Затаевич А. В. Исследования. Воспоминания. Письма и документы / Составители П. В. Аравин, В. П. Дернова, Б. Г. Ерзакович. Алма-Ата, 1958.

**Казахский музыкальный фольклор** /Редколлегия: Б. Ерзакович (отв. редактор), Б. Каракулов, З. Коспаков. Алма-Ата, 1982.

**Каракулов Б. К** вопросу локализации ладовых структур в казахской народной мелодии //Вестник АН КазССР. 1972, № 8.

**Каракулов Б.** Казахский музыкальный фольклор и этногенез //Вестник АН КазССР. 1974, № 3.

**Каракулов Б.** О некоторых средствах традиционного музыкального языка казахов //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1974, № 3.

**Каракулов Б.** Форма и ладовость в казахских трудовых песнях //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1979, № 3.

**Каракулов Б.** Проблемные вопросы музыкальной тюркологии //Вестник АН КазССР. 1979, № 9.

**Қарақұлов Б.** Асыл мұра [=Наследие] /Муз.-этноп. сб. кюев. Алма-Ата, 1981.

**Қаратау шертпелері.** Күйлер жинағы /Собрание кюев. Составитель Ж. Иманалиев. Нотные записи М. Айткалиева. Алма-Ата, 1975.

**Кожабеков Б.** Об опорных тонах в песнях композиторов Центрального Казахстана //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1978, № 4.

**Кожабеков Б.** О соотношении содержательной и формальной стороны опорных тонов в казахской песенной мелодике //Вопросы музыкального формообразования. Алма-Ата, 1986.

**Коркут Елим-Ай.** Күй /Вступление, комментарии, расшифровка кюев и их исполнительская редакция Мусабека Жаркинбекова. Алма-Ата, 1987.

**Коспаков З.** Әнші тағдыры [=Певец народной жизни]. Алматы, 1971.

**Коспаков З.** Жаюу Муса Байжанов. М., 1977.

**Котлова Г. К.** «Камаринская» по-казахски //Музыказнание. Алма-Ата, 1971. Вып. 5.

**Кузембаева С. А.** Формирование гармонии в казахской музыке /Муз. теор. исследование. Алма-Ата, 1977.

**Макпал.** Сто песен в записи Мукана Тулебаева. Алма-Ата, 1979.

**Мухамбетова А. И.** Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана /К проблемам кюя //Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1972. Вып. 2.

**Мухамбетова А. И.** О программности кюев //Музыкальный фольклор народов СССР. М., 1973.

**Мухамбетова А. И.** Бытование музыкального искусства в народной традиции казахов //Социологические аспекты изучения музыкального фольклора. Алма-Ата, 1978.

**Мухамбетова А. И.** Традиции и новаторство в казахской народной инструментальной музыке //Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. Алма-Ата, 1981.

**Рахимбекова Р. Ш.** Черты стиля песен Ахан-серэ Корамсина (1843—1913) //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1982, № 3.

**Рсалдина З. Ж.** Стереотипность в одножанровых произведениях казахской домбровой музыки группы «Акжелей» //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1983, № 1.

**Сарыбаев Б.** Из страниц прошлого (новые материалы о кобызе) //Музыказнание. Алма-Ата, 1967. Вып. 3.

**Сарыбаев Б.** Древний казахский народный инструмент — жетыген //Народная музыка Казахстана. Алма-Ата, 1967.

**Сарыбаев Б.** Древние казахские ударные инструменты (барабанного типа) //Музыказнание. Алма-Ата, 1968. Вып. 4.

**Сарыбаев Б.** Народная музыка в трудах Чокана Валиханова //Музыказнание. Алма-Ата, 1973. Вып. 6.

**Сарыбаев Б.** Некоторые сведения о музыкальном инструментарии древних тюрков //Музыказнание. Алма-Ата, 1975. Вып. 7.

**Сарыбаев Б.** Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.

**Сарыбаев Б.** Казахские народные музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.

**Темирбекова К. З.** Ладо-ритмическая основа казахской советской народной песни. Алма-Ата, 1975.

**Темирбекова К. З.** Казахские народные песни: (В музыкально-теоретическом освещении). Алма-Ата, 1975.

**Темирбекова К. З.** О музыкально-теоретическом изучении народного песенного творчества Семиречья //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1977, № 4.

**Темирбекова К. З.** Алмазная россыпь: (Музыкально-критические очерки, статьи). Алма-Ата, 1980.

**Тифтикиди Н. Ф.** Некоторые вопросы записи метра и ритма в кюях Курмангазы //Искусство и иностр. языки. Алма-Ата, 1964.

**Тифтикиди Н. Ф.** Закономерности ритма в домбровой музыке казахского народа //Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1966.

**Тифтикиди Н. Ф.** Песенные истоки музыки домбровых кюев //Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.

**Тлеубаева А. Е.** Соотношение ритмики стиха и мелодии в казахских народных песнях //Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1964.

**Тлеубаева А. Е.** Соотношение ритма поэтического текста с мелодией. Казахская 11-сложная песня //Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1966.

**Тулеугаев К.** Региональные особенности свадебного цикла песен казахов Прибалхашья //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1980, № 2.

**Тулеугаев К.** Мелодический стиль песен казахов Прибалхашья //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1982, № 3.

**Тулеугаев К.** Эпические песни казахов Прибалхашья //Изв. АН КазССР. Серия филол. 1982, № 1.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абенов Ш. 51  
Абжанов С. 81  
Агрнев-Славянский Д. А. 148  
Агрнева-Славянская М. Д. 148  
Азербает К. 24, 102  
Айнабеков К. 136  
Акишев А. 132  
Александр Македонский (Искандер)  
131, 132, 133  
Александров А. Н. 115  
Алексеев М. П. 92  
Алекторов А. Е. 19, 27, 43, 44  
Алиякпаров А. 56  
Алтынсарин И. 15, 48, 150  
Алябьев А. А. 112, 115, 127  
Андреев И. Г. 26  
Аравин П. В. 10, 22, 99  
Аракишвили Д. И. 156  
Аргынбаев Т. 136  
Асафьев Б. В. 160, 161, 162, 163  
Атанова Л. П. 139  
Ауэзов М. О. 4, 52, 99, 102  
Афанасьев К. Я. 156  
Ахметова М. М. 10, 134, 164  
Азбеков С. А. 87
- Бабаков К. 60, 61  
Байжанов К. 24
- Байжанов М. 102, 136  
Баймурад 17  
Байбосынов К. 45  
Байсеитова К. 162  
Балакирев М. А. 152  
Балбике 45  
Балуан Шолак 136  
Басилов В. Н. 45  
Баулыков Е. 105  
Бекметов М. 105  
Бекхожина Т. 45, 64  
Белиловский К. А. 16  
Белинский В. Г. 6, 98  
Белослюдов А. Н. 148  
Беляев В. М. 53, 164, 165  
Беркимбаев Е. 143  
Бимбоэс А. 88, 160  
Бисенова Г. Н. 164  
Бобкин Х. 45  
Большой С. 17, 26, 79, 117  
Бонвало 19  
Борисовская О. А. 148  
Бородин А. П. 152, 156, 157, 158, 159,  
160  
Бородин И. Ф. 21, 23  
Брокгауз Ф. А. 17  
Брусиловский Е. Г. 161  
Бурабаев М. С. 99

- Валиханов Чингиз 26, 35, 36  
 Валиханов Чокан 35, 41, 42, 43, 50  
 Вамберн 119  
 Варламов А. Е. 100  
 Верди Дж. 117  
 Веселовский А. Н. 99  
 Виноградов В. С. 29  
 Волож С. Л. 117  
 Вульфсон Э. С. 32, 49, 80  
 Вызго Т. С. 29, 150  
 Вызго-Иванова И. 158
- Гаде Н. 54  
 Газиз 24  
 Гейнс А. К. 49  
 Гизатов Б. Г. 164  
 Гизлер Г. И. 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133  
 Гинзбург С. Л. 131, 150  
 Глазунов А. К. 156  
 Глинка М. И. 100, 161  
 Горбачев М. С. 165  
 Гордлевский В. А. 63, 77  
 Горький М. 104  
 Готовицкий М. В. 33, 34, 47, 48, 51  
 Грановский Б. Б. 110, 111  
 Гречанинов А. Т. 141  
 Гурилев А. Л. 100  
 Гумбольд А. И
- Даль В. И. 14, 39, 46, 112, 115, 118  
 Даулеткерей 30  
 Дегтярев П. 16  
 Джабаев Джамбул 57, 58, 59, 60  
 Джазык 18  
 Джанузакова З. (Жанузакова) 45  
 Джумалиев К. 33  
 Дианин С. А. 157  
 Диваев А. 25, 49, 64, 65  
 Добровольский И. В. 108, 109  
 Думенов Ыхлас 23  
 Дулатова Д. И. 194  
 Дурасов 112  
 Дюсенбаев И. 39
- Евреннов А. 14  
 Елебеков Ж. 24  
 Ермакович Б. Г. 10, 38, 44, 87, 127, 136, 144, 157
- Ертаев Д. 104  
 Есим 24  
 Ефрон И. А. 17
- Жанузакова З. Б. (Джанузакова) 131  
 Жаркимбеков М. 35  
 Жарков Я. П. 12  
 Жароков Т. 57, 60  
 Жарлыгапберли 24  
 Жемчужник А. 117, 118  
 Жубанов А. К. 10, 23, 103, 163, 164
- Загряжский Р. С. 27, 28  
 Затаевич А. В. 24, 25, 31, 32, 34, 35, 44, 45, 89, 111, 126, 127, 132, 134, 136, 159, 160, 161, 163, 164
- Ибрагимов И. И. 46, 50  
 Ибрагимов К. 59  
 Ибн-Сина 29  
 Иванов Н. Г. 5  
 Иванов-Ехвет А. 158  
 Ивановский А. А. 17, 37, 40, 41  
 Идигин А. С. 94  
 Идрискул 20, 21  
 Иман Жусуп 136
- Калмаков Н. 96  
 Кангожа 35, 36  
 Капю 19  
 Карабала 48  
 Карабатыров А. 100  
 Каракулов Б. И. 45  
 Караматов Ф. М. 53  
 Карибаев З. 45  
 Касиманов С. 44, 65, 82  
 Каскабасов С. 132  
 Кашимов М. 24  
 Керсева-Канафиева К. Ш. 93  
 Кетегенова Н. С. 164  
 Клеменц Д. 17, 39  
 Кленовский Н. С. 150  
 Ковалевский Е. П. 31, 32  
 Кодаи З. 68  
 Козыбагарова Т. 151  
 Кожугулов Биржан 25, 58, 136  
 Конрад Н. И. 91  
 Коркут 35  
 Корамсин Ахан-Серз 32, 128, 136

- Коспаков З. К. 164  
 Кударов Ш. 132  
 Кульжанова П. 8  
 Кунанбаев Абай 7, 8, 44, 99, 100, 101, 102, 132, 136, 150, 164  
 Кундакбаев Б. 44, 150  
 Курманов А. 55  
 Куткин В. М. 199  
 Кшибеков Д. 3, 4
- Ламм П. А.** 115  
 Лебедев Н. А. 134  
 Лёвшин А. И. 11, 12, 13, 28, 49, 74, 110, 119  
 Лейсек В. В. 149, 150  
 Ленин В. И. 107  
 Леопольдов А. Я. 93  
 Лермонтов М. Ю. 99  
 Липаев И. 28  
 Лихачев Д. 147  
 Львович Дм. 18, 19, 66, 100
- Майков В. Н.** 157  
 Малгориев А. 24  
 Манаяков М. 96  
 Маргулан А. Х. 36  
 Мацуцин Д. Д. 61  
 Мейендорф Е. К. 13  
 Мергалиев Т. 35  
 Минаев Д. Д. 38  
 Модестов Н. Н. 112  
 Мошков В. А. 124, 125, 126  
 Муканов С. 94  
 Мусалыров А. 85  
 Мусоргский М. П. 115, 117, 118, 152, 156  
 Мясковский Н. Я. 115
- Назаров Ф.** 12  
 Найманбаев С. 136  
 Наурызбай 17  
 Ногайбай 17, 39, 40  
 Нургужа 18  
 Нурпеисова Дина 24
- Одоевский В. Ф.** 6, 110, 111, 1112, 115  
 Орынбай (Урунбай) 17, 18, 46, 47  
 Оспанова Зулкия 135, 136, 137
- Паллас П. С.** 26, 119  
 Парудоманский В. И. 46  
 Патек Ф. 147  
 Пахмурный М. П. 104  
 Пашино П. И. 14, 38, 115, 116, 117, 118  
 Перовский В. А. 112  
 Попова Т. В. 158  
 Потанин Г. Н. 14, 15  
 Потье Е. 107  
 Прокофьев С. С. 100  
 Пугачев Е. 112  
 Пушкин А. С. 7, 99, 112, 115  
 Пфенниг Р. А. 31, 80, 118, 119, 126, 150
- Раабен Л. Н.** 156  
 Рамазанов Н. 99  
 Римский-Корсаков Н. А. 139, 152  
 Роллан Р. 127  
 Рыбаков Б. 10, 88, 109, 110, 139, 140, 141, 142, 148, 157  
 Рыбаков С. Г. 30, 139  
 Рыкина М. 94
- Савичев Н. Ф.** 21, 22, 30  
 Сагырбаев Курмангазы 21, 22, 24, 30, 99, 102  
 Садоков Р. Л. 29  
 Самойлович А. Н. 134  
 Санат 14  
 Сандыбаев И. 31  
 Сарыбаев Б. Ш. 17, 28, 29, 30  
 Сарыбаев Ш. Х. 104  
 Сарыбас 24  
 Сатай 23  
 Сатиев Б. 44  
 Сатпаева Ш. К. 11, 13, 14  
 Сейфуллин С. 23, 24, 31, 64  
 Семенов-Тянь-Шанский П. П. 39, 40, 140  
 Сильченко М. С. 100  
 Слямбек 44  
 Смирнова Н. С. 52  
 Собинов Ю. Л. 53  
 Сохор А. П. 158  
 Стасов В. В. 110, 151, 152, 158  
 Стеклова Ф. 39  
 Стрепухов Н. П. 36  
 Субханбердина У. 24  
 Сюйменбай 43, 44

- Тайманов И. 112  
Тажобаев Т. Т. 114  
Тастанбоскова С. 58  
Таттимбет 30  
Темирбекова А .З. 115, 164, 165  
Тихов П. О. 15, 27, 28, 49, 80  
Токтакишвили О. В. 160  
Тулак 35, 36  
Тулебаев Мукал 33  
Тулебаев Мурзахал 137, 138  
Тулепбаев Б. А. 92  
Тулеутаев К. 34, 56, 85, 127, 132, 133,  
134  
Турекулов Н. 57, 59  
Ульгенбай 37  
Урунбай (Орынбай) 17  
Утемисов М. 112  
Утспов Ш. Г. 105  
Фараби (аль-Фараби) 29  
Финдейзен Н. Ф. 53, 139  
Харузин А. 16  
Хорезми (аль-Хорезми) 29  
Хунфальви П. 157, 158  
Чайковский П. И. 156  
Чернышевский Н. Г. 99  
Чешихин В. Е. 53  
Чиков А. 106  
Чумбалова Г. А. 10, 164  
Шалабеков Д. 104  
Шаляпин Ф. И. 151  
Шанин Ж. 45, 136  
Шаяхметов Н. 23  
Шефер Н. А. 53  
Шигаев Даулеткерей 99, 102  
Шиле 63  
Шитников Всеv. 134, 136, 137, 138  
Шоже 46, 47  
Шостакович Д. Д. 152  
Шуберт К. Б. 127, 152, 156  
Эдиссон 108  
Эйхгорн А. Ф. 28, 53, 54, 119, 122, 147  
Ямпольский И. М. 156  
Янушкевич А. 17, 18, 39, 42

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Музыкальный быт народа, связь его с жизнью, носители и создатели музыкальной культуры	11
Народные инструменты	26
Глава 2. Музыкальные традиции, ушедшие из современного быта	31
Значение музыкально-поэтического искусства в воспитании высоких идеалов гуманизма, этики и морали, обличительная песня	35
О бахсы	41
Глава 3. Айтысы акынов и молодежные тартысы на свадьбах	46
Глава 4. Трудовое воспитание детей в играх и забавах	63
Пение как метод обучения в аульных школах	78
Глава 5. Русская музыка в быту казахского народа	91
Глава 6. Казахские мелодии в записи русских фольклористов XIX в.	108
Глава 7. Казахское музыкальное искусство в культуре России	147
Заключение	166
Работы советских музыковедов по казахскому музыкальному фольклору	167
Именной указатель	172

### Борис Гиршевич Ерзакович

#### У ИСТОКОВ КАЗАХСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ (по материалам русских ученых XIX в.)

*Утверждено к печати Ученым советом  
Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова  
Академии наук Казахской ССР*

Рецензенты: доктор искусствоведения *В. П. Дернова*,  
канд. искусствоведения *Б. Кундакбаев*

Зав. редакцией *Н. В. Леонова*  
Редактор *Д. Е. Ульянцева*  
Художественный редактор *Л. Г. Мироненко*  
Оформление художника *Н. Ф. Чурсина*  
Технический редактор *В. М. Муромцева*  
Корректор *Г. А. Вылегжанина*

ИБ № 2448

Сдано в набор 04.08.87. Подписано в печать 02.11.87. УГ10125.  
Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. тип. № 1. Литературная гарнитура.  
Высокая печать. Усл. п. л. 12,87. Усл. кр.-отт. 12,87. Уч. изд. л. 12,9.  
Тираж 1300. Заказ 153. Цена 2 р. 20 к.

Издательство «Наука» Казахской ССР  
480100, Алма-Ата, Пушкина, 111/113  
Типография издательства «Наука» Казахской ССР  
480021, Алма-Ата, Шевченко, 28