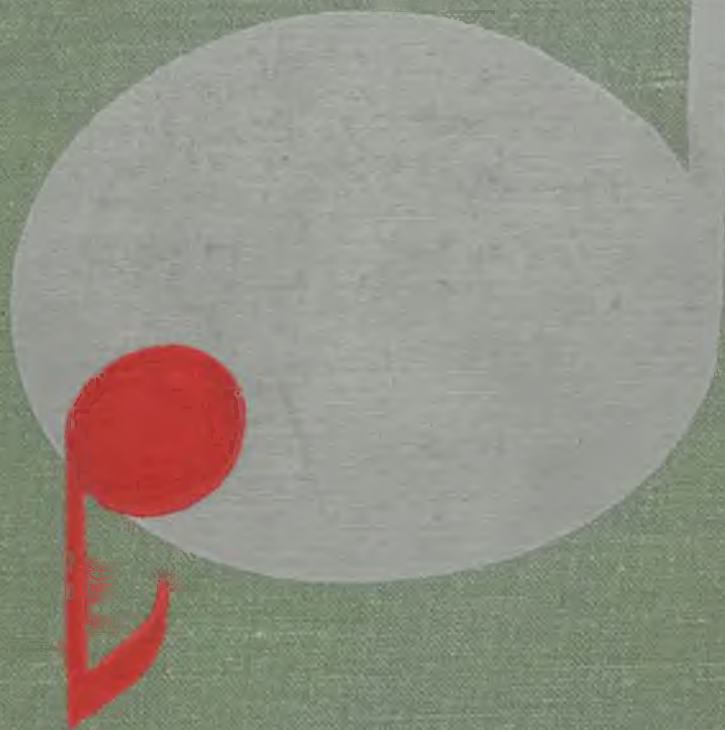


Б.Г. Ерзакович



ПЕСЕННАЯ
КУЛЬТУРА
КАЗАХСКОГО
НАРОДА

ПОСВЯЩАЕТСЯ
50-ЛЕТИЮ
ВЕЛИКОЙ
ОКТЯБРЬСКОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ



ҚАЗАҚ ССР ҒЫЛЫМ АКАДЕМИЯСЫ
М. О. ӘУЕЗОВ АТЫНДАҒЫ ӘДЕБИЕТ
ЖӘНЕ ӨНЕР ИНСТИТУТЫ

Б. Г. ЕРЗАКОВИЧ

ҚАЗАҚ
ХАЛҚЫНЫҢ
ӘН
МӘДЕНИЕТІ

МУЗЫКАЛЫҚ-ТАРИХИ ЗЕРТТЕУ

Қазақ ССР-ның «ҒЫЛЫМ» баспасы
АЛМАТЫ — 1966

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

Б. Г. ЕРЗАКОВИЧ

ПЕСЕННАЯ
КУЛЬТУРА
КАЗАХСКОГО
НАРОДА

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Издательство «НАУКА» Казахской ССР
АЛМА-АТА · 1966

Книга раскрывает в обобщающем плане огромные богатства песенной культуры, которую сложил казахский народ до Великого Октября и создал в советское время. В исследовании анализируются старинные песенные жанры народного творчества, сохранившиеся в музыкальном быту народа, в социалистическую эпоху, и новые песенные жанры, составляющие вместе неотъемлемую часть его духовной культуры. Книга богато иллюстрирована записями песен, большинство которых публикуется впервые.

Книга рассчитана на широкие слои любителей народной музыки, композиторов и искусствоведов. Она может служить полезным пособием для музыкальных учебных заведений, педагогических вузов, университетов культуры.

Ответственный редактор

академик Академии наук

Казахской ССР, доктор искусствоведения,

профессор А. К. ЖУБАНОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В музыкальной культуре казахского народа наряду с сформировавшимися в ней в советскую эпоху различными видами и жанрами профессионального искусства продолжает развиваться народное музыкальное творчество. Одновременно с этим сохраняются и непрерывно шлифуются самые разнообразные по идейному содержанию и выразительным средствам произведения дореволюционного музыкального фольклора. Эти произведения прошли испытание временем, они отбирались народом из бесчисленного количества творений, возникших в процессе его трудовой деятельности и общественной жизни, в пору больших социально-экономических сдвигов в его истории. Это музы-

кальное наследие, как и классическое наследие в профессиональном искусстве, составляет одну из важнейших частей современной казахской музыкальной социалистической культуры, которая развивается на основе критического освоения богатств народной музыки, творческого использования демократических традиций русской и зарубежной классики, достижений советской музыки.

Изучению, пропаганде и творческому освоению отдельных видов и жанров казахской народной музыки (главным образом старинной) было посвящено немало работ, однако обобщающих исследований не проводилось. В связи с этим Центральный Комитет Коммунистической партии Казахстана, обратившись к литературоведам, музыковедам, творческим и научным организациям республики, указал на необходимость «усилить внимание к изучению и критическому освоению литературно-поэтического и музыкального наследия прошлого и умелому использованию его в дальнейшем развитии национальной по форме, социалистической по содержанию культуры казахского народа»¹.

Своим исследованием мы стремимся хотя бы частично восполнить этот пробел в данной области.

Казахский музыкальный фольклор разделяется на вокальный и инструментальный. Каждый из них имеет самостоятельное значение и представляет собой постоянный объект изучения.

Настоящее исследование посвящено вокальному творчеству. Основная наша задача заключается в том, чтобы раскрыть в обобщающем плане богатства песенной культуры, созданные казахским народом как до Великой Октябрьской социалистической революции, так и в советскую эпоху.

Работа базируется: 1) на возможно тщательном анализе музыкального и поэтического содержания наиболее ярких образцов народно-песенной культуры, а также устных сведений, полученных нами от профессиональных деятелей народного творчества и знатоков народной музыки; 2) на изучении дореволюционных и советских музыковедческих и литературных источников, в том числе литературы, которая, не будучи посвящена собственно музыкальному быту казахского народа, в той или иной мере освещает его; 3) на изучении рукописных документов, обнаруженных нами в Центральном государственном архиве Казахской ССР и в областных архивах республики, а также Омском областном архиве, Омском краеведческом музее, Государственном музее музыкальной культуры имени М. И.

¹ Постановление ЦК КПК «О состоянии и мерах улучшения изучения и критического использования литературно-поэтического и музыкального наследия казахского народа». — «Казахстанская правда», 1957, 21 июля.

Глиники, архивах Московской государственной имени В. И. Ленина публичной библиотеки, Ленинградской государственной имени М. Е. Салтыкова-Щедрина библиотеке и других организациях².

Источником для отбора песенных образцов послужили частично музыкально-этнографические труды А. В. Затаевича³, сборники других авторов и, в основном, наши записи, начатые в 1931 году и достигшие ныне 2500 названий⁴. Записи производились в Алма-Ате, большей частью от профессиональных певцов и музыкантов, и во время многократных экспедиционных поездок по республике — в районных центрах, колхозах, совхозах, на отдаленных от жилых мест джайлау (летних пастбищах), на полевых станах.

Собранные произведения различны по своему содержанию. От профессиональных певцов как в городах, так и в аулах нам приходилось записывать главным образом произведения, предназначенные для широкой аудитории. Это были песни часто очень острого социального или глубокого лирического содержания, исполнялись они хорошими певцами, с поставленными от природы голосами. При записи нас часто поражало умение певцов повторять много раз без каких-либо существенных изменений очень сложные по мелодическому рисунку и метро-ритмическому строению песни. Большинство же знатоков народной музыки или исполнителей отдельных песен, с которыми нам довелось встречаться во время поездок по районам, не были профессиональными исполнителями. Но музыка (пение, игра на народных инструментах) так тесно и неразрывно связана с бытом казахской аульной семьи, что почти в каждом доме, от людей различного возраста, семейного и общественного положения, нам удавалось записать по несколько песен, главным образом бытового содержания, несложных по своей мелодико-ритмической структуре.

Предлагаемым вниманию читателей исследованием автор хотел бы удовлетворить, хотя бы и не в полной мере, огромный интерес, проявляемый к казахскому народному творчеству многочисленными любителями музыкального искусства, а также содействовать более полному изучению казахской народной музыки в музыкальных, педагогических и других учебных заведениях. Мы полагаем, что представленные здесь многочисленные записи народной музыки (многие из

² Указания на источники даются в сносках.

³ А. В. Затаевич. 1000 песен казахского народа. М., 1925 и второе издание. М., 1963; «500 казахских песен и кюйев». М., 1931. Эти труды в дальнейшем называются «1000 п.» и «500 п.».

⁴ Более 500 из них опубликованы в этнографических сборниках (Алма-Ата); «Народные песни Казахстана», 1955; «Песни Кенена Азербайева», 1955; «Казахские советские народные песни», 1959; «Биржан Кожажулов. Песни»; «Жаяу Муса. Песни и кюйи»; «Ахан-сере. Песни» (В сб. песен Ахана-сере включены и записи Сыдыха Мухамеджанова), 1959; «Мухит. Песни», 1960, и др.

них публикуются впервые) привлекут внимание композиторов и они творчески используют их в своих произведениях; кроме того, для музыковедов они могут стать и объектами изучения, дальнейших научных обобщений.

Автор стремился внести свою скромную лепту в великое дело воспитания советских людей, особенно нового поколения, жизнь которого началась и проходит в иных условиях, нежели жизнь их отцов и дедов. И народное творчество прошлых времен призвано воспитывать в молодом поколении чувство гордости за свой народ — творца духовной культуры, яркой по своей самобытности и национальной специфике.

Изучение песенной культуры отдельных народов, в том числе и казахского, помогает глубже понять закономерности перехода от одной общественной формации к другой, развивает чувство исторической перспективы. Кроме того, объективная характеристика огромных ценностей духовной культуры казахского народа несомненно будет содействовать разоблачению всякого рода антинаучных, изуверских «теорий» о «полноценных» и «неполноценных», «исторических» и «неисторических» народах. Научное раскрытие идейно-художественного содержания казахского песенного творчества способствует также разоблачению пантюркистских бредней о «единстве» народов Востока, у которых якобы нет классов, а следовательно, и классовой борьбы; подрывает «теорию» панисламистских мракобесов о «единстве мусульманской культуры», обнажает их стремление оторвать народы Средней Азии и Казахстана от других народов Советского Союза, чтобы повернуть эти народы вспять, к отсталости и деградации.

Научная разработка песенного наследия казахского народа несомненно окажет содействие дальнейшему развитию всей музыкальной культуры Советского Казахстана, а следовательно, и развитию всей культуры нашей Родины.

Трудно найти слова, чтобы выразить искреннюю благодарность всем лицам, у которых мне посчастливилось записывать народную музыку. Они проявляли, особенно в первые годы моей работы, немалое терпение и выдержку, множество раз напевая песни или играя кюйи для молодого тогда фольклориста, не обладавшего опытом быстрой записи по слуху⁵. Несомненно, только высокое сознание, искреннее желание способствовать сохранению неоценимых сокровищ народного творчества руководило этими людьми.

По характеру содержания настоящей работы в ней не представилось возможным не только охарактеризовать, но даже просто перечис-

⁵ Магнитофоном мы начали пользоваться лишь с 1953 г.

лить всех лиц, которые сообщали нам в разное время на протяжении более чем трех десятилетий свои знания в области казахской народной музыки. Это будет выполнено в другой подготавливаемой нами к печати книге — этнографическом сборнике песен и кюйев казахского народа. Однако среди моих более чем двухсотпятидесяти корреспондентов считаю необходимым отметить хотя бы некоторых певцов и музыкантов, сообщения которых составляют наиболее ценную часть собранных мною произведений народной музыки. К ним относятся: знаменитый певец Амре Кашаубаев, голос и исполнительское мастерство которого покоряли не только слушателей его родного края, но и Москвы и Парижа; талантливейший поэт и певец Иса Байзаков; известный композитор и певец Естай Беркимбаев; замечательный акын, певец и композитор Кенен Азербай, сохранивший до глубокой старости все свои замечательные дарования, а также крупные знатоки и талантливые исполнители народных песен и кюйев — Куан Лекеров, Темирбулат Аргынбаев, Курманбек Джандарбеков, Жусупбек Елебеков, Жамал Омарова, Гарифулла Курмангалиев, Косымжан Бабаков, Тамти Ибрагимова, Шакир Абенев, Муса Асаинов, Игибай Алибаев, Сергали Абжанов, Шубай Байкуатов, Али Курманов, Бисмилля Балабеков, Шайзат Жакупов, Салык Мусин, Макан Калапбергенов, Даулет Мыктыбаев, Сыдык Касиманов, Шакен Отызбаев, Хадиша Срымбетова, Молдахмет Тырбиев, Мади Сарсембаев, Куляш Сайкиева, Рабига Есимжанова, Нагима Абилова, Нугман Абишев, Молдагазы Темиргалиев, Гайни-Жамал Хайруллина, Тургын Шентемиров и многие, многие другие, теплота встреч с которыми во время долгих часов напряженной совместной работы навсегда сохранилась в моем сердце.

Не могу также не упомянуть добрым словом Александра Викторовича Затаевича, с которым судьба свела меня в последние годы его жизни. В начале 30-х годов в Алма-Ате мне посчастливилось наблюдать его изумительное мастерство записи народных песен. Здесь впервые я увидел, с каким юношеским увлечением и непередаваемым энтузиазмом выискивал и собирал он все новые и новые произведения народного музыкального творчества. Все это восхищало меня и способствовало принятию решения так же, как и он, посвятить себя этому благородному делу.

Считаю также приятным долгом выразить искреннюю благодарность за большую помощь, которую оказали нам своими ценными советами академик Академии наук Казахской ССР, доктор искусствоведения, профессор А. К. Жубанов, профессора Алма-Атинского государственного института искусств имени Курмангазы Е. Г. Брусиловский, И. И. Дубовский, доценты — К. Д. Джандарбеков, Л. А. Хамиди, П. В. Аравин, научный сотрудник фольклорного кабинета

А. Ю. Серикбаева; научные сотрудники Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова Академии наук Казахской ССР — кандидат искусствоведения М. М. Ахметова, Т. Бекхожина; московские ученые-музыковеды — доктора искусствоведения, профессора В. М. Беляев, Ю. В. Келдыш, А. В. Руднева, фольклористы Н. М. Бачинская, В. С. Виноградов.

Выражаю свою признательность за ценные консультации по вопросам казахского народного поэтического творчества академику Академии наук Казахской ССР, доктору филологических наук, профессору М. С. Сильченко, членам корреспондентам АН Казахской ССР докторам филологических наук, профессорам Е. С. Исмаилову, Н. С. Смирновой, доктору филологических наук доценту З. А. Ахметову, кандидатам филологических наук М. Г. Гумаровой, О. А. Нурмагамбетовой.

Большую благодарность выражаю также всем товарищам, высказавшим свои дружеские критические замечания при обсуждении рукописи в секторе музыки народов СССР Института истории искусств Министерства культуры СССР, в отделе музыки Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова Академии наук Казахской ССР, на кафедре истории музыки Государственного института искусств имени Курмангазы.

Н

а огромных пространствах от Урала и Каспийского моря до Алтая, от Иртыша до гор Алатау раскинулась Казахская Советская Социалистическая Республика. На ее территории имеются колоссальные массивы плодородных полей, бескрайние степи и бесплодные пустыни, высокие горы и дремучие леса, полноводные реки и озера, а недра богаты почти всеми видами ископаемых.

Еще в первых веках нашей эры здесь началось формирование казахской народности из многочисленных кочевых скотоводческих, полуоседлых и оседлых племен. В начале XIII века оно было прервано более чем на два столетия нашествием монголов. Только после

разгрома монгольских государств, решающая роль в котором принадлежала русскому народу, процесс сложения казахской народности возобновился.

Основным этническим компонентом, из которого слагалась эта народность, явились племена уйсунь, канглы, кипчак, аргын, дулат, керей, найман, алчин, конрат, ктай и др. Все они говорили на различных диалектах тюркского языка, а по расовому признаку принадлежали к одному так называемому южносибирскому монголоидному типу. В XIV—XV веках возникают первые казахские ханства.

Однако неразвитость экономических и общественных отношений явилась причиной того, что существовавшие в течение нескольких веков ханства не были объединены в едином государстве. Разобщенность в хозяйственной и политической жизни, феодальная раздробленность способствовали сохранению трех географически обособленных племенных объединений — жузов: Улы-жуз (Старший жуз) — районы Семиречья, Орта-жуз (Средний жуз) — районы Центрального Казахстана и Кши-жуз (Младший жуз) — районы Западного Казахстана. У населения этих жузов и до нашего времени сохранились некоторые различия в говорах, отличия в народном прикладном искусстве, особенности в музыкальном языке.

Государственная раздробленность, постоянная междоусобная борьба феодалов за власть, за лучшие пастбища, и т. п. нарушали мирную жизнь казахского народа. Налоги и поборы в пользу ханов, султанов, биев и духовенства, различные формы феодальной эксплуатации и частые стихийные бедствия обрекали народ на тяжелые страдания. Но особенно сильный ущерб казахскому народу в XVIII веке приносили джунгарские хунтайджи, а затем кокандские и хивинские ханы и бухарские эмиры, хищные орды которых ураганом проносились по казахской земле, захватывая или уничтожая все, что было создано трудом многих поколений. Только добровольное присоединение Казахстана к России, начавшееся в 30-х годах XVIII века и полностью завершенное во второй половине XIX века, спасло казахский народ от порабощения и возможного истребления его феодальными государствами Востока и стоявшими за их спиной империалистическими хищниками.

Вхождение Казахстана в состав России было обусловлено историческими и экономическими связями, установившимися с давних времен. Оно помогло казахскому народу перейти к мирной жизни и к более высоким формам хозяйства.

Однако полную возможность неограниченного развития своих производительных сил и культуры, науки и искусства казахский народ получил только после Великой Октябрьской социалистической революции.

В результате осуществления Коммунистической партией ленинской национальной политики казахи стали равноправной социалистической нацией, имеющей свою советскую государственность. Казахская Автономная Советская Социалистическая Республика была образована 26 августа 1920 года декретом, подписанным В. И. Лениным и М. И. Калининым. В декабре 1936 года, на Чрезвычайном VIII съезде Советов Союза ССР, она была преобразована в Казахскую Советскую Социалистическую Республику.

Ныне Казахстан — одна из развитых индустриально-аграрных республик в братском содружестве пятнадцати союзных республик нашей великой Родины.

За короткий исторический срок суверенного государственного развития казахский народ достиг невиданного расцвета своей культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию. Широкое признание во всех республиках Советского Союза и многих зарубежных странах получили казахская литература, театральное и музыкальное искусство, кино и живопись, исполнительское мастерство певцов и музыкантов.

В дореволюционное время искусство в Казахстане было представлено исключительно народным творчеством. В то время, когда царизм подавлял и душил все передовое и прогрессивное, а на окраинах поддерживалась экономическая и культурная отсталость, разжигалась национальная рознь и вражда, передовые представители русской интеллигенции проявляли самые искренние дружеские чувства к казахскому народу. Они оказывали ему бескорыстную помощь, занимаясь изучением его духовной культуры. Ученые, фольклористы и другие деятели, приезжавшие в Казахстан, глубоко, с большим интересом изучали музыкальный быт народа, собирали и записывали произведения музыкального творчества, опубликовывали ряд интересных, содержательных статей и исследований. Так было положено начало казахской музыкальной фольклористике. Работы русских дореволюционных фольклористов не потеряли своего научно-познавательного значения и в наше время, они содержат богатый материал по истории и теории казахской народной музыки.

После Великой Октябрьской социалистической революции демократические традиции передовых русских ученых продолжают и развивают советские фольклористы и композиторы. Они неустанно и систематически проводят работу по собиранию народного творчества.

Трудовая деятельность народа, его жизнь и борьба за светлое будущее, его печали и радости, бытовые традиции и обычаи запечатлевались во многих тысячах песен и кюев. Но наиболее жизнеспособными оказались лишь те из них, которые по своему идейно-художественному содержанию отвечали чаяниям и ожиданиям народных

масс и удовлетворяли их эстетические потребности. Такие произведения, передаваясь из уст в уста, непрерывно шлифовались, совершенствовались и сохранились в памяти народа до нашего времени, представляя важнейшую часть музыкальной культуры Советского Казахстана.

По своему содержанию казахское дореволюционное музыкальное творчество не было однородным. Ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре классового общества имеет свое подтверждение и в музыкальном искусстве дореволюционного Казахстана. На живом примере казахской народной песенной культуры мы стремимся показать, как в дореволюционное время, несмотря на то, что эта культура глушилась, попиралась и игнорировалась господствующими классами, народное творчество непрерывно росло и развивалось. Это свидетельствует о неиссякаемой созидательной мощи народа, его оптимизме, его способности создавать немеркнущие культурные ценности даже на самых тяжелых этапах своей истории.

Новым идейно-тематическим содержанием обогатилась казахская песенная культура в годы Советской власти. Сохраняя и развивая свои наиболее демократические формы и традиции, обогащая средства выразительности музыкального языка, она получила новое, качественно отличное от старого развитие.

В современном песенном творчестве зарождаются и формируются новые жанры, в произведениях которых с глубоким проникновением художественно отражаются социальные и экономические сдвиги в жизни народа.

Казахские советские народные песни — это голос трудящихся масс. Сливаясь в единый могучий поток песенного творчества всех братских республик Советского Союза, они показывают величие нерушимой ленинской дружбы народов, созидających под руководством Коммунистической партии и Советского правительства новое, коммунистическое общество.

КАЗАХСКОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ДО ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

Песня цветет в девяносто лет:
У песни народной старости нет,
Песню родную народ не теряет,
Звонкую песню смерть не ломает,
Песня и сердце в дружбе живут,
Песня и сердце к счастью зовут!

Джамбул

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ЖАНРОВ

Специфические условия дореволюционного быта казахского народа, основным занятием которого было кочевое скотоводство, вызвали к жизни особые формы культуры, в том числе и музыкального творчества, значительно отличного по своему содержанию и музыкальному языку от многих народных музыкальных культур не только Запада, но и Востока.

Песни глубоко и органически входят в повседневную жизнь казахской семьи. В содержании некоторых песен сохранились отголоски старого быта, времен господства патриархальных отношений.

В дореволюционное время, в условиях почти полной неграмотности, бытовые песни играли весьма важную роль в формировании личности человека, от самых малых лет до старости. Посредством песен из поколения в поколение закреплялись традиционные устои

жизни семьи и всего аула, молодежи преподносились нравственные сентенции, формировались эстетические вкусы. Были распространены и песни о том, что хорошо и что плохо для жизни человека, для семьи, общества.

Тематика песен многообразна. Почти все, чем была заполнена жизнь казахского шаруа (крестьянина), находило свое отражение в песнях. Повседневный быт и многовековой опыт кочевника-скотовода передавался в песнях в виде описания примет, пословиц, поговорок, в афоризмах и различных изречениях. В песнях этого жанра воспевались главные источники существования народа — *төрт түлік*, то есть, четыре основных вида домашних животных: лошади, овцы, верблюды и коровы; воспевались пастбища, реки и озера. Песни посвящались охоте, ловчим птицам, прославленным скакунам. Песнями встречали наступление времен года, восход солнца, появление звезд и луны, которая и поныне является у казахского народа синонимом женской красоты. Песней благословляли при отъезде в дальний путь, при отгоне табунов на новые пастбища. Песнями сопровождалась все значительные события в жизни семьи: рождение детей, свадьбы, похороны, важнейшие события в жизни всего аула или рода; открывались совещания аксакалов (старейшин), объявлялись решения по важнейшим вопросам, собирали воинов в поход. Песней «Естерту» извещали о печальных событиях, песней «Суюнши» сообщали радостные вести, за которые *хабаршы* (вестник) получал подарок — *суюнши*.

Многие казахские поэты и мыслители говорили в своих произведениях о значении музыкального искусства в жизни народа, но особенно сильно и ярко сказал о песне великий национальный поэт и просветитель Абай Кунанбаев (1845—1904):

Дверь в мир открыла песня для тебя.
Песня провожает в землю прах, скорбя.
Песня — вечный спутник радостей земли.
Так внимай ей чутко и цени, любя!¹

С изменением общественного строя изменилась и его надстройка, включая народную песенную и инструментальную культуру, и не только по содержанию, но и по музыкально-выразительным средствам. Однако все лучшее, созданное в прошлом, продолжает жить в новых социальных условиях как неоценимое культурное наследие, как художественное отражение прошлой жизни народа. Эти произведения были сложены, когда народ жил еще феодально-родовыми общинами,

¹ Абай Кунанбаев. Если умер близкий — скорбен человек. Собр. соч. в одном томе. М., 1954, стр. 88.

когда высшим правящим сословием были ханы и султаны. Песни слагались и после присоединения Казахстана к России, когда ханская власть постепенно становилась номинальной, а потом и вообще была упразднена царским правительством, и казахский народ административно был разделен уже не по родовым признакам, а по территориальным. Казахское общество в прошлом было обществом классовым. К господствующим классам относилось несколько различных феодальных групп: ханы и султаны, батыры, бии, старшины — управители родов и наиболее многочисленная группа эксплуататоров — баи. Им, в основном, принадлежали главные источники существования народа — скот и земля.

Класс эксплуатируемых составляла основная масса кочевников-скотоводов, которые по своему имущественному положению разделялись на *даулетті шаруа* — средние хозяйства, *күнкөрісті шаруа* — маломощные середняцкие хозяйства и *кедей шаруа* — бедняки, не владеющие и минимальным количеством скота, необходимого для существования. Чтобы вести самостоятельное среднее хозяйство, семья скотовода-кочевника из пяти человек, по данным исследователей дореволюционного быта казахов², должна была иметь не менее 15 лошадей, 6 голов крупного рогатого скота, двух верблюдов и 50 овец. Большая часть казахских семей не владела таким поголовьем и в силу этого находилась в прямой материальной зависимости от бая или феодала. Но и семья, владевшая таким и даже большим количеством скота, не была независимой: в феодальных условиях она не имела своего пастбища и защиты от возможных набегов и барымты (насильственный угон скота), а это приводило к неминуемому разорению.

Но особенно бесправными и угнетенными были социально наиболее обездоленные группы трудового народа — *консы* и *джатаки*: разорившиеся крестьяне, потерявшие по разным причинам скот. Консы жили в качестве батраков у богатых сородичей или у других баев и всей семьей за ничтожную плату выполняли наиболее тяжелую работу в их хозяйстве. Джатаки, не имевшие никакого имущества и оторванные от своего рода и аула, ходили повсюду в поисках работы и пропитания. Бедственное положение этих людей отмечалось и в официальных документах. Так, в одном из них, датированном 1865 годом, говорится, что семейства джатаков, приходящие в деревни, казачьи станицы и города, «за ничтожное право доить выдвоенных коров, должны выполнять тяжелые работы, рубить дрова, ездить за ними за 40 верст и проч.; женщины джатаков ходят по улицам, ища

² См., например, «Народы Средней Азии и Казахстана», т. 2, «Казахи». М., 1963, стр. 330.

дневной пищи и за кусок хлеба нанимаются принести воды с реки. Зимой джатаки живут в грязных холодных землянках»³.

С развитием земледелия стала формироваться новая трудовая прослойка казахского народа — *егинши* (хлеборобы). Их ряды пополнялись разорявшимися скотоводами, не имеющими возможности кочевать со своими аулами. На кабальных условиях (от трети до половины урожая) они арендовали землю у баев, кулаков, помещиков или у богатых казаков. Многие из них были, по существу, бесправными батраками.

В середине XIX века, в связи с началом горных разработок, добычи угля, открытием соляных копей и золотых приисков, развитием промышленности (главным образом перерабатывающей), рыболовства, начал зарождаться и казахский рабочий класс. Он формировался из наиболее бедных скотоводов, искавших в зимнее время приработка, а весной возвращавшихся в родные аулы для кочевки, и землепашцев, не имеющих личного хозяйства.

Положение рабочих было очень тяжелым: низкая зарплата, 12-, 14- и даже 16-часовой рабочий день, дороговизна продуктов в заводских лавках, отсутствие сносного жилья, штрафы, обшеты и произвол администрации делали жизнь рабочих невыносимой.

Но основная масса трудового народа занималась кочевым скотоводством, и эксплуатация здесь носила самый разнообразный характер. Особенно широко она практиковалась под маской так называемой «родовой помощи» (аулы часто состояли из людей одного рода). К видам «родовой помощи» относились: *саун* — наделение бедняцкой семьи молочным скотом, *жунін беру* — овцами для пользования шерстью и *атмайын беру* — лошадью или верблюдом для перекочевки. В оплату за это члены семьи бедняка должны были беспрекословно выполнять любую работу в байском хозяйстве, а весь выращенный приплод от животных отдавать хозяину. Ясно, что при таких условиях «родовой помощи» бедняцкие семьи не могли освободиться от тягостных пут экономической зависимости и жестоко эксплуатировались.

Казахское население облагалось многочисленными налогами и постоянно подвергалось различным поборам в пользу феодальной знати, царской казны и духовенства. Народ должен был содержать представителей русской администрации, султанов и ханов со всей их многочисленной свитой во время разъездов по степи, оплачивать большую долю султанского калыма, подносить «добровольные» подарки муллам в дни религиозных праздников. Все это особенно тяжелым бременем ложилось на плечи слабых хозяйств, поскольку налоги и

³ ЦГА КазССР, ф. 3, отд. 1 экспедиции, д. 196, лл. 259 об. — 260.

В советское время в народе сохранились, главным образом, такие старинные поучительные песни, которые по своему содержанию отражали прогрессивные стремления народа. В этих песнях выражены благородные чувства любви и преданности Родине, своему народу. В них воспеваются трудолюбие, честность, скромность, осмеивается тунеядство, бахвальство, излишнее щегольство. В этих песнях мы находим и размышления о смысле жизни, и моральные сентенции начинающим самостоятельную жизнь молодым людям.

В небольшой, поучительного содержания песне «Багдад» мы видим ироническое отношение народа к религии и муллам. В ней также показано уважение к женщине, а главное, в ней есть признание того, что нет ничего лучшего на свете, чем родная земля. Поражает компактность, с которой неизвестный автор в столь скромном объеме сложил мелодию с явными признаками рондообразности: начальное двухтактное построение появляется затем в качестве заключительного в конце периода и припевного дополнения¹⁴.

Музыкально-поэтический строй «Багдад» — плавные, речитативного характера интонации — рисуют нам небольшую бытовую картину: немногочисленная группа людей внимательно слушает рассказ вернувшегося из дальних странствований человека¹⁵.

БАГДАД (Город)

Сообщ. Абылхан Медетов
Зап. 1934 г.

Спокойно. Рассудительно ♩ = 60

Дін із - де - ген қай мол - да әй, бізден ар - тық.
Бағ - дад, Ме - ке, Мы сыр - ға әй, барған ме - нен.

Қам - қор әй - ел са - быр - лы ер - ден ар - тық - ай
Ө - сіп - өн - ген е - лің - нен бол - май - ды ар - тық - ай

Хал - ла - ли - лай. хай хай - лай, хай - ла, лай - ла, ли - ли . лай.

¹⁴ Даваемые нами схемы формы произведений, в которых большие буквы означают предложения запева, а маленькие — припева, не характеризуют их эстетическое качество, а дают представления только об архитектонике произведения и тематических соотношениях.

¹⁵ Записи песен, в которых нет указаний на источники или фамилии этнографа, сделаны нами. Тексты песен даны в смысловом переводе.

Какой мулла, проповедующий религию, лучше нас?
 Заботливая женщина лучше беспечного мужчины.
 Сколько ни ездил в Багдад, Мекку, Египет,
 Нет лучшей жизни, чем на родной земле.

В песенке «Мақтаншақ» («Хвастун») осмеивается аульный щеголь, который, стараясь обратить на себя внимание, вырядился без причины в праздничную одежду и стал от этого важным, заносчивым. Мелодия «Мақтаншақ», как и «Бағдад», ограничена кругом однообразных попевок речитативного характера, которыми образно передается едкое осуждение народом праздных, шатающихся без дела людей.

МАҚТАНШАҚ
 (Хвастун)

Сообщ. Арыстан Ермаков
 Зап. 1935 г.



Постоянно думаю и удивляюсь,
 Пустому тщеславию своего сверстника.
 Некоторые джигиты бывают упрямы и
 тщеславны,
 Носят штаны, расшитые парчей,
 Бьют себя в грудь, задирают нос,
 И так они зря суетятся до поту.

В бытовых песнях с большой выразительностью осуждались неравные браки, являвшиеся обычно следствием того, что коран разрешал полигамию, а браку обязательно сопутствовал калым — выкуп невесты. Неравные браки насаждались и обычаем левирата (амангерства), когда вдова или невеста умершего жениха должна была выйти замуж за брата мужа или за брата жениха, а если их нет, то, по решению старейшин рода, за ближайшего родственника. Поэтому бывали случаи, когда «10—12-летний мальчик делается супругом 40—45-летней женщины»¹⁶.

Осуждение неравных браков часто выражалось в сатирических сценках и рассказах, исполняемых народными шутниками — ку в

¹⁶ ЦГА КазССР, ф. 64, оп. 1, д. 5083, св. 330, л. 1.

виде перебранки между старым супругом и его молодой женой. Ку умело подражали то сиплому голосу ворчливого старца, то «невинному» голосу оправдывающейся молодухи. Высмеиванию подобных супружеских пар посвящались и специальные юмористические песни.

Одной из таких замечательных юмористических песенок о старом муже и его молодой жене (токал) является «Көксау шал эні» («Песня дряхлого старика»). В ней в шутливом тоне рассказывается о ревнивом муже, пытающемся «напугать» свою токал тем, что он еще силен и глаза его зорки, чтобы следить за ее поведением. Однако его тирады прерываются бессильным кашлем и стонами от старческой немощи.

Своеобразие «Көксау шал эні» заключается в том, что довольно необычный неоднократный повтор первого предложения здесь неожиданно прерывается после первой строки неким предварительным дополнением, изображающим кашель ревнивого мужа, вечно теряющего от волнения свой «насыбай» (нюхательный табак). Песня завершается припевным дополнением в виде семикратно повторяемой фразы, тематически заимствованной из первого дополнения. В результате образуется усложненный период: $A_1BAAA_1B_1$.

Исполнение «Көксау шал эні» требует большого актерского таланта, чтобы юмористически изобразить гнев ревнивого мужа, подражая его хриплому кашлю, старческому голосу.

КӨКСАУ ШАЛ ЭНІ (Песня дряхлого старика)

Зап. Аскан Серикбаевой
1958 г.

Сердито, с раздражением $\text{♩} = 116$
каждый звук произносится на выдохе, подражая кашлю

3 **A** f Мен ө-зім сексен бес-ке келген шал-мың,
кашляя и задыхаясь (примерная высота) **V**

B гай-пай-пай қаты-нымайа-пы-рай, насыбайым қайда кетті, ойбай белім, бы-ха:
ускоряя, кашляя

A f Ат қа-ны қа-те кет-пес мерген шал-мың!
Ба ра-сың, қай-да ке-тіп қа-ты-ным-ау! **mf** *оживленно,*

a f Же рің-ді ба-ра-тұ-ғын біл-ген шалмың. Уа-қа-қай



Мне уже исполнилось восемьдесят пять,
 Пай, пай, жена моя, о боже,
 Куда запропастился мой насыбай?
 Я охотник, с одного выстрела убивающий.
 Куда ты уходишь, хитрая токал?
 Я, старик, знаю куда ты ходишь.

Припев: Укакай, о боже,
 Неужели уходишь, жена,
 Неужели я остался.
 Никому ненужный!

Хотя я и старик,
 Но чувствую себя молодым,
 Пай-пай-пай, жена моя, о боже,
 Куда девался мой насыбай?
 Бороду свою я украшаю бусами, везде я тебя
 найду.

Куда уходишь, моя хитрая молодуха?
 Я выслежу твою дорогу, выслежу!

Припев.

Поучительных сентенций полна песня «Талапкер» («Стремящийся вперед»). В ней содержится целый кодекс житейских представлений о том, что нужно для счастливой жизни человека. В ней есть эпикурейское отношение к жизни, одобрительное отношение к беспечному времяпрепровождению людей типа *сере*. В советское время поучительные сентенции о счастье, изложенные в этой старинной песне, конечно, не отвечают современным идеалам, а некоторые из них вообще полностью отвергаются как пережитки феодальной идеологии. Но тем не менее такие песни интересны для исследователя устного творчества казахского народа как памятники прошлого.

По музыкальному содержанию «Талапкер» представляет собой хотя и скромную по форме (один период), но довольно выразительную, речитативного характера мелодию. Она, по существу, как и в музыкальной речитации эпоса, играет роль музыкальной канвы обширного стихотворного текста.

(Стремящийся вперед)

1958 г.

4 Бодро ♩ = 120



Слушайте, стремящиеся вперед юноши, мечтавшие о красавице и хорошем коне. Красавицу, зоркого орла и борзую собаку, ох, хотелось бы каждому джигиту занять.

Во-вторых, иметь бы коня быстроходного, ветром ворваться бы на нем в толпу, и не думать, что в семье у тебя недостаток, особенно когда сидишь в юрте с друзьями.

В-третьих, пусть всегда сопутствует тебе твой ястреб, чтобы летал он, не отставая от твоего коня, чтобы у тебя на охоте был запасный конь, а ездил бы на отличном вороном иноходце.

В-четвертых, — чтобы всегда была с тобой борзая собака, а по обоим сторонам — охотники с ловчими птицами, чтобы они постоянно удивлялись твоей удачной охоте и чтобы на тебя посмотреть собирались девушки и молодухи.

В-пятых, надо бережно ухаживать за своей борзой, чтобы летом и осенью она была бодрой, и когда лиса промелькнет за косоугором, чтобы она мгновенно могла увидеть ее своими зоркими глазами.

В-шестых, надо иметь хорошую двустволку, чтобы птиц, летающих по небу, собирать на земле и привязывать в ряд к поясу. Так удачно проводить каждый день охоты.

Вседьмых, чтобы в семье было благополучно, чтобы дети были славными и всегда довольная супруга встречала бы тебя с охоты. Вот как надо жить и блаженствовать на этом свете.

В-осьмых, надо знать, что самое главное на этом свете иметь семью, детей и скот. Братцы, пока живы — веселитесь, смейтесь, даже вторично выбирайте себе красавицу.

В-девятых, не женитесь на богатой, соблазнившись ее приданым, но не жени-
тесь и на бедной [только] из-за того, что калым надо выплачивать небольшой. Же-
нитесь на такой, которая честна и воспитана.

В-десятых, чтобы ее родители были достойными людьми (джигит должен выбрать себе равную). Как говорили в старину: «не женись на невесте, а женись на ее роде», чтобы он был богат людьми и скотом.

В-одиннадцатых, занять детей — это счастье, без детей вся прожитая жизнь оставит только неудовлетворенность, чтобы твой сын не отставал от тебя, ездил бы с тобой на охоту.

В-двенадцатых, на этом заканчиваю свое слово, держа в руке перо. Старшие, простите меня, если где я сказал не так. На этом я заканчиваю свой рассказ.

Кроме песен, которые содержат примеры того, что нужно для счастливой жизни человека, существуют и другие поучительные песни, противоположные по содержанию. В них говорится о том, что не нужно для человека, для его семьи, для всего общества. Конечно, и такие поучительные песни в старое время были значительно насыщены феодально-байскими представлениями «плохого». В них пелось, например, что плохо не выполнять указания главы рода, или решения бия (судьи), плохо не подносить подарков в дни религиозных праздников муллам, плохо, если после получения отцом калыма, девушка отказывается от предназначенного ей жениха и так далее.

Но в такого рода песнях звучали мотивы, имеющие и общественно полезное значение. Примером такой песни является «Он үш жаман». Это типичное терме, с многократно повторяющимся предложением, своеобразной колористической чертой которого является дорийская VI ст.

Песня начинается с традиционного возгласа и четырехтактной мелодией, вводящей в основную фразу, которая повторяется 52 раза — до полного исчерпания текста; после этого заключительная строка текста поется на новую мелодию.

ОН ҮШ ЖАМАН (Тринадцать плохо)

Зап. Аскан Серикбаевой
1958 г.

5 Умеренно $\text{♩} = 112$

Ең! Бі-рінші-ден, не жа-ман? Үр-лап жи-тан мал жа-ман
т.ф. повторяется 13 раз

Е - кін-ші-ден, не жа-ман? - Ер - келес-кен қыз жа-ман
Ү - шін-ші-ден, не жа-ман? - Үл-гісіз пішкен тон жа-ман

Бі-ріңайтта, ба-рің айт, ба-рі-нен де, ей, жоқ жа-ман, жоқ жа-ман

- Во-первых, что плохо?
- Воровством увеличивать [свое] богатство.
- Во-вторых, что плохо?
- Избалованная девушка.
- В-третьих, что плохо?
- Скроенная без примерки одежда.
- В-четвертых, что плохо?
- Народ, оставшийся без старших.
- В-пятых, что плохо?
- Когда сиротой остается малыш.
- В-шестых, что плохо?
- Когда юрта остается без хозяина.
- В-седьмых, что плохо?
- Когда невеста становится вдовой.
- В-восьмых, что плохо?
- Когда народ переживает тяжелые времена.
- В-девятых, что плохо?
- Когда пришло девяносто лет и наступила
беспомощная старость.
- В-десятых, что плохо?
- Могила определенной ширины и длины.
- В-одиннадцатых, что плохо?
- Молодая женщина, покинувшая мужа.
- В-двенадцатых, что плохо?
- Повторные набеги врага.
- В-тринадцатых, что плохо?
- Из всего сказанного самое плохое —
бедность!

В современном быту казахского народа распространены песни, характеризующие человека в разные годы его жизни — от рождения и до глубокой старости. Весьма типично, что для более яркого описания жизнедеятельности кочевника, певцы в этих песнях использовали близкие им образы окружающего животного мира.

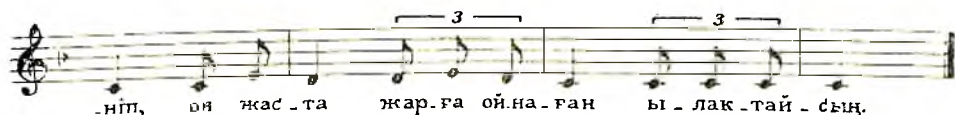
Одной из таких песен является «Өмір туралы». Ее небольшой, речитативного характера мотив выразительно передает рассуждения о жизни человека.

ӨМІР ТУРАЛЫ (О жизни)

Зап. Аскан Серикбаевой
1958 г.

6 Умеренно ♩ = 96





Пеленают меня до годика,
 В два — начинаю ходить, [но] не разговаривать.
 В пять лет не удержишь дома, все скачешь на
 палочке верхом.
 В десять — прыгаешь по пригоркам, как козле-
 нок.
 В двадцать лет,
 Как молодой гибкий тростник.
 В тридцать — как заяц-русак, прыгающий до
 неба.
 В сорок лет делаешься степенным, как простой
 конь.
 В пятьдесят — полностью созреваешь умом,
 И мысли текут,
 Как неисчерпаемый родник со склона горы.
 В шестьдесят лет твои драгоценные качества
 во всем блеске,
 Как светильник, разбрасывающий свои лучи.
 В семьдесят лет — вставая, опираешься руками
 о землю,
 И подальше отстраняешься от своей законной
 супруги.
 В восемьдесят лет — бессильный и дрожащий,
 Как тощий конь шатаешься.
 В девяносто лет — не живой и не мертвый.
 О, вселенная, для кого же ты бываешь вечной!

Объединяющей чертой поучительных песен является их одноладовость, небольшой диапазон мелодий (от сексты до октавы) и отдельных фраз (терция — квинта), спокойные, речитативного плана интонации и, в основном, строго метрические соотношения звуков мелодии и слогов стиха. Однако метрическая и ритмическая структура поучительных песен не так уже проста. Наряду с равномерными движениями в одних мелодиях («Талапкер» № 4; «Он үш жаман», № 5), в других («Багдад, № 1; «Мақтаншақ», № 2; «Өмір туралы», № 6) более разнообразные ритмические движения и переменный метр.

Как правило, все песни изложены в простой одночастной форме за исключением «Көксау шал әні» (№ 3), с его своеобразным двойным припевным дополнением.

Среди представленных в главе песен с традиционным четверостишием из 11-слоговых строк (қара өлең), одна — «Он үш жаман» — имеет 7-слоговую строку (жыр), а по характеру мелодии относится к терме.

Таковы вкратце стилевые черты поучительных песен, предназначенных и исполняемых в небольшом кругу семьи и родственников, соседей, друзей.

2. СЕМЕЙНЫЕ ПЕСНИ. ПЕСНИ ДЛЯ МАЛЫШЕЙ

В советское время в семейном музыкальном быту народа сохранилось много песен, в которых отражены лучшие традиции старого времени, получившие свое дальнейшее развитие в новых условиях его жизни. К ним мы относим высокие нравственные устои народа в вопросах семейной морали: в отношениях мужа к жене, родителей к детям, детей к родителям и старшим. Один из исследователей старого казахского быта писал: «Всех, кто изучал жизнь киргизов (т. е. казахов. — Б. Г.), поражали их превосходные семейные качества. Едва ли кто-нибудь видел, чтобы киргиз бил свою жену или детей. Особенно они нежны к детям»¹⁷. Эта любовь и нежность к детям сказывалась в семейных торжествах, устраиваемых родителями.

Празднование рождения ребенка

Рождение ребенка всегда является большим событием в каждой семье. Как и у многих народов, появление нового члена семьи (особенно мальчика) у казахов отмечается семейными праздниками. Их было несколько. На первый день рождения, называемый *шилдеhana* обычно без особого приглашения приходит молодежь. Она забавляется, шутит, поет песни в честь новорожденного и его родителей. Песни эти часто носят импровизированный характер, с незамысловатым текстом. Вот одна из таких песен — «Бөбек», исполняемая на шилдеhana:

БӨБЕК
(Малыш)

Зап. Аскан Серикбаевой
1958 г.

7 Просто. Игрово $\text{♩} = 63$



¹⁷ Ш и л е. Киргизы. Этнографический очерк. — «Природа и люди», 1879, апрель, стр. 9.



Малыш мой,
 Пеленает в колыбели,
 Ласкает тебя мать —
 Честная, добросовестная,
 Уделяющая тебе все свое внимание.

Припев: Раста большим
 С храбрым сердцем,
 Ты наша будущая защита,
 Мой малыш —
 Ты молодое поколение.

Раста веселым, добродушным,
 Своим народом прославленный,
 Раста всесторонне
 Образованным человеком —
 Вот, что желает тебе народ¹⁸.

Припев.

Простая, игривого характера «Бөбек» интересна своим пяти-
 дольным метром первых четырех фраз, также состоящих из пяти
 звуков, что соответствует количеству слогов в строке стиха с рифмой
аавва, что редко встречается в народно-песенной поэзии.

В припевном четверостишии, где мелодия переходит в однород-
 ный двухчетвертной метр, три строки также пятислоговые, а послед-
 няя — мелодия в трехдольном метре — имеет традиционную рифму
аава. Все фразы песни метрически синхронны со слогами и двухстоп-
 ным строением стиха:

¹⁸ В советское время тексты старинных песен, особенно дидактического со-
 держания, нередко дополняются новыми строками. Такие слова, как «расти всесто-
 ронне образованным человеком» — несомненно навеяны современной жизнью.

Балдырган бөбек, | бесікке бөлеп,
 Б Б Б Б Р | Б Б Б Б Р. и т.д.

Через неделю устраивался новый праздник — «бесик той» («праздник колыбели»), на который приглашались семейные люди, приходившие с подарками для новорожденного и его матери. В этот день родители объявляли имя ребенка. Иногда выбор имени представлялся старшей родственнице (бабушке, свекрови), а в религиозных семьях имя мог давать и мулла. В этот день состоятельные родители приглашали акына или певца, который развлекал собравшихся.

В семьях феодалов и других лиц, имеющих власть, для укрепления своего авторитета среди народа особенно пышно отмечался сороковой день рождения ребенка — *қырқына шығару*. Он проводился как большой родовой праздник, с участием значительного числа приглашенных. В этот день устраивались разные игры, скачки (байга), проводились соревнования (айтысы) акынов, певцов и музыкантов. На айтысах соревнующиеся превозносили до небес хозяина, его жену и детей, а новорожденному предрекали самую светлую будущность. Победители получали богатые призы. Такое пышное празднование рождения ребенка у феодала дорого обходилось его бедным сородичам: наравне со всеми они должны были выделять часть своего скота для угощения гостей.

Колыбельные песни

Любовь и нежность к детям грудного возраста отражена в многочисленных колыбельных песнях, имеющих различные ласкательные наименования: «Бесік жыры» («Колыбельная песня»), «Бөпем-ай» («Моя малютка»), «Әлди бөпем» («Будь счастливым малютка») и др. Мелодии колыбельных песен характеризуются лаконичностью, небольшим диапазоном (квинта, секста), многократно повторяющимися попевками и однородным размером (2/4, 6/8, 9/8). Вот одна из распространенных народных колыбельных песенок — «Бесік жыры». В ее мелодии ласковые, убаюкивающие интонации, звучащие в спокойном, однообразном ритме слегка раскачиваемой колыбели, простой поэтический текст, рисующий окружающий младенца мир.

БЕСІК ЖЫРЫ
(Колыбельная)

Сообщ. Кенен Азербает
Зап. 1948 г.

8 Игриво ♩ = 92



Әл - ди бө - пем ал бө - пем, ақ бе - сік - ке жат бө - пем,
Бы - ла - мық - қа май құй - ып, төң - кер - ме қып бе - рей - ін.

Жы - ла - ма әл - ди, жы - ла - ма, жы - ла - ма әл - ди, жы - ла - ма,

жы - ла - ма, бө - пем, жы - ла - ма, жы - ла - ма әл - ди, жы - ла - ма.

Спи в колыбельке спокойно,
Мой малютка, мой цветочек,
Налью масла в кашу,
Накормлю тебя вдоволь.

При п е в: Не плачь, мой ребенок,
Не плачь, мой цветок,
Не плачь, мой ребенок,
Не плачь, мой ребенок!

Звенит, звенит колокольчик,
Журчит вода в ручейке,
Гремит, гремит погремушка,
О чем она говорит?

При п е в.

Забавы с малышами

С большой лаской и нежностью относятся в казахской семье к подрастающему малышу. Первые его самостоятельные шаги — радость для семьи, они отмечаются специально посвященными этому событию песнями. Одной из таких песен о первых проявлениях самостоятельности ребенка, является «Тұсау кесу жыры» («Песня о резании пут»), истоком которой, как нам представляется, мог быть древний обряд. В доме, где малыш начинает самостоятельно ходить, собираются родственники и друзья. Самая старшая из гостей, обычно бабушка, а то и сама мать, обвязывает в виде пут шерстяными нитями ножки ребенка, ставит его на пол и перерезает путы ножом или ножницами. Затем, взяв ребенка за ручку и быстро семеня с ним по комнате, поет «Тұсау кесу жыры». Все присутствующие подпевают и хлопают в такт ладонями.

Как видно из содержания этой песенки, предназначенной для малыша, она имеет наставительный характер. Мелодия песни простая, ритмически равномерная, удобная и для коллективного исполнения.

ТҮСАУ КЕСУ ЖЫРЫ
(Песня о резании пут)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.

у

Мягко. Любовно ♩ = 60



Қаз, қаз ба - лам, қаз ба - лам, ка - дам бас - саң мәз ба - лам.
Қаз, қаз ба - лам, қаз ба - лам, та - қы - мың - ды жаз ба - лам,



Күрмеу - ің ді ше - шей - ік, тү - сау - ың - ды ке сей - ік. са - най - ык.
Қа - да - мы - ңа қа - рай - ық бас - қа - ныңды

Иди, иди, мой малыш,
Каждый шаг твой меня радует.
Развязали твои ножки,
Чтобы ты мог ходить.

Иди, иди, мой малыш,
Шагай смелее, мой малыш,
Мы посмотрим на шаги,
И подсчитаем твои шаги.

Иди, иди не бойся, шагай шире.
Жеребеночком беги,
Подарок получишь,
Крепко держись, миленький.

Пусть будет счастливым,
Твой путь.
В жизни шагай, мой малыш,
Достигай высоты.

Беги, мой жеребеночек,
Чтобы волосенки твои развевались.
Будь шустрым, не будь ленивым,
Иди всегда вперед, не пятайся.

Возьмем пеструю веревочку [разрезанные
пути],

Отнесем твоей бабушке.
Скажем, что ты уже большой.
Угостит она тебя сладостями.

Другой песней воспитательного предназначения для ребенка 3—5 лет является «Ақ білек». Эта более интимная бытовая песенка, исполняемая только в кругу семьи. Дедушка или бабушка берут малыша на руки и, глядя его по предплечью (білек), поют «Ақ білек».

Как и в предыдущей песенке, в ее содержании главным является воспитание у ребенка понятия о необходимости трудиться, слушать советы старших, привыкать к личной чистоте, аккуратно готовиться к занятиям в школе. Мелодия «Ақ білек», целиком построенная на квинтовой трихордной попевке (I—II—V), незатейлива, простого однопородного ритма, удобна для покачивания ребенка на руках.

АҚ БІЛЕК (Белая ручонка)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.

10

♩ = 104



Билек, билек,
Нежный билек,
Твой аул полон скота,
Садись на потник коня,
Слушайся дедушку,
И будешь жить в достатке.

Билек, билек,
Дедушка твой стар,
За дровами сам ходи,
Дров наколи,
Раньше вставай,
Трудись, снег убери.

Билек, билек,
Нежный мой билек,
Бери в руки книгу,
Умой лицо и руки,
Иди в школу,
Учись, набирайся знаний.

Исполняемые взрослыми членами семьи песни для малышей по мелодии очень лаконичны, а каждое из построений охватывает одну-две семислоговые строки текста. Они одноладовые, ритмически однородны, диапазон не превышает сексты, изредка встречаются распевные слоги, но не более чем на два звука. Такая скромность мелодики, в которой большим достоинством является теплота, лиричность и ясное непосредственное выражение незамысловатого содержания, делает песни доступными для малышей.

Исключением в этом цикле семейных песен для детей является «Бэбек» (№ 7), песня исполняемая гостями в день празднования рождения ребенка. По складу своей несколько торжественной мелодии (имеющей диапазон ноны), она предназначена по существу для родителей, так как в ней восхваляются их достоинства и заботы о воспитании младенца.

3. ПЕСНИ, ИГРЫ И ЗАБАВЫ ДЕТЕЙ

Все развлечения аульных ребят были тесно связаны с повседневной трудовой жизнью семьи кочевника-скотовода. Дети с малых лет выполняли несложные работы по хозяйству: для мальчиков эта была пастьба, для девочек — доение скота, приготовление пищи, взбивание шерсти, прядение, плетение циновок и так далее. Конечно, большинство работ дети выполняли под присмотром взрослых или вместе с ними.

Помогая старшим пасти скот, или же просто гоняя по степи телят, жеребят, ягнят или козлят, мальчики целыми днями находились на лоне природы. Здесь они с острой любознательностью воспринимали своеобразную жизнь обитателей степей и окружающей природы.

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 зайчонка 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 шеей, то скачущего на коне батыра и его войска, то легендарного одногорбого крылатого верблюда — желмая. Неожиданно налетал горячий порывистый ветер и трава колыхалась, переливаясь всеми цветами радуги. Вдруг ветер затихал, как бы остановленный какой-то неведомой силой, легкими струями ласкал лицо ребенка, напоминая ему нежные руки постоянно хлопочущей по хозяйству матери или милой сердцу бабушки.

Чуткий слух детей отчетливо улавливал чрезвычайно богатую разнообразными звуками атмосферу степи. Дети начинали понимать «говор» птиц, разбираться в жужжании насекомых, узнавать диких зверей, постоянно рыскающих около стад, по их вою, различать по пisku многочисленных зверюшек, деловито, с опаской снующих в траве в поисках пищи. Так поэзия девственной природы и ее обитателей, были ли они добры или злы к человеку, с самого раннего детства входила в жизнь и сознание аульного ребенка. Как это свойственно детям всех народов, многое, что происходило перед глазами казахских ребят, будь то явления природы, животный мир или трудовая жизнь семьи, аула, в который они сами были непосредственными участниками, превращалось детской фантазией в предметы и темы песен и развлечений.

Песни детей

Наступление самого желанного для ребят времени — лета, когда дни становились длинными, а вечера теплыми, давало им возможность быть больше вместе, больше играть и веселиться. 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!».

Это красивая, лаконичная по мелодии (в диапазоне тонического пентакорда) и плавная по ритму одночастная песня минорного лада. Характерно, что тоника в ней встречается только в начале и конце, а все развитие происходит, в основном, вокруг V ст.

ЖАЗ КЕЛЕДІ, АЛАҚАЙ!
(О, радость, лето пришло!)

*Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.*

11 Радостно ♩ = 100



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» дети меткими метафорами рисуют образ ласточки — этой хлопотливой, изящной птички, с веселым щебетанием выходящей у своего гнезда.

ҚАРЛЫҒАШ (Ласточка)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.

12 Весело $\text{♩} = 84$



Ласточка, ласточка,
Шейка красивая,
Головка верблюжья,
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 «Қарлығаш» определяется ее тематическими соотношениями: в основе всего ее развития лежит первый однотактовый мотив. Вместе со своим секвентным перемещением на терцию вниз он образует двухтактную фразу, повторяемую

затем три раза. Преобладание доминанты в однотоковом припеве хорошо способствует повторению мелодии.

Игры и забавы детей

Прежний образ жизни казахского народа, связанный с регулярными кочевками аула, необходимость постоянной охраны скота на пастбищах обязывали каждого члена семьи уметь хорошо ездить на лошади, на верблюде. В бедных семьях ездили и на быке или корове. Поэтому детей с самых ранних лет (трех-пяти) приучали ездить верхом без седла, держась ручонками за уздечку или за гриву коня.

Большинство казахских детей (мальчики и девочки) с малых лет становились прекрасными наездниками. Не случайно во время байги (скачек) атшабарами (жокеями) на лучших лошадях часто сажали детей — наиболее легких по весу всадников. Иногда детей для безопасности привязывали к коню кушаками.

Традиция верховой езды, умение сидеть на лошади стали предметом детской игры «Асау мәстек» («Неспокойная кляча»), по ходу которой исполнялась веселая, задорная песенка. Игра эта носила спортивный характер и заключалась в следующем. Сначала ребята мастерили «неспокойную клячу». Ее изображали два кола, крепко вбитые в землю на расстоянии полутора-двух метров друг от друга. Между ними на высоте 50—70 см от земли натягивали аркан (веревку из конского волоса). На середину аркана клали старое одеяло, кошму или шубу. Ведущий игру приглашает желающих сесть на «неспокойную клячу» и поет следующую песенку:

АСАУ МӘСТЕК (Неспокойная кляча)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.

13 Весело. С задором $\text{♩} = 138$

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

Я поверю в ловкость твою
И зарежу в твою честь козленка,
Если достанешь тибетейку с земли и не упадешь,
Тогда я поверю в ловкость твою!

На приглашение ведущего выходит желающий испытать свою ловкость. Он говорит: «Если это «неспокойная кляча», то значит она не имела еще дела с настоящим всадником. Дай мне для опоры палку». Ведущий, подавая ему палку, отвечает: «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 зыбкий висячий аркан и, сохраняя равновесие, достать с земли тибетейку. Если это ему удастся сделать, то он выигрывает, а ведущий подвергается «наказанию», а если свалится с аркана, то сам несет «наказание». Во всех случаях «наказание» заключалось в том, что проигравший должен спеть песню, декламировать стихок, или прокричать петухом, проблеть козлом, прореветь верблюдом. Все это вызывало восторг у неприязнательной компании малышей.

Возможно, что игра в «Асау мәстек» происходит от следующего обычая. «Асау мәстек», то есть «неспокойными клячами», называли старых или неказистых лошадок, которыми в хозяйстве пользовались только для черной работы, а езда верхом на них считалась зазорной. Смысл игры заключался в том, что если ребенок не может удержаться даже на кляче, хотя и беспокойной, то каким же уважаемым джигитом он может быть в глазах своих сверстников. Поэтому, играя в «Асау мәстек», дети предварительно настойчиво тренировались, чтобы сохранять равновесие на зыбком аркане.

Свои наблюдения над повадками домашних и диких животных и птиц, их внешним видом, над тем, какие звуки они издают, какие восклицания понимают, дети превращали в предметы своих игр и развлечений. Аульный мальчик не мог сказать подобно чеховскому мальчику, жителю города, что у них дома «кошка оценилась». Такой незнайка рисковал стать посмешищем всего аула.

Детская игра «Қалай айтуды білемін» («Я знаю, как кличут животных»), состоящая из пяти небольших песенок, показывает, как трудовые навыки превращались детской фантазией в развлечения. Игра начиналась так. Один из старших собирал детей в круг и говорил им следующее традиционное наставление:

Кто внимателен — тот достигнет,
Кто ищет — тот найдет,
Кто учится — тот пойдет [вперед],
Кто ленится — тот быстро стареет.

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

КІМ ҚАЛАЙ ДАУЫСТАЙ БІЛЕДІ

(Кто какой голос подает?)

Сообщ. Садық Касиманов

Зап. 1963 г.

14 ♩ = 152



Петух — кукарекает,
Ишак — кричит,
Шакал — воет,
Лягушка — квакает,
Муха — звенит,
Москиты — шуршат,
Скворец — чирикает,
Перепелка — кудахчет,
Гусь — гогочет,
Орел — клекочет,
Ворон — каркает,
Коршун — кричит,
Овца — блеет,
Ягненок — блеет,

Волк — воет,
Барсук — хрипит,
Лошадь — ржет,
Корова — мычит,
Журавль — кричит,
Кошка — мяукает,
Змея — шипит,
Некоторые звери — сопят,
Собака — лает,
Свинья — хрюкает,
Лебедь — поет,
Мышь — пищит,
Верблюды — ревет,
Страус — кричит.

Вслед за этой 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)

15 ♩ = 92





Кобыле — курау-курау,
Верблюдице — кось-кось,
Корове — аукау-аукау,

Козе — шере-шере.
Кличем,
Доим, пасем.

А теперь, кто лучше покажет, как зовут животных на водопой.

МАЛДЫ СУҒА ШАҚЫРУ (Животных кличут на водопой)

16



Лошадей — мох-мох,
Баранов — пушайт-пушайт,
Козлов — шоре-шоре,

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

А ну, споемте песенку — «Как называются роды скота».

МАЛДЫҢ ТӨЛДЕУІН БЫЛАЙ АТАЙДЫ

(Как называются роды скота)

17 ♩ = 92



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

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

Как видно из нотных записей, участие в этой игре требовало от ребят большой осведомленности о привычках животных, а также музыкальности и сообразительности. Напевая эти мотивы, иногда сложной ритмической фигурации, они должны были показать свои знания повадок животных, имитировать звуки, на которые они отзываются. Ошибочные ответы и несоответствующие призывы для животного вызвали большое оживление и смех играющих, а провинившийся осмеивался и изгонялся из игры.

Повадки и изображение диких животных и птиц также являлись предметом игр и забав у детей. В таких развлечениях дети, помимо собственных наблюдений, перенимали у *ку* (народных комиков) их умение поразительно тонко копировать движение медведя, волка, лисицы или 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.

В детских играх в зверей каждый играющий должен был показать свое умение имитировать голос, внешний вид и повадки изображаемого им животного. Такой игрой, по ходу которой поется веселая песенка, является «Аңдардың айтысы» («Соревнование зверей»). Перед началом игры ребенок, изображающий медведя, надевал овчинную шубу вверх мехом, играющий привязывал себе хвост из

скрученной пуховой шали; изображающий волка — привязывал к ушам скатанные трубочками тюбетейки; верблюда — на локоть согнутой руки, положенной на палку, надевал тымак (меховая шапка с лопастью сзади и по бокам) или тюбетейку; зайца — повязывал 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 вступительной, живой, ритмичной песенкой начинал игру:

АНДАРДЫҢ АЙТЫСЫ (Соревнование зверей)

Сообщ. Садык Касиманов
Зап. 1963 г.

18 $\text{♩} = 84\text{f}$ поет ведущий игру

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

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

Вслед за песней ведущего игру каждый играющий, подражая движениями и голосом изображаемому им зверю, начинал петь на тот 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 — зарезу, сыну своему принесу!
- Меня зовут медведь, не трудно мне богатеть. Где есть много скота — нахожу, где мед — вынюхиваю!
- Я жирный барсук, точно бурдюк, наполненный жиром. Летом жирею.
- Я еж, у меня шерсть колючая. Меня не видно, кругом иголки. Если кого задену — я не виноват!
- Я та самая белка, из которой можно одежду шить. По дереву прыгаю, если охотник — попробуй [подрейси].

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

Как видно из приведенных записей, песни в казахских детских играх поются соло, в соответствии с традициями песенного исполнительства. Но имеются детские игры, в которых ребята, изображая что-либо единообразное, поют хором, в унисон. Таким редким примером детского хорового пения является песня, исполняемая во время игры в «Көгий гөк» (звуки, подражающие гоготу стаи гусей).

Для игры дети собирались на полянке. Одной девочке отводилась роль «старухи». Она отходила в сторонку, а ребята, изображая гусей, держа цепочкой друг друга за талию, начинали хором петь «Көгий гөк».

КӨГІЙ ГӨК (Гогот гусей)

Сообщ. Садық Касиманов
Зая. 1963 г.

19



Во время пения они, слегка нагибаясь из стороны в сторону, подходили к «старухе». «Старуха» 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 игол-ка? Где моя игол-ка?»

КЕМПІР (Старуха)

20



Ребята хором отвечали — «Твоя игол-ка где? Она осталась в овраге!»

БАЛАЛАР (Ребята)



— Если так, то одного из вас за это и заберу, говорила «старуха» и бросалась ловить «гуся». Ребята должны, не разрывая цепочки, увертываться от «старухи». Поймав одного, «старуха» ставит его около себя; игра начинается вновь и кончается, когда «старуха» переловит всех ребят.

* * *

Как показывают приведенные детские песни, их роднит много общих черт: все они одноладовые, небольшого диапазона, мелодии их просты, однородного ритма. Только одна из них — «Кім қалай дауыстай біледі?» (№ 14) изложена в смешанном метре с синкопированным ритмом; количественно весьма незначительный звуковой состав: мелодии игры «Көғый гек» (№ 19) построены из звуков какой-либо одной трихордной попевки; мелодия игры «Кім қалай дауыстай біледі?» (№ 14) развивается в пределах тетра хорда; три мелодии — «Жаз келеді, алақай» (№ 11), «Маток зовут кормить детенышей» (№ 15), «Как называются роды скота» — строятся на звуках тонического пента хорда; две мелодии — «Қарлығаш» (№ 12) и «Аңдардың айтысы» (№ 18) — охватывают тонический гексахорд мажорного оттенка.

Все детские песни имеют семислоговой текст, но количество строк в куплетах и рифмы в них разные: «Аңдардың айтысы» — четверостишие, рифма *аааа*; «Асуа мәстек» (№ 13) — пятистишие, рифма *аавва*; «Жаз келеді, алақай» (№ 11) — шестистишие, рифма *аавввв*.

Особняком в этих детских песнях стоит «Кім қалай дауыстай біледі?» (№ 14) с ее синкопированным ритмом, смешанным размером и текстом — четверостишием с шестислоговой строкой и рифмой *аааа*.

4. МОЛОДЕЖНЫЕ ИГРЫ

В отличие от многих народов Востока, у казахов женщины не носили паранджи, не вели затворнического образа жизни. Однако этика общественной жизни не допускала свободного общения

девушек с юношами. Такие встречи могли проходить только с согласия (часто не бескорыстного) ее родни и в присутствии старшей родственницы девушки — снохи, тетушки или бабушки. Но в вечернее время, а особенно в дни праздников или по случаю благополучного прибытия на место новой кочевки, совместные игры и развлечения аульной молодежи, и парней, и девушек, не встречали особых препятствий даже со стороны самых строгих ревнителей патриархальной морали.

Коллективные увеселения молодежи как одну из сторон быта казахского народа отмечал в своем обстоятельном труде историк-географ А. И. Левшин (1799—1879) «Описание киргиз-казацких или киргиз-кайсацких орд и степей»¹⁹. 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, а в другом мужчины, или составляют пары для дуэтов. 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»²⁰.

Обычаи вступать в песенно-поэтические соревнования между девушками и юношами сохранились и в наше время, особенно на свадебных вечеринках. Но еще более распространены совместные игры молодежи, требующие физической выносливости, ловкости и сообразительности. Одна из таких популярных игр — «Ақ сүйек» («Белая кость»); в нее обычно играют после работы вечерами и в светлые ночи. Играющие 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 подходит к месту, куда была заброшена кость. Нашедший кость должен добежать с ней до места начала игры, а противники стараются отсбросить ее у него. За него заступает его группа, кость передается из рук в руки. Если кость благополучно доставлялась на место искавшей ее группой, то она (группа) забирала к себе «в полон» любого (или любую) из соревнующейся группы. Если нет — то первая группа забирала к себе игрока из второй группы. Когда вели «полоненного» или «полонянку», все играющие в унисон на радостях пели веселую задорную песенку «Айгөлек»:

¹⁹ «Этнографические известия». СПб., 1832.

²⁰ Там же, стр. 21.

АЙГӨЛЕК

(Название игры)

22



Айголек, айголек,
Голова у луны круглая.
Ты зовешь — я нужен,
Я зову — ты нужен.
Нужен герой по имени Досан!²¹

Шумной и веселой является игра молодежи в «Үй артында қолағаш». Она в шутиливом виде воспроизводит один из старинных свадебных обычаев, когда жениха не допускали до свадьбы в юрту невесты. 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 игры в «Үй артында қолағаш» молодежь, взявшись за руки, становилась в круг, который изображал юрту. Один из играющих («жених») с поясом (или с платком) в руках начинал бегать по кругу и петь: «За юртой палка, откройте дверь, а то я буду тянуть желбау»²².

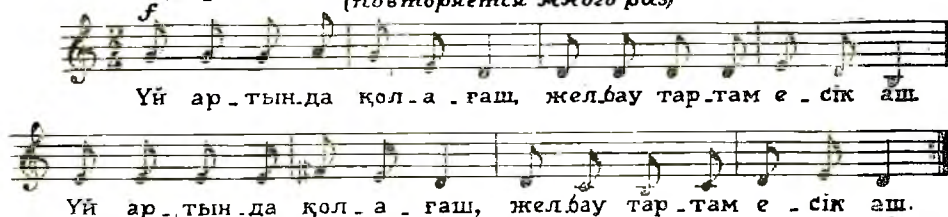
²¹ Во время игры называют разные имена попавших «в плен».

²² Желбау — веревка, прикрепленная к купольной части юрты (шанырак) и намотанная вокруг остова юрты, а затем крепко привязанная за колья. Жалбау предохраняет юрту от сноса ее ветром. Слова жениха, что он будет тянуть желбау, означали «угрозу», если его не пустят, свалить юрту.

ҮЙ АРТЫНДА ҚОЛАҒАШ
(За юртой палка)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.

23 С задором $\text{♩} = 126$ (повторяется много раз)



Играющие не пускают его внутрь 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 навстречу «жениху», оставляя свое место (дверь) свободным. Их соревнование в беге подбадривается ритмическими восклицаниями всех играющих: «Палка, палка, закрой дверь, чтобы ветер не прошел!»

24 ff $\text{♩} = 126$ (все ускоряя повторяется много раз)



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 в «Соқыр теке», напоминающая широко распространенную у многих народов игру в жмурки. Играющие становятся в круг, в середине его ставят «козла», и когда ему завязывают глаза, он поет:

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

СОҚЫР ТЕКЕ
(Слепой козел)

Сообщ. Садық Касиманов
Зап. 1963 г.

25 Быстро $\text{♩} = 126$



Эй! Қа - раңғы - да кө - зім жоқ, ти - іп кет - се сө - зім жоқ,
ма - ған жа - қын ке - лің - дер, бір қыз үс - тап бе - рің - дер.
Ма - ған жа - қын ке - лің - дер бір қыз үс - тап бе - рің - дер!

Когда «козлу» завяжут глаза, все, дразня его, начинают петь:

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

Вот я уже иду!

26 $\text{♩} = 126$



Со - қыр - со - қыр - со - қыр - рақ, оң кө - зі - не то - пы - рақ,
то - пы - ра - ғын а - лай - ын, то - ты - я - йын са - лай - ын.
Ал үс - тап көр ба - ты - рым, мі - не ке - ле жа - тырмын!

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

Много игр и развлечений сохранилось от старого времени в быту казахской молодежи, но не все они сопровождаются специальными песнями. Одним из наиболее распространенных народных развлече-

ний у сельской молодежи является их гулянье у *алты бақан*. Это сооружение в виде качелей, состоящее из шести шестов (по три на каждой опоре), с раздвоенными верхними концами. На шесты навешивают по две веревки и парни раскачивают сидящих на них девушек. Во время качания поются разные песни, главным образом лирического содержания, а рядом заводятся игры, затеваются хороводы.

В разделах «Игры и забавы детей» и «Молодежные игры» нами даны только некоторые образцы многочисленных развлечений, в которых песня является неотъемлемым атрибутом. Кроме того, есть много казахских национальных игр, главным образом спортивного характера, не связанных с музыкальным сопровождением. К их числу относятся такие повсеместно распространенные игры, как *сайсау* — поединок двух всадников с тупыми пиками (найза), которыми противники стараются свалить друг друга с седла, стрельба из ружья (а ранее и из лука) в монету или слиток серебра, подвешенного на веревочке к вершине высокого столба, *қыз қашар* или *қыз куу* — погоня джигита за девушкой. Джигит должен был догнать девушку, за что получал право поцеловать ее. Если это ему не удавалось, девушка шутя могла ударить его нагайкой.

* * *

Мелодии молодежных игровых песен почти во всех своих компонентах близки к детским песням. У них такой же незначительный звуковой состав: у «Айгелек» (№ 22) мелодия развивается в пределах тетрахорда; у «Соқыр теке» (№ 25) — в рамках пентатоники минорного оттенка. Только у одной мелодии — «Үй артында колагаш» (№ 23) — ладовая основа, по сравнению с детскими песнями, немного сложнее: у нее первое предложение вращается в рамках пентатоники, а второе имеет новый ладотональный центр и звуковой состав — пентахорда фригийского строя.

Стихотворной основой песен молодежных игр является четверостишие с семислоговыми строками, но рифмы у них разные. У «Айгелек» — *аааа*, у «Соқыр теке» — *аавв*.

Эта характеристика относится только к тем песням, которые исполняются чаще всего коллективно во время игр, на свадебных вечеринках и т. д. Одновременно с этим на молодежных гуляниях, как и в другой обстановке, поются и многие другие песни самого различного содержания, стиля и жанра. По обычаю, в айтысах наравне с признанными акынами, певцами и музыкантами, обязательно участвует и молодежь. Это содействует закреплению музыкальных традиций в общественной жизни, воспитанию вкуса и выявлению наиболее талантливых самородков.

СЕМЕЙНО-ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ

1. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

Свадьбы, как значительное событие в семейной жизни, обычно проходили очень весело и шумно. Даже на свадьбу рядового шаруа (крестьянина) приходили все жители аула, а на бракосочетания влиятельных лиц и богатеев приглашалось много гостей из родов жениха и невесты. Весть о богатой свадьбе быстро разносилась по аулам, и многие любители зрелищ и увеселений приезжали без приглашения, ибо, по обычаю, никто не мог отказать им в гостеприимстве.

Предварительные сговоры родителей о браке между их детьми могли происходить еще в пору младенчества будущих супругов и даже до их рождения. Но нередко были браки и между искренне полюбившими друг друга людьми, пожелавшими соединить свои жизни.

Сватовство обязательно сопровождалось калымом, то есть уплатой выкупа родителям невесты. Платить калым было подчас не под силу беднякам. Бедность обрекала их на безбрачие или заставляла идти в кабалу к богатею, чтобы отработать взятый в долг скот. Богач же мог уплатить калым за нескольких жен. Такой обычай сватовства часто приводил к неравным бракам, к выдаче замуж по принуждению, к соединению брачными узами не знающих друг друга людей вопреки их воле.

Свадебные торжества разделялись на ряд традиционных церемоний, которые в разных местностях имели свои специфические особенности. Большинство церемоний сопровождалось специальными, предназначенными для них песнями. Эти свадебные песни разделяются на следующие основные группы: а) песни открытия торжества; б) песни молодежных вечеринок; в) песни-прощания невест; г) назидательные песни молодым.

а) Песни открытия торжества

После того как посланные отцом жениха сваты договорились с отцом невесты о размере калыма, сроках его выплаты и поели обязательное в таких случаях угощение — *куйрек баур* (крошенная печенка с салом), считалось, что сватовство состоялось. В

назначенное обеими сторонами время в аул приезжал мулла²³ и совершал обряд обручения, при этом согласия молодых не спрашивали. Бывало и так, что только во время бракосочетания жених и невеста впервые встречались друг с другом. Однако по негласному обычаю жених иногда мог до свадьбы навестить свою невесту, но это делалось как бы тайком от ее родителей.

После обручения отец невесты устраивал свадебный вечер, на который в богатых семьях приглашали профессиональных певцов и музыкантов. Праздник открывался специальной торжественной песней «Той бастар» («Открытие торжества»), в которой восхвалялись жених и невеста, их родители и родственники, высказывались пожелания счастливой жизни молодым, пожелания большого потомства. Мелодика таких песен, торжественно-ликующая по интонациям, обычно бывает речитативного характера и однородного ритма.

ТОЙ БАСТАР (Открытие торжества)

Сообщ. Курманбек Джандарбеков
Зап. 19 мая 1963 г.

27 Весело, с задором $\text{♩} = 132$

ff

Той де-ген-де біз келдік, ат мі-ніп тон қй-ге-лі,
Той-ың-ды бас-тап тон алсақ, іс болмай-ма үл-гі-лі,

Қай-ыр-лы са-пар қа-ра-рым, жа-тырмы-сың жүр-ге-лі,
Э-кемай деп жыл-ла-ма, Э-ке орны-на қай-ын а-таң.

он-да ба-лар қа-рын-дас са-уық-ты ө-мір, сән-ді ө-мір

Широко $\text{♩} = 84$

жыр бол-ған-дай кей-ін-гі-ге „қа-рын-дас“. Ай-дай, тас-таб
бір кет-ті, ай-дай, үл-гі-ні ай

²³ Вообще же у казахов большого значения участию муллы в обряде бракосочетания не придавалось. Брачную молитву мог произнести и кто-либо из уважаемых людей аула. Мулла приглашался для получения у него свидетельства о браке по выписи из метрической книги.



Кара-насар²⁵, сверстницы наши, кара-насар,
 жар-жар!
 Саукеле²⁶ из черной материи хорошо держит
 волосы твои, жар-жар!
 Не печалься, что отец твой остался здесь,
 жар-жар!
 Свекор твой, если он хороший, заменит его тебе,
 жар-жар!

ЖАР-ЖАР (Женский)

А. В. Затаевич
 «500 п.», № 421

29 Печально ♩ = 72



²⁵ Кара-насар — черная материя, ситец. Очевидно, эти слова взяты для рифмы.

²⁶ Саукеле — головной убор замужней женщины.

Есть это, хорошая!
Есть все, полногрудая!
Назову красавицу
Скоро я женой.

После исполнения различных «Жар-жар» молодежь развлекалась разными играми, пела другие песни, исполняла на инструментах кюйи, декламировала, устраивала поэтические состязания и т. п.

в) Песни-прощания невесты

Согласно традиционному свадебному ритуалу молодая, прежде чем отправиться в аул мужа, должна была обратиться с песней прощания к родителям, в сопровождении подруг обойти все семьи аула, объехать окрестности, где до замужества она гуляла и веселилась. Этот обычай, распространенный у многих других народов, издревле бытует в казахском народе. По установленной традиции, являющейся одним из законов обычного права, браки могли заключаться между людьми, находившимися в родстве не ближе четвертого или даже седьмого колена. А так как близлежащие аулы зачастую состояли из людей одного рода, то выход замуж для казахской девушки означал расставание на многие годы с семьей и родным краем. Горестные переживания предстоящей разлуки являлись поводом для возникновения волнующих скорбных песен.

Песни-прощания невест хотя и имеют разные названия — «Сыңсу», «Қыз сыңсу», «Қыз танысу», «Қыз қоштасу»²⁹ (они иногда именовались и по первым словам запева или припева), но музыкальное и смысловое содержание их, примерно, одинаково. Песни выражали горестные размышления девушки о предстоящем расставании с родным домом, о будущей, полной неизвестности жизни. Песни-прощания сочинялись невестой или ее подругами заранее, до свадьбы, так как пение уже известных *сыңсу* считалось неискренним выражением своих чувств.

В музыкальном отношении песни-прощания девушек представляют собой короткие, протяжные мелодии небольшого диапазона (до сексты), с грустными, всхлипывающими интонациями.

Вот одна из таких песен-прощаний с родителями:

²⁹ Эти названия переводятся как «Прощание», «Девичья прощальная».

ҚЫЗ ҚОШТАСУ
(Прощальная девичья)

Сообщ. Бердыбек Омаров
Зап. 1950 г.

30 Медленно. Тяжело $\text{♩} = 60$

Ой, ой, ой, қош а - па жан!

Мен - кет - тім ау ой! Қор боп кім - ге?

Ой, ой, ой!
Прощай, милая мать!
Я уйду!
Как сложится моя жизнь!
Ой, ой, ой!
Не недостойному ли
Я отдана?

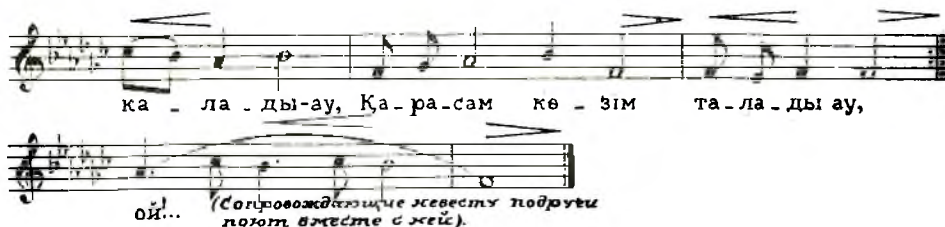
Обряд исполнения песни-прощания при обходе юрт родного аула, прощании с его окрестностями зачастую превращался в театрализованное действие. Большая группа девушек следовала за невестой, жители аула и приехавшие на свадьбу наблюдали за этим зрелищем. Здесь невеста пела уже более развитую по форме песню, при этом, как и в девичьем «Жар-жар», припев подхватывали ее подружки. Некоторые наиболее выразительные прощальные песни девушек, с содержательными художественными стихами, надолго оставались потом в памяти народа и входили в его музыкальный быт. Такую замечательную прощальную песню невесты «Қыз сынсу» нам удалось записать в 1963 году от старого казахского учителя Садыка Касимова, жителя Абаевского района Семипалатинской области, где эта песня часто пелась.

ҚЫЗ СЫҢСУ
(Прощание невесты)

Сообщ. Садык Касиманов
Зап. 1963 г.

31 С тоской. Выхлипывая $\text{♩} = 60$

Ой!... (повторяется много раз) Қайрандай - ауылым



Какая печаль: оставляю свой аул.
 Устали мои глаза, но не посмотрят на него,
 Аул мой, где меня ласкали.
 Что готовит мне будущее?
 Жила я, уважая старших,
 Мои родные защищали меня.
 И вот меня, так любившую их,
 Они продали за скот.
 Донеге³⁰ украшает белую юрту,
 Белый сокол на лету перехватил перепелку.
 О, как же мне жить
 Не на родной земле!
 Вышила яркие узоры на тюбетейке,
 Но эти узоры мраком стали для меня.
 Старший мой брат, который ласкал меня,
 Отдал замуж меня — пятнадцатилетнюю.

Кроме песен-прощаний в быту сохранилось много песен девушек, просватанных помимо их воли. Эти песни размышления о своей печальной доле, песни-жалобы о невозможности изменить свою судьбу. Мелодии таких песен, более развитых чем сынсу, несмотря на трагичность содержания текста, по мажорной лирической напевности бывают холодновато-рассудительными, так что даже возникает сомнение о художественном единстве мелодии и стихов. Мы полагаем, что внешнее «безучастие» музыкального образа к тексту в женских песнях такого рода вызвано своеобразной чертой натуры их исполнительниц: казахские женщины во время пения в бытовой обстановке, как правило, очень сдержанны как в голосе, так и в мимике и жестах³¹. Поэтому мелодии таких песен носят более светлый и спокойный характер, чем само содержание текста. Вот одна из таких песен-размышлений девушки, просватанной помимо своего желания.

³⁰ Донеге — аппликация на прямоугольных кусках кошмы, прикрепляемых вокруг всей юрты в верхней, наружной стороне.

³¹ Данное замечание не относится к исполнительскому мастерству таких замечательных профессиональных казахских певиц, как Куляш Байсеитова, Жамал Омарова, Роза Багланова, Бибигуль Тулегенова и многие другие.

СУЛУГАЙ
(Припевное слово)

Зап. Талиги Бекхожиной
1962 г.

32

Умеренно

Ау - лым қон - ған Кө - кен тау е - те - гі - не,
Қыз - дан сор - лы жал - ған - да жан бар - ма е - кен,
А - хау, тағдырдың бар - ма ша - ра е - те - рі - не.
а - хау, малбер - ген - нің ке - те - ді же - те - гі - н - де.
Припев
Сү - лу - ғай қыз ке - те - ді (ай) ру - ғай а - мал жоқ
мой - ын бұ - ру - ға - ай

Аул мой у подножья горы Кокен,
Есть ли выход из уготованной мне судьбы?
Есть ли существо несчастнее девушки,
Которую уводит тот, кто уплатил калым.
Припев: Сулугай,
Девушка уходит в чужой род.
Нет выхода, нельзя не подчиняться.

г) Назидательные песни молодухам

По приезду невестки в аул мужа, перед тем как войти в юрту своего супруга, ей пели специальную песню «Беташар» («Открытие лица»). Исполнял кто-нибудь из родни мужа или специально приглашенный для выполнения этого обряда акын. Во время пения молодая стояла в окружении женщин, которые держали перед ее лицом большой платок или белую ткань. Содержание «Беташар» всегда носило наставительный характер. Это своеобразный кодекс морали и обычаев, с которыми знакомили нового члена семьи. Такие песни почти повсеместно имели одинаковое содержание и передавались из поколения в поколение.

По музыкальному содержанию эти песни — *беташар* — обычно бывают веселого, жизнерадостного характера, с однородным ритмом. Записанная нами с напева прекрасного знатока народной музыки Кенена Азербаетова «Беташар» своим пентатонным звукорядом дает полное основание отнести ее к глубокой старине.

БЕТАШАР
(Открытие лица)

Сообщ. Кенен Азербаетов
Зап. 1948 г.

33 Радостно. Шутливо ♩ = 116



Невестушка, невестушка,
Когда сама еще лежишь,
Не говори мужу «вставай, вставай»,
невестушка.
Зная, что кап³² не завязан,
Курта³³ из него не таскай, невестушка.

Не торчи на глазах
Перед народом, невестушка.
Подошедшего к юрте верблюда,
Не бей шестом по бокам, невестушка

Языком зря не болтай,
Пустых сплетен не распускай, невестушка,
Почитаемых в ауле уважай,
Дорогу им не переходи, невестушка.

В конце песни певец обращался к собравшимся, прося в шутливой форме подарка невесте за открытие ее лица:

³² Кап — небольшой мешок из тканой шерсти.

³³ Курт — овечий сыр.

Все невестушку посмотрите,
За смотрины ее заплатите,
То да се уже не говорите,
А скотину ей подарите.

* * *

Обобщая стилистические особенности песен свадебного цикла, следует отметить, что различия в содержании обрядов обусловили формирование специфических черт этих песен.

Песни, которыми открываются за праздничным столом свадьбы, носят торжественный характер. Их мелодии изложены в высокой тесситуре, речитативные, однородные по ритму, а стихи, которые могли подготовляться заранее, имеют тирадное строение *жыра* (7—8 слов в строке).

Мужские и женские традиционные песни молодежных свадебных вечеринок, имеющие общее название «Жар-жар», значительно отличаются друг от друга. Более развит в мелодическом отношении мужской «Жар-жар». Приведенный нами пример (№ 28) отличается ладовой переменностью (тоники *до* и *фа*).

Мелодии женского «Жар-жар» ограничены в своем развитии часто в пределах тонической терции или квинты, а само строение их носит вопросно-ответный характер — окончания первых предложений на II или V ст., вторых — на тонике.

Песни прощания невесты с родным домом, родней, жителями аула еще более скромны. Их медленные, одночастные мелодии, близкие к речевым интонациям, складываются из многократных повторений одной-двух фраз, иногда со сменой метра. По общему колориту мелодий они приближаются к похоронным песням — *жоктау*.

2. ПЕСНИ ПОХОРОННЫХ ОБРЯДОВ

С глубокой древности бытует у казахов обычай устраивать поминки по умершим. В зависимости от достатка и общественного положения семьи умершего или его рода поминки были разные: от скромного, семейного оплакивания в семье умершего простого труженика-скотовода до большой многодневной тризны, когда хоронили знатного феодала или крупного бая. Поминки проводились на третий, седьмой, сороковой дни и спустя год после смерти. Все это время вдова находилась в глубоком трауре и повязывала свою голову черным платком.

В день похорон и на поминках жена, дочери и ближайшие родственницы вместе или порознь пели «Жоктау» («Плач»). Иногда им подтягивали и другие женщины, пришедшие почтить память покой-

ного. В «Жоктау» выражалась скорбь по умершему, восхвалялась его любовь к жене, детям, заботливость о родных. Особенно трагичны по содержанию были жоктау вдов, так как по адату они через год должны были перейти в жены вместе со всем семейством и детьми к брату мужа или его ближайшему родственнику. Адат устанавливал, что «вдова может выйти и за постороннего киргиза, но в таком случае она теряет все свое имущество, дети, не исключая грудных и еще нерожденных от первого брака, остаются у родных умершего мужа»³⁴. Для жоктау характерны небольшие по длительности и короткие по диапазону драматические попевки. Редко они переходят границы одного-двух предложений.

Наиболее типичные жоктау записал А. В. Затаевич (без текста), снабдив их следующими пояснениями: «На поминки по умершему съезжаются гости, причем хор женщин, оплакивая покойника, много раз повторяет мотив № 1.

Затем, когда все съедутся, мулла читает молитву, после чего выступает жена или сестра умершего (порознь или обе вместе), вспоминая его жизнь и оплакивая его (мотив № 2).

Пение это много раз повторяется с рыданиями и всхлипываниями и заключается, как указано в № 3»³⁵.

ЖОКТАУ

«1000 п.», № 882

(Похоронный плач)

34 Очень медленно $\text{♩} = 80$

35 *mf* Очень медленно $\text{♩} = 72$

36 *pp* *tr* *pp* *tr* *pp*

После траурного года жоктау в семье больше не пелись. Исполнение их просто как песни считалось дурным предзнаменованием

³⁴ Г. Загряжский. Сборник киргизского адата. СПб., 1876, § 56; «1000 п.», № 882.

³⁵ «1000 п.», прим. 535, стр. 511.

нового несчастья. Однако некоторые, наиболее впечатляющие, более развитые по форме жоктау сохранились в быту народа. Одно из них нам удалось записать.

ЖОҚТАУ
(Похоронный плач)

Сообщ. Бердубек Омаров
Зап. 1950 г.

37 Жалобно $\text{♩} = 60$

А - хау! Е - сік - тің ал - ды бет - кей - ді,
беткейден жылқым кетпейді. Ке ше - гі өт - кен ә - бишхан,
ә - лі е - сім - нен кетпейді А - хау шол - па - ным, ой!

Перед дверью равнина,
С равнины не уходят мои лошади,
Умерший Абишхан
До сих пор не забыт мною.
Ахау, о моя звезда!
Абишхан прошел путь жизни,
Пояс стянутый на талии хорошо ему шел.
Но что пользы от этого пояса,
Когда Кулимхан осталась одинокой.
Ахау, о моя звезда!
Перед дверью стоит шалаш,
На шалаш льет дождь.
Умершего Абишхана
Засыпала земля.
Ахау, о моя звезда!

Особой многолюдностью и помпезностью отличались поминки по родовитым и богатым покойникам, проводимые спустя год после их смерти. За один-два месяца до поминок рассылались в отдаленные аулы специальные *хабарши* (вестники), которые извещали о предстоящем *асе*. На такие поминки приезжали представители даже отдаленных родов и соседних народов. В память умершего проводились айтысы — поэтические и музыкальные соревнования, а также народные игры — скачки, борьба и другие. На айтысах акыны соревновались в восхвалении достоинств умершего: его ума, храбрости, добродетели, справедливости. Победитель получал богатый приз, если

же он был жаден до подарков, то после получения награды еще обходил юрты гостей «и везде был принимаем с восторгом, как истый герой дня. При этом, по большей части, он обращался к какому-нибудь киргизу-богачу и воспевал сладкоречивыми словами его добродетели, ум его сравнивал с весенним разливом реки, голос — с рычанием льва и тигра, лицо — солнечными лучами, речь — со сладостью меда, со сливками и т. д.»³⁶.

Проведение аса по именитым покойникам являлось одной из форм патриархально-родовой эксплуатации, так как тяжесть больших расходов, связанных с обслуживанием и прокормлением приехавших на поминки людей, несли и рядовые члены рода, которые ради соблюдения патриархальных традиций иногда жертвовали значительной частью своего достояния. Господствующие классы, собирая на ас большое количество народа, стремились этим укрепить свое влияние и авторитет, распространять угодную им идеологию.

Но одновременно с этим асы играли и известную положительную роль в развитии самосознания трудового народа. На годовые тризны по именитым покойникам собиралось много народа. При разобщенности кочевников такие сборища были редким явлением. Среди этих людей значительную прослойку составляли простые скотоводы, часто помимо своего желания в силу зависимости от верхушки рода приезжавшие на ас, а также батраки и консы³⁷, находившиеся в услужении у баев и феодалов. Общаясь между собой, они обсуждали различные экономические и социальные вопросы, обменивались опытом ведения хозяйства. Общность жизненных интересов способствовала развитию классового самосознания, усилению контакта и дружбы между трудящимися разных родов не только казахского, но и других народов.

Кроме того, акыны и певцы демократического направления, присутствовавшие на этих сборищах, использовали их для выступлений с произведениями, содержание которых отражало подлинную жизнь народа.

Случалось, что на асах впервые получали народное признание молодые, начинающие свою деятельность певцы, акыны и музыканты. Люди, возвратившись после аса в свои аулы, разносили славу о победителях на соревнованиях. Благодаря этому поминки объективно способствовали и выдвигению на арену творческой и общественной

³⁶ И. Ибрагимов. Очерки быта киргизов. В кн.: «Древняя и новая Россия», т. III, 1876, стр. 59.

³⁷ Консы — разорившиеся скотоводы. Не имея достаточного количества скота для ведения своего хозяйства, они вынуждены были всей семьей за ничтожную плату обслуживать хозяйства сородичей — феодалов или баев.

деятельности талантливых людей, получивших на асе у многочисленных зрителей признание своего таланта.

Как рассказал нам известный акын и певец Кенен Азербает, впервые ему удалось выступить перед массой народа на поминках одного киргизского манана (князя). На этот ас были приглашены, кроме сородичей, казахи и узбеки, всего собралось до пятидесяти тысяч человек. В числе приехавших от булатовского рода был и Кенен, который должен был участвовать в соревновании с певцами других родов.

Сначала Кенену пришлось петь в юрте, перед судьями соревнований, но обступившие юрту люди, услышав голос Кенена, потребовали, чтобы он выступил перед всеми, собравшимися на ас. Тогда на небольшом холме для него постелили кошму, стоя на которой он и пел свои песни. Вначале Кенен исполнил специально подготовленную для этого случая песню «Көпшілік көрсін әнімде» («Пусть слышит народ песню мою»). В этой песне, по традиции, обязательной для начинающих, певец представил себя слушателям — откуда он, какого рода, чем занимается, кто его учитель, — и в заключение выразил надежду на лучшее будущее. Потом Кенен спел свою любимую «Бозторғай» («Жаворонок») — песню глубокого социального содержания о горестной участи байского пастуха.

Вспоминая свое первое выступление перед народом, Кенен рассказывал: «В этот момент меня как бы покинула многолетняя мука и я почувствовал себя впервые свободным, как жаворонок».

На этом асе, который длился, по обычаю, семь дней, первая премия за лучшую поэтическую импровизацию была присуждена уже известному в то время акыну Джамбулу, а первой премии за исполнение песен был удостоен Кенен Азербает.

После этого Кенен окончательно убедился в своем призвании певца: он бросил батрачить и посвятил свою жизнь любимому делу.

«Жоктау», как традиционная форма оплакивания усопших, отчасти сохранилась в быту и поныне. Но вместе с этим она расширилась до выражения большой общественной скорби; при этом скромная форма жоктау раздвинулась до сложного построения с развитой мелодической линией широкого диапазона.

Остается добавить, что семейные жоктау, исполняемые членами семьи умершего и его родственниками вне зависимости от их поэтического и музыкального таланта в силу исключительности своего предназначения носят, как правило, импровизированный характер. Редко встречающиеся в казахском мелосе мелизмы в напевах жоктау органично усиливают передачу горестных размышлений по поводу утраты близкого человека.

ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ

Наиболее древним жанром казахского народного музыкального творчества, как и творчества всех народов, являются трудовые песни. Они в художественной форме отражают трудовую деятельность народа, связанную, главным образом, с ведением кочевого животноводства, от которого в дореволюционное время почти полностью зависела самая жизнь народа. Скот давал все основные продукты питания и сырье для изделий домашнего обихода и производства. Насколько жизненно важно для семьи кочевника было благополучие скота, свидетельствует традиционное бытовое приветствие, сохранившееся и до нашего времени: «Мал жан аман-ба?» — «Скот и ваши души (т. е. семья) здоровы ли?» Или, например, желая приласкать ребенка, родители, или старшие, говорят: «Мой жеребеночек», «Мой верблюжоночек», «Мой ягненок» и т. д.

Кочевое скотоводство, будучи главным предметом производственной деятельности казахского народа в дореволюционную эпоху, при слабой, примитивной технической оснащенности требовало и часто изнурительного труда. Надо было во все времена года заботиться о корме и воде для скота, что в степных условиях было связано с большими трудностями, нужно было уметь сохранять скот от гибели, охранять его от хищных зверей, уберегать от угона. Кочевое скотоводство делало необходимым переходы с места на место на большие расстояния. Перекочевка тоже была нелегким делом: надо было разобрать и навьючить юрты и другое имущество на верблюдов и лошадей, установить юрты на новых местах. Полунатуральное хозяйство кочевого аула заставляло каждую семью катать для своих нужд кошмы, ткать ковры и грубую шерстяную ткань, делать посуду, столовый инвентарь и мебель, шить одежду, обувь, выделывать сбрую и так далее. Все эти разнообразные виды труда становились источником зарождения трудовых песен, исполняемых во время работы. Но в современном быту казахского народа старинных песен, связанных исключительно с процессом труда, по всей вероятности, не сохранилось.

У А. В. Затаевича, в его огромном количестве записей, имеется только две песни табунщиков³⁸, относящиеся, по существу, к лирическим песням. В. М. Беляевым опубликованы еще две песни табунщи-

³⁸ «1000 п.», № 313, 995.

ков³⁹, но тоже лирического содержания. Нам на протяжении многолетней собирательской работы также не удалось записать ни одной песни исключительно трудового предназначения.

Однако мотивы труда в самых разнообразных его проявлениях зачастую встречаются в казахских народных песнях самого различного содержания — от детских песенок и задушевной лирики до величественного эпоса. Это объективная закономерность. Трудолюбие, мастерство, рабочая смекалка, как важнейшая черта жизнедеятельности человека, определяющая его моральное лицо, у всех народов служит главным мерилom качеств и достоинств человека.

В простой, речитативного склада песенке «Бала уату» («Утешение ребенка») мелодия состоит всего из двух звуков в пределах терции, но однообразие мотива преодолевается изменением их ритмической структуры, наступающим при смене содержания текста. Так, когда мать, утешая малыша, перебирает его пальчики, она поет этот мотив в одном ритме, а посылая четыре из них на работу по уходу за скотом — в другом ритме; поручается оставленному дома варить обед — третий ритм. Так с малых лет в ребенке воспитывалось правильное отношение к труду, как повседневной и обязательной обязанности каждого члена семьи.

БАЛА УАТУ (Утешение ребенка)

Зап. Талиги Бекхожиной
1960 г.

38

Не спеша. Шутливо ♩ = 76

Бас бар.мақ,ба.лан үй.рек, ор.тан те.рек,шылдыр шу.мек,
кіш.кентай бө.бек.Сен түр қо.йы.на бар,сен түр жылқы.на бар,
сен түр си.ыр.ға бар,сен түр тү.йе.ңе бар,сен үй.де о.тырып,
ку.ыр, ку.ыр, ку.ыр.дақ, ба.ла.лар ке.лер шуылдап.

³⁹ В. М. Бел яев. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962, вып. первый. Записи Г. Сулейманова и А. Жубанова, стр. 50, 51.

Большой палец — утенок,
 Средний — тополь,
 Погремушка,
 Ты вставай — за баранами смотреть!
 Мизинец — ребенок.
 Ты вставай — за лошадьми смотреть!
 Ты вставай — за коровами смотреть!
 Ты вставай — за верблюдами смотреть!
 Ты оставайся дома,
 Мясо жарить.
 Дети шумливою гурьбой [скоро] возвратятся!

В эпическом сказании «Козы-Корпеш и Баян-Сулу»⁴⁰ главный герой поэмы Козы, во время поисков своей невесты Баян, ведет трудовую жизнь простого пастуха. В старинной обрядовой свадебной песне «Беташар», которой встречали молодых у порога дома мужа, наряду с поучениями о порядках в семейной жизни, содержатся и наставления трудового характера.

В лирической песне «Ғашық жар, сәулем, аман бол» («Любимая, дорогая, будь здорова») трудовой процесс сеяния пшеницы сливается с горестными размышлениями хлебопашца. По бедности он не может выплатить калым и навсегда разлучен с любимой. Но его думы неустанно обращены к ней. Как истинно любящий человек, он желает ей счастья в новой жизни.

ҒАШЫҚ ЖАР, СӘУЛЕМ, АМАН БОЛ!
 (Любимая, дорогая, будь здорова!)

«1000 п.», № 52



На склонах Ереймена вспахал землю,
 Посеял ведро белой пшеницы.

Припев: Аттари угай⁴¹,
 Любимая, дорогая, будь здорова!

⁴⁰ Об этом сказании см. стр. 168.

⁴¹ Непереводимые припевные слова.

Когда тебя вспоминал, милая,

Потоком лил слезы на землю!

П р и п е в : Аттари угай,

Любимая, дорогая, будь здорова!

Мелодия песни «Ғашық жар, сәулем аман бол!» при скромном ее объеме (один период) оставляет впечатление полной завершенности и большой выразительности. Печальный и несколько, пожалуй, трагический колорит песни создается с самого начала ее интонациями: в волнообразном движении от III ст. через I, II, V к VII очерчиваются мелодические контуры малого тонического септаккорда. В последующем спаде (также волнообразном) с появлением VI высокой ст. мелодия приобретает дорийскую окраску, подкрепляемую к концу первого предложения очертаниями дорийской субдоминанты (*ми — до — соль*). Половинная каденция второго предложения, начинающегося аналогично первому, вызывает естественную необходимость появления завершающего построения. Поражает здесь очередной образец тонкого народного чувства архитектуры, проявленного автором этой песни в тематическом обрамлении мелодии одинаковой попевкой.

Замечательным образцом песенного произведения, возвеличивающего труд как самое достойное дело человека, может служить песня «Алтын тақ» («Золотой трон»), записанная А. В. Затаевичем с напева большого знатока народного творчества, одного из виднейших деятелей казахской советской литературы Ильяса Джансугурова.

«Алтын тақ» — большая двухчастная песня. Ее вступительная попевка, построенная на предельных по высоте звуках, имеет призывный, героический характер. Главное предназначение такого эффектного вступления — привлечь внимание слушателей к певцу во время айтыса — этого популярного традиционного зрелища казахского народа⁴².

Запев, следующий за этой вступительной попевкой-возгласом, в «Алтын тақ» разделяется (при некоторой ритмической общности) на два различных по выразительности предложения. Первое (А) содержит напряженные по тесситуре интонации, опевающие верхнюю тоннику. Второе предложение (В) противопоставляется первому другим мелодическим материалом, с более мягкими спокойными интонациями в нижнем регистре.

Припев «Алтын тақ» — более медленный, распевный, но, тем не менее, несколько игривого характера, контрастирует запеву не только в интонационном плане, но и по ладовой окраске. Мелодия его (с)

⁴² Для соревнующихся не устраивали специальных сценических площадок, певцы располагались полукругом среди собравшихся зрителей.

начинается в *фа* ионийском, затем отклоняется в *соль* дорийский (*d*), потом в *до* мажор (*e*) и в заключение (*f*) после *до* мажора возвращается в основную тональность — к *соль* дорийскому. В композиционной стройности песни большую роль играет заключительное предложение припева (*f*), в котором в сокращенном виде представлены интонации запева, его ладовое строение и ритмический склад.

АЛТЫН ТАҚ (Золотой трон)

«500 п.», № 187

40 Широко и выдержанно ♩ = 88

ff **A** А - хау! Сөй-ле йін сөй-ле де-сең сөз келген де-ау
ө-лең-ді төрттен ө-ріп бес-тен салдым,

B *p* *mf* *mf* **C** *mf* **D** *mf* **E** *mf* **F** *mf* **G** *mf* **H** *mf* **I** *mf* **J** *mf* **K** *mf* **L** *mf* **M** *mf* **N** *mf* **O** *mf* **P** *mf* **Q** *mf* **R** *mf* **S** *mf* **T** *mf* **U** *mf* **V** *mf* **W** *mf* **X** *mf* **Y** *mf* **Z** *mf* **AA** *mf* **AB** *mf* **AC** *mf* **AD** *mf* **AE** *mf* **AF** *mf* **AG** *mf* **AH** *mf* **AI** *mf* **AJ** *mf* **AK** *mf* **AL** *mf* **AM** *mf* **AN** *mf* **AO** *mf* **AP** *mf* **AQ** *mf* **AR** *mf* **AS** *mf* **AT** *mf* **AU** *mf* **AV** *mf* **AW** *mf* **AX** *mf* **AY** *mf* **AZ** *mf* **BA** *mf* **BB** *mf* **BC** *mf* **BD** *mf* **BE** *mf* **BF** *mf* **BG** *mf* **BH** *mf* **BI** *mf* **BJ** *mf* **BK** *mf* **BL** *mf* **BM** *mf* **BN** *mf* **BO** *mf* **BP** *mf* **BQ** *mf* **BR** *mf* **BS** *mf* **BT** *mf* **BU** *mf* **BV** *mf* **BW** *mf* **BX** *mf* **BY** *mf* **BZ** *mf* **CA** *mf* **CB** *mf* **CC** *mf* **CD** *mf* **CE** *mf* **CF** *mf* **CG** *mf* **CH** *mf* **CI** *mf* **CJ** *mf* **CK** *mf* **CL** *mf* **CM** *mf* **CN** *mf* **CO** *mf* **CP** *mf* **CQ** *mf* **CR** *mf* **CS** *mf* **CT** *mf* **CU** *mf* **CV** *mf* **CW** *mf* **CX** *mf* **CY** *mf* **CZ** *mf* **DA** *mf* **DB** *mf* **DC** *mf* **DD** *mf* **DE** *mf* **DF** *mf* **DG** *mf* **DH** *mf* **DI** *mf* **DJ** *mf* **DK** *mf* **DL** *mf* **DM** *mf* **DN** *mf* **DO** *mf* **DP** *mf* **DQ** *mf* **DR** *mf* **DS** *mf* **DT** *mf* **DU** *mf* **DV** *mf* **DW** *mf* **DX** *mf* **DY** *mf* **DZ** *mf* **EA** *mf* **EB** *mf* **EC** *mf* **ED** *mf* **EE** *mf* **EF** *mf* **EG** *mf* **EH** *mf* **EI** *mf* **EJ** *mf* **EK** *mf* **EL** *mf* **EM** *mf* **EN** *mf* **EO** *mf* **EP** *mf* **EQ** *mf* **ER** *mf* **ES** *mf* **ET** *mf* **EU** *mf* **EV** *mf* **EW** *mf* **EX** *mf* **EY** *mf* **EZ** *mf* **FA** *mf* **FB** *mf* **FC** *mf* **FD** *mf* **FE** *mf* **FF** *mf* **FG** *mf* **FH** *mf* **FI** *mf* **FJ** *mf* **FK** *mf* **FL** *mf* **FM** *mf* **FN** *mf* **FO** *mf* **FP** *mf* **FQ** *mf* **FR** *mf* **FS** *mf* **FT** *mf* **FU** *mf* **FV** *mf* **FW** *mf* **FX** *mf* **FY** *mf* **FZ** *mf* **GA** *mf* **GB** *mf* **GC** *mf* **GD** *mf* **GE** *mf* **GF** *mf* **GG** *mf* **GH** *mf* **GI** *mf* **GJ** *mf* **GK** *mf* **GL** *mf* **GM** *mf* **GN** *mf* **GO** *mf* **GP** *mf* **GQ** *mf* **GR** *mf* **GS** *mf* **GT** *mf* **GU** *mf* **GV** *mf* **GW** *mf* **GX** *mf* **GY** *mf* **GZ** *mf* **HA** *mf* **HB** *mf* **HC** *mf* **HD** *mf* **HE** *mf* **HF** *mf* **HG** *mf* **HH** *mf* **HI** *mf* **HJ** *mf* **HK** *mf* **HL** *mf* **HM** *mf* **HN** *mf* **HO** *mf* **HP** *mf* **HQ** *mf* **HR** *mf* **HS** *mf* **HT** *mf* **HU** *mf* **HV** *mf* **HW** *mf* **HX** *mf* **HY** *mf* **HZ** *mf* **IA** *mf* **IB** *mf* **IC** *mf* **ID** *mf* **IE** *mf* **IF** *mf* **IG** *mf* **IH** *mf* **II** *mf* **IJ** *mf* **IK** *mf* **IL** *mf* **IM** *mf* **IN** *mf* **IO** *mf* **IP** *mf* **IQ** *mf* **IR** *mf* **IS** *mf* **IT** *mf* **IU** *mf* **IV** *mf* **IW** *mf* **IX** *mf* **IY** *mf* **IZ** *mf* **JA** *mf* **JB** *mf* **JC** *mf* **JD** *mf* **JE** *mf* **JF** *mf* **JG** *mf* **JH** *mf* **JI** *mf* **JJ** *mf* **JK** *mf* **JL** *mf* **JM** *mf* **JN** *mf* **JO** *mf* **JP** *mf* **JQ** *mf* **JR** *mf* **JS** *mf* **JT** *mf* **JU** *mf* **JV** *mf* **JW** *mf* **JX** *mf* **JY** *mf* **JZ** *mf* **KA** *mf* **KB** *mf* **KC** *mf* **KD** *mf* **KE** *mf* **KF** *mf* **KG** *mf* **KH** *mf* **KI** *mf* **KJ** *mf* **KL** *mf* **KM** *mf* **KN** *mf* **KO** *mf* **KP** *mf* **KQ** *mf* **KR** *mf* **KS** *mf* **KT** *mf* **KU** *mf* **KV** *mf* **KW** *mf* **KX** *mf* **KY** *mf* **KZ** *mf* **LA** *mf* **LB** *mf* **LC** *mf* **LD** *mf* **LE** *mf* **LF** *mf* **LG** *mf* **LH** *mf* **LI** *mf* **LJ** *mf* **LK** *mf* **LL** *mf* **LM** *mf* **LN** *mf* **LO** *mf* **LP** *mf* **LQ** *mf* **LR** *mf* **LS** *mf* **LT** *mf* **LU** *mf* **LV** *mf* **LW** *mf* **LX** *mf* **LY** *mf* **LZ** *mf* **MA** *mf* **MB** *mf* **MC** *mf* **MD** *mf* **ME** *mf* **MF** *mf* **MG** *mf* **MH** *mf* **MI** *mf* **MJ** *mf* **MK** *mf* **ML** *mf* **MM** *mf* **MN** *mf* **MO** *mf* **MP** *mf* **MQ** *mf* **MR** *mf* **MS** *mf* **MT** *mf* **MU** *mf* **MV** *mf* **MW** *mf* **MX** *mf* **MY** *mf* **MZ** *mf* **NA** *mf* **NB** *mf* **NC** *mf* **ND** *mf* **NE** *mf* **NF** *mf* **NG** *mf* **NH** *mf* **NI** *mf* **NJ** *mf* **NK** *mf* **NL** *mf* **NM** *mf* **NN** *mf* **NO** *mf* **NP** *mf* **NQ** *mf* **NR** *mf* **NS** *mf* **NT** *mf* **NU** *mf* **NV** *mf* **NW** *mf* **NX** *mf* **NY** *mf* **NZ** *mf* **OA** *mf* **OB** *mf* **OC** *mf* **OD** *mf* **OE** *mf* **OF** *mf* **OG** *mf* **OH** *mf* **OI** *mf* **OJ** *mf* **OK** *mf* **OL** *mf* **OM** *mf* **ON** *mf* **OO** *mf* **OP** *mf* **OQ** *mf* **OR** *mf* **OS** *mf* **OT** *mf* **OU** *mf* **OV** *mf* **OW** *mf* **OX** *mf* **OY** *mf* **OZ** *mf* **PA** *mf* **PB** *mf* **PC** *mf* **PD** *mf* **PE** *mf* **PF** *mf* **PG** *mf* **PH** *mf* **PI** *mf* **PJ** *mf* **PK** *mf* **PL** *mf* **PM** *mf* **PN** *mf* **PO** *mf* **PP** *mf* **PQ** *mf* **PR** *mf* **PS** *mf* **PT** *mf* **PU** *mf* **PV** *mf* **PW** *mf* **PX** *mf* **PY** *mf* **PZ** *mf* **QA** *mf* **QB** *mf* **QC** *mf* **QD** *mf* **QE** *mf* **QF** *mf* **QG** *mf* **QH** *mf* **QI** *mf* **QJ** *mf* **QK** *mf* **QL** *mf* **QM** *mf* **QN** *mf* **QO** *mf* **QP** *mf* **QQ** *mf* **QR** *mf* **QS** *mf* **QT** *mf* **QU** *mf* **QV** *mf* **QW** *mf* **QX** *mf* **QY** *mf* **QZ** *mf* **RA** *mf* **RB** *mf* **RC** *mf* **RD** *mf* **RE** *mf* **RF** *mf* **RG** *mf* **RH** *mf* **RI** *mf* **RJ** *mf* **RK** *mf* **RL** *mf* **RM** *mf* **RN** *mf* **RO** *mf* **RP** *mf* **RQ** *mf* **RR** *mf* **RS** *mf* **RT** *mf* **RU** *mf* **RV** *mf* **RW** *mf* **RX** *mf* **RY** *mf* **RZ** *mf* **SA** *mf* **SB** *mf* **SC** *mf* **SD** *mf* **SE** *mf* **SF** *mf* **SG** *mf* **SH** *mf* **SI** *mf* **SJ** *mf* **SK** *mf* **SL** *mf* **SM** *mf* **SN** *mf* **SO** *mf* **SP** *mf* **SQ** *mf* **SR** *mf* **SS** *mf* **ST** *mf* **SU** *mf* **SV** *mf* **SW** *mf* **SX** *mf* **SY** *mf* **SZ** *mf* **TA** *mf* **TB** *mf* **TC** *mf* **TD** *mf* **TE** *mf* **TF** *mf* **TG** *mf* **TH** *mf* **TI** *mf* **TJ** *mf* **TK** *mf* **TL** *mf* **TM** *mf* **TN** *mf* **TO** *mf* **TP** *mf* **TQ** *mf* **TR** *mf* **TS** *mf* **TT** *mf* **TU** *mf* **TV** *mf* **TW** *mf* **TX** *mf* **TY** *mf* **TZ** *mf* **UA** *mf* **UB** *mf* **UC** *mf* **UD** *mf* **UE** *mf* **UF** *mf* **UG** *mf* **UH** *mf* **UI** *mf* **UJ** *mf* **UK** *mf* **UL** *mf* **UM** *mf* **UN** *mf* **UO** *mf* **UP** *mf* **UQ** *mf* **UR** *mf* **US** *mf* **UT** *mf* **UU** *mf* **UV** *mf* **UW** *mf* **UX** *mf* **UY** *mf* **UZ** *mf* **VA** *mf* **VB** *mf* **VC** *mf* **VD** *mf* **VE** *mf* **VF** *mf* **VG** *mf* **VH** *mf* **VI** *mf* **VJ** *mf* **VK** *mf* **VL** *mf* **VM** *mf* **VN** *mf* **VO** *mf* **VP** *mf* **VQ** *mf* **VR** *mf* **VS** *mf* **VT** *mf* **VU** *mf* **VV** *mf* **VW** *mf* **VX** *mf* **VY** *mf* **VZ** *mf* **WA** *mf* **WB** *mf* **WC** *mf* **WD** *mf* **WE** *mf* **WF** *mf* **WG** *mf* **WH** *mf* **WI** *mf* **WJ** *mf* **WK** *mf* **WL** *mf* **WM** *mf* **WN** *mf* **WO** *mf* **WP** *mf* **WQ** *mf* **WR** *mf* **WS** *mf* **WT** *mf* **WU** *mf* **WV** *mf* **WW** *mf* **WX** *mf* **WY** *mf* **WZ** *mf* **XA** *mf* **XB** *mf* **XC** *mf* **XD** *mf* **XE** *mf* **XF** *mf* **XG** *mf* **XH** *mf* **XI** *mf* **XJ** *mf* **XK** *mf* **XL** *mf* **XM** *mf* **XN** *mf* **XO** *mf* **XP** *mf* **XQ** *mf* **XR** *mf* **XS** *mf* **XT** *mf* **XU** *mf* **XV** *mf* **XW** *mf* **XX** *mf* **XY** *mf* **XZ** *mf* **YA** *mf* **YB** *mf* **YC** *mf* **YD** *mf* **YE** *mf* **YF** *mf* **YG** *mf* **YH** *mf* **YI** *mf* **YJ** *mf* **YK** *mf* **YL** *mf* **YM** *mf* **YN** *mf* **YO** *mf* **YP** *mf* **YQ** *mf* **YR** *mf* **YS** *mf* **YT** *mf* **YU** *mf* **YV** *mf* **YW** *mf* **YX** *mf* **YY** *mf* **YZ** *mf* **ZA** *mf* **ZB** *mf* **ZC** *mf* **ZD** *mf* **ZE** *mf* **ZF** *mf* **ZG** *mf* **ZH** *mf* **ZI** *mf* **ZJ** *mf* **ZK** *mf* **ZL** *mf* **ZM** *mf* **ZN** *mf* **ZO** *mf* **ZP** *mf* **ZQ** *mf* **ZR** *mf* **ZS** *mf* **ZT** *mf* **ZU** *mf* **ZV** *mf* **ZW** *mf* **ZX** *mf* **ZY** *mf* **ZZ** *mf*

Пою всегда, когда надобно петь!
Дар божий не иссякнет, нет!
В пении свободен я, как птица,
Когда слушают меня достойные люди.
Припев: На троне золотом восседают ныне
счастливы,
Но счастье светлое в упорном труде!⁴³

Особенно широко трудовые мотивы звучали в песнях социального протеста, явившихся порождением экономической зависимости, эксплуатации и бесправия, в которых жили в дореволюционное время трудящиеся массы. В песне известного народного акына, певца и композитора Кенена Азербая «Бозторғай» («Жаворонок») поется о тяжелой доле байского пастуха, изливающего свое горе птичке — свистельнице его страданий.

«Бозторғай» — произведение глубокого социального содержания, яркий образец казахской дореволюционной пастушеской песни. Ее автор Кенен Азербай родился в 1884 году в местности Матыбулак нынешнего Курдайского района Джамбулской области, в семье бедняка Азербая.

Семья Кенена принадлежала к беднейшему сословию казахского народа — консы. Отец его, Азербай, был пастухом, а мать, Улдар, выполняла черную работу в байском хозяйстве. Жили они в курке — лачуге, построенной из палок, прикрытых хворостом и хламом. Обычно такие лачуги стояли на отшибе, в стороне от байских жилищ.

В редкие часы досуга Азербай брал в руки самодельную домбру и играл, а Улдар пела. Так, с детских лет, в домашнем кругу своей семьи Кенен узнал и горячо полюбил народные песни.

Когда Кенену минуло семь лет, неожиданно умерла Улдар. Азербай без помощи жены не в силах был на свой жалкий заработок прокормить единственного сына. Ребенок должен был разделить участь своих обездоленных сородичей — пойти к баю в пастухи.

Однообразная работа пастуха, почти полное одиночество были невмоготу впечатлительному мальчику. После тяжелого трудового дня, от зари до зари, Кенен, преодолевая усталость, приходил домой, чтобы послушать странствующих по аулам акынов, певцов, домбристов. Иногда по случаю какого-либо праздника между певцами возникали импровизированные айтысы. Кенен внимательно слушал соревнующихся, а затем, пася на широких степных просторах стада овец, повторял услышанные песни.

По вечерам в степи аульная молодежь распевала песни и играла в народные игры. В этих играх (среди которых наиболее любимыми были «Ақ сүйек» — «Белая кость» и «Қой қайтару» — «Охрана бара-

⁴³ Перевод И. Джансугурова. «500 п.», прим. 152, стр. 268.

нов от волков») принимал участие и Кенен, выделявшийся в кругу своих сверстников ловкостью, остроумием, красивым сильным голосом и хорошим исполнением песен.

В 1895 году, одиннадцати лет, Кенен сочинил первую песню — «Бозторғай» («Жаворонок»). Песня нашла широкий отклик в сердцах слушателей. В отличие от одноименных песен других авторов народ назвал ее «Кененнің бозторғайы», то есть «Жаворонок Кенена».

Сюжет песни повествует о безотрадной доле и подневольном труде байского пастуха. Обращение с жалобой к жаворонку, как символу свободной жизни, определяет настроение песни, каждая строка в которой проста и искренна.

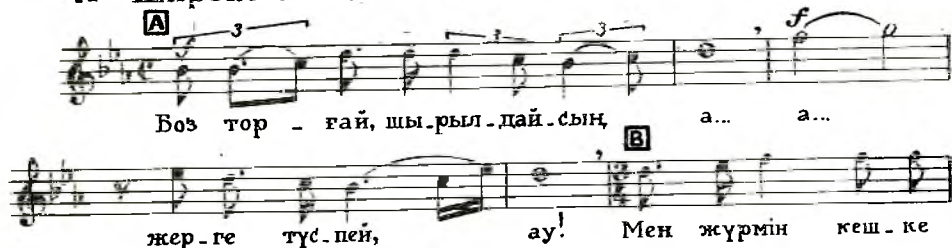
Ее мелодия, в редко встречающемся в вокальной музыке диапазоне терциdecимы, включает кантилену, речитацию и виртуозные пассажи. Первые два предложения запева (AB) — обращение пастуха к летающему в небе жаворонку и его жалоба на голодную жизнь, построены на широкой распевной лирической мелодии, ладовая окраска которой выражена неясно. Эта ладовая неопределенность связана с тем, что гексахордный объем мелодии этих предложений с опеванием III ст. (от зачина), дает ощущение то ли эолийского лада, то ли его параллельного — ионийского. Только с третьего предложения (C), с появлением в мелодии звука *ля-бемоль*, начинается постепенно вырисовываться *си-бемоль* миксолидийский, хотя к его тонике автор подходит лишь в конце запева.

Припев песни, в котором излагается мечта пастуха об отдыхе от изнурительного труда, по протяженности значительно превышает запев. Это, по существу, sdвоенная двухчастность ($d_e + d_{e1}$), предваряемая оба раза начинающимися со II верхней ступени руладами призывного характера. Вторая часть припева состоит из виртуозного варьирования материала первой его части и заключительной фразы запева. Эта часть напоминает наигрыш на сыбызгы — казахском народном инструменте из пустотелого тростника.

БОЗТОРҒАЙ (Жаворонок)

Собщ. автор Кенен Азербайе
Зап. 1948 г.

41 Широко $\text{♩} = 100$



дей-ін тамақ ішпей, ау! Ат қылып ақ та-яқ-

-ты Қо-лы-ма ұстап, саң-да-лып қой ар-тын-да

ер-те кеш-ке а... а...

ау! А!...

Боз тор-ғай, шы-рылдай-сың, шір-кін ай.

Кү-ты-лар күн бар-ма е-кен?

Қой жайу-дан бір күн-ай.

ай... ай... ей.. гі-гі-гі-

-гі... гі...

гі... а... Боз торғай гі



Жаворонок, поешь ты, не спускаясь на землю,
Я хожу по степи до вечера голодный.
Белая палка у меня вместо коня,
Дни и ночи пасу я стадо.

Припев: Жаворонок, голосистый жаворонок,
Наступит ли день,
Когда я не стану пасти овец?
О, жаворонок!

Ночью скот караулю — утра не дождусь,
Днем скот пасу — вечер не приходит.
Ни одному человеку нет дела до того,
Что я ложусь спать не раздеваясь.

Припев.

Так в казахском песенном творчестве, в столь различных по строению и содержанию, глубоко самобытных произведениях, находит свое художественное отражение трудовая деятельность народа.

Как видно из примеров данной главы, трудовые мотивы в песнях казахского народа тесно переплетаются с самыми разнообразными по сюжетике и музыкальному воплощению жанрами. Отсюда и отсутствие в этих песнях единых стилистических черт, которые в других жанрах подчас прослеживаются более ясно.

Глава IV

ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

В произведениях композиторов-певцов и в безымянном народном творчестве лирический жанр занимает значительное место; при этом он заметно выделяется богатством музыкально-выразительных средств и высокой художественностью поэтического текста. Характерной чертой лирических произведений служит их широкая напевность, развитость мелодической линии и формы (ариозо, монолог, элегия):

Лирический жанр концентрирует в себе бесконечное множество человеческих эмоций, зачастую вызванных личными переживаниями авторов песен. Но, будучи по своему содержанию типичными для общественного строя, в котором они возникали, песни эти становились общественно значимыми, вызвали глубокое сочувствие и входили в духовную культуру народа.

По своему содержанию лирические песни чрезвычайно разнообразны. В них тонко передаются волнующие чувства любви, воспеваются женская красота, отражаются страдания молодых людей, не имеющих возможности соединить свою жизнь из-за необходимости выплаты калыма за невесту, экономического и социального неравенства. С глубокой поэтичностью, сквозь призму личных переживаний, воспеваются в лирических песнях природа родного края. В лирических песнях отражаются и горестные размышления о безвозвратно ушедшей молодости, об утере славы акына или певца, высказываются сожаления о гибели любимого коня или ловчей птицы.

В современном быту казахского народа сохранилось множество замечательных старинных песен лирического плана, они сгруппированы нами по следующим разделам:

1. Любовные песни.
2. Песни о природе.
3. Песни об утратах.
4. Песни-завещания.

1. ЛЮБОВНЫЕ ПЕСНИ

Выдающимся образцом любовной народной песенной лирики следует считать «Қызыл бидай». В песне красота девушки сравнивается то с красной пшеницей, то с красным яблоком. Эти продукты не могли производиться в хозяйстве постоянно кочевавших скотоводов, а поэтому очень ценились ими и вошли в язык как метафоры красивого, прекрасного. Интересно и нравоучительное изречение в песне о ленивом, нерасторопном верблюде.

ҚЫЗЫЛ БИДАЙ (Красная пшеница)

Сообщ. Курманбек Джандарбеков
Зап. 1963 г.

42 **A** *mf* С размахом. Свободно. ♩ = 88

Қыз е - мес қыз - дың а - ты

қы - зыл би - дай, қыз ү - шін

түн де жорт - тым қоң лин қый - май.

живее, горячась.

Қал ма ды широко. қол - да о - ра - мал, бел - де бел - беу,

ай, жең - ге - сін қыз - ды ауыл

успокаиваясь

дың ай жывее. яу замедляя

Шір - кін ай сый - лай сы - лай а ай - дай дай ли - ла - ли - ла -

быстро (♩: 120) горячась.

ай - а ай. широко (♩: 72) Кө - зім қый - май, қы - зыл

успокаиваясь

би - дай, көр ген соң ақ жү - зін - де

ай жывее

ау Шір - кін - ай жүр мин қый - май,

ай а ай ли - ла - ли - ла -

ай ли - ли ай!

Девушку называют красной пшеницей,
Ради нее мчался я по ночам, не в силах был
отказать в ее желании.

Не осталось у меня ни пояса, ни платка,
Все подарил золовке девушки.

Припев: Пленительные глаза,
Красная пшеница,
Как вижу тебя, белолицую,
Восхищаюсь, тобою плененный.

Девушку называют красным яблоком,
Не обращай внимания девушка на того, кто
тебе не пара.

Не будь обманутой подобно верблюду,
понадевавшемуся на свой большой рост⁴⁴,
Стремись к знаниям, мастерству.

Припев.

«Қызыл бидай» — песня широкого певческого дыхания, требующая от исполнителя высокого мастерства. Сложное (для песни) построение — $AABCD + e c_1 d_1$ — приближает ее к свободной форме ариозо. Полное спокойства начало песни повторяется (AA), но тут же сменяется бурным всплеском горячих чувств (BC), затухающих при окончании второго предложения. Ритмическая активизация приводит к кульминационной точке, которая появляется как завершение трихордной попевок (*ре-ми-соль*), после чего происходит волнообразный спад к заключительной тонике.

Следующее предложение (D) могло бы логически завершить всю композицию, но выступает новое контрастное построение (e), переходящее в дальнейшем несколько вариантно в ранее звучащие предложения ($c_1 d_1$), которыми и заканчивается песня.

По своей композиционной завершенности, контрастному развитию мелодии, глубине содержания песня «Қызыл бидай» относится к произведению казахской народной музыкальной классики.

Не менее художественно совершенна и песня «Қорлан» (женское имя) Естая Беркимбаева, принесшая автору признание и славу талантливого народного композитора. Содержание этой песни — подлинные страницы жизни самого автора, душа которого в пору юности

⁴⁴ Имеется в виду казахская сказка следующего содержания. Однажды в степи звери поспорили, кто первый из них увидит восход солнца. «Конечно, я!» — воскликнул верблюд. — Я выйду всех». Ранним утром, когда все звери поднялись и напряженно стали смотреть на восток, ленивый верблюд, надеясь на свой большой рост, все еще лежал, не думая подниматься. Когда наступил момент восхода, юркий мышонок забрался на голову верблюда и первым увидел солнце. Верблюд был осмеян.

была глубоко ранена социальной несправедливостью. Это песня бедного молодого певца, потерявшего свою первую любовь из-за того, что он не мог выплатить более богатый калым, чем его соперник. История его любви, с большой художественной силой переданная в музыкальных образах сочиненной им песни, неизменно волнует слушателей. Эту песню подхватили многие певцы, она вошла в их репертуар в различных вариантах⁴⁵.

Приводимая ниже запись «Қорлан» напета нам в 1938 году автором песни.

ҚОРЛАН

(Женское имя)

Сообщ. автор Естай Беркимбаев
Зап. 1938 г.

43

A Широко. С глубоким чувством. $\text{♩} = 60$

бір қыз бар Ма-рал ды - да Қор-лы - ғай - ын, та - би -

ғат бар - ген е кен күн мен ай - ын. Мұ-рат-қа із-де - ген

жан ба-рі, ау, жет - кен, Да-ри-ға ар - ма - ным

көп не қы - лай ын. А - ха - ха, **C** взволнованно

хау ар - ман, Құс - ни Қор - лан, Е - кі ай бағ -

лан **D** торжественно

кеуі ай ту-ған е - кен бір а - на -

⁴⁵ Варианты «Хорлан» опубликованы А. В. Затаевичем в «1000 п.», № 51, 178, 208, 717; в «500 п.» — № 346, 356.

дан. Боз-ба-ла қал-ма қа-пы бұл жал ау, ған-нан.
Жі-гіт-тің ар ма-ны жоқ сүй-ген-гіял-
ған. Ө-зің-дей боп жан ту-мас, ту-са ту-ар, ар-тыл-мас.
Бар ға-лым-ды шы-рық-тап Уа да-рий-
ға лау-лік тас, Бағ-дат, Мы сыр, Шын, Ма-шын із-де-сем Қор-
лан та был мас.

Есть в Маралды девушка Хорлы-Гайын,
Природа одарила ее красотой солнца и луны.
Кто искал, тот всегда находил свое счастье.
О, много у меня желаний.
Ахау! О мечта!
Хусни-Хорлан,
Как пара ягнят
От одной матери.
Юноши, не упускайте своего счастья в этом
бренном мире.

Ты [Хорлан] неповторимая,
Может быть [еще] родится, но не лучше тебя.
По всей вселенной,
О, священный камень,
В Багдаде, Каире, Китае, Индии,
Буду искать, [но подобной Хорлан не найду]!

«Қорлан», как и «Қызыл бидай», приближается к форме ариозо, а еще, пожалуй, ближе — к вокальной поэме. Но если в «Қызыл бидай» еще заметна двухчастность (запев — припев), то в «Қорлан» песенная форма перерастает в сложное многочастное построение, которое мы относим к высшим формам казахской народной песенности. Схема тематических соотношений — $AA_1A_2BA_3C A_2BA_4 + DE$ — внешне указывает на трехчастность и на вариантную рон-

дообразность основного мелодического материала с контрастным кульминационным заключительным построением (*DE*). Однако реальные соотношения музыки и текста в этой песне значительно сложнее.

В противоположность «Қызыл бидай», основные музыкальные образы которой рисуются в спокойных, рассудительных тонах, в «Қорлан» они полны драматизма и страстности. С самого начала первого периода (AA_1A_2B) в его повествовательных интонациях зарождаются будущие трагические образы произведения. Во втором периоде песни-поэмы ($A_3 CA_2 B$) музыкальные образы развиваются в более эмоциональном плане и более динамично достигается местная кульминация. Третий, заключительный период ($A_4 DE$) начинается, подобно первому предложению второго периода (A_3), в повествовательных интонациях. Но впервые появившееся здесь плагальное окончание этого предложения явно изменяет направление линейного развития, тем самым подготавливая основную кульминацию (на словах «Бар ғаламды шарықтап» — «По всей вселенной»). Последующие строки стиха («Уа, дариға ләулік тас, Бағдад, Мысыр, Шын, Машын». — «О, священный камень, в Багдаде, Каире, Китае, Индии буду искать») и ритмически активный новый мелодический материал распространяют кульминацию на целых четыре такта (*D*) — целое кульминационное плато. Однако смысловая кульминация на словах — «Қорлан табылмас» — «подобной Хорлан не найду» — находится в последнем предложении (*E*) с его характерными ниспадающими терцовыми интонациями, передающими отчаяние певца, потерявшего надежду найти красавицу, подобную Хорлан.

К лучшим классическим образцам казахской народной песенной лирики мы относим и песню «Ақбөпе» (женское имя). Еще в начале 20-х годов она была записана А. В. Затаевичем с напева выдающегося казахского революционного деятеля, основоположника казахской советской литературы Сакена Сейфуллина (1894—1939). Однако между записями А. В. Затаевича⁴⁶ (без текста) и нашей имеются некоторые различия. Несколько отлична от изложения А. В. Затаевича и известная нам история возникновения «Ақбөпе». В связи с этим, а также ввиду большой художественной ценности и социальной значимости этой песни, мы решили дать и наши записи песни и ее историю. «Ақбөпе» напета нам известным деятелем казахского искусства, большим знатоком и блестящим исполнителем народной песни Курманбеком Джандарбековым. Он перенял «Ақбөпе» и узнал ее историю от

⁴⁶ А. В. Затаевичем песня записана под названием «Сәуітпектің зары» («Стдания Саутпека»). «1000 песен», № 192.

самого автора произведения Саутпека, с которым встретился в 1922 году. История «Акбопе» такова.

В местности Коскудук (ныне Джамбулской области) пять семей обедневших скотоводов, не имея возможности кочевать, решили перейти к оседлой жизни. Они построили пять кёпе (землянок), поставили около них свои плохонькие курты. Здесь они пробивались небольшими заработками на саксаульных разработках, занимались на временную работу к богатым казакам и баям. У одного из этих кедеев (бедняков) была красавица дочь Акбопе⁴⁷. Землянки бедняков, особенно в зимнее время, часто посещал жигит из близлежащего аула, байский табунщик Саутпек. В бедняцкой среде не особенно придерживались старых обычаев, а потому Саутпек и Акбопе беспрепятственно встречались и проводили вместе время. Веселый, трудолюбивый, да еще к тому же хороший певец, Саутпек понравился Акбопе и девушка дала согласие выйти за него замуж. Весной Саутпек вновь нанялся пасти байский табун, чтобы заработать на предстоящую свадьбу. Однако свадьба не состоялась. Весть о красавице Акбопе дошла до одного бая и он решил женить на ней своего сына. Сватовство было недолгим: соблазненный богатым калымом, отец отдал Акбопе.

Слух о предстоящей богатой свадьбе быстро разлетелся по степи. Дошел он и до Саутпека. Но Саутпек не поверил ему, не поверил, что Акбопе могла изменить данному ею слову. Упросив закадычного друга присмотреть за табуном, Саутпек выбрал лучшего скакуна и примчался в Коскудук. Но было уже поздно: свадьба состоялась, к Акбопе его не допустили.

Глубоко опечаленный, исполненный отчаяния Саутпек все же понял, что не по своей воле Акбопе вышла замуж за другого. Он решил дать знать ей, что он не забыл ее, что во всем виновата их бедность.

В тот час, когда большой свадебный караван с многочисленными сопровождающими выехал из Коскудука, направляясь в аул мужа Акбопе, Саутпек верхом на коне заехал на небольшой холм, около которого проезжала Акбопе, и запел свою песню — патетическое излияние души человека, потерявшего веру в справедливость. Это была своеобразная публичная демонстрация протеста против жестокого обычая старины — выдачи девушек замуж без их согласия, за калым.

Песня Саутпека запомнилась многим сопровождавшим Акбопе, да и сам Саутпек не отказывался впоследствии исполнять ее перед людьми, сердца которых волновала история его несчастной любви.

⁴⁷ По записи А. В. Затаевича Акбопе была дочерью богатых родителей. «1000 п.», прим. 115, стр. 479.

АҚБӨПЕ
(Женское имя)

Автор Саутпек
Сообщ. Курманбек Джандарбеков
Зап. 1963 г.

44 Резко. Патетично $\text{♩} = 104$

Бес, ке пе-ні жа-ға лай бес үй о-
тыр, Ақ бө пем жоқ і-шің де не сіне о-
тыр Мал бер-ге-ні ба-ра-ды
алып ке-тіп ке-дей ші-лік қо-
лымды ке-сіп о-тыр а-қа-қа-қа-ау!
Ай живее (♩=152) Ақ-бө-пе ау-мү-ні-тің
да ай-Ай-тып жүр-ген кәдім-гі-ші-нің кә-най,
тын-дап жүр-ген ба-я-ғы жарық-кә-най, Ақ-бө-пе-нің дер-ті-не шы-дай ал-май,
широко ♩=100
Са-уыт-бек-тің ит-бо-лып ұ-лы-ға-на А-қа-қа-ау
Ақ-бө-пе ау!
у у у

Возле пяти копе стоят пять юрт,
Но там уж нет Акбөпе, так зачем они мне.
Кто заплатил, тот забрал ее,
О, бедность моя руки связала.
Ахахау, Акбөпе, слушай меня!

Недалеко от пяти землянок находится
аул мой.

Где и они [семья Акбопе] жили когда-то.
Кто дал много скота, тот взял Акбопе,
Бедность моя сделала меня бессильным.

Ахахау, Акбопе, слушай меня!

Где твое обещание, где песни,
Которые ты охотно слушала.
Саутпек, потеряв тебя, Акбопе,
С горя воеет, как собака.

Ахахау, Акбопе, слушай меня!

Песня «Акбопе» характеризуется непрерывными напористыми поступенными движениями мелодии вверх и вниз, сложным ритмическим рисунком, частой сменой метра, многократным кульминированием *соль* (в запеве — семь раз, то в виде метрически опорной вершины, то вспомогательной). Такая частота кульминаций полностью соответствует всему патетическому строению песни. В связи с этим может показаться необычным, что трагическое содержание «Акбопе» воплощено в явно мажорной мелодии, что здесь кроется какое-то несоответствие. На это обстоятельство гораздо ранее нас обратил внимание А. В. Затаевич. Он писал об «Акбопе»: «... Спокойный, умиротворенный мажор разбираемой песни лишен всякого драматизма...». И дальше, обобщая, он делает вывод, что «любование самим напевом (аны), его мелодическою и ритмическою красотою и гибкостью, любовь к стройности и правильности его построения — превалируют у казахов над эмоциональным моментом творчества!»⁴⁸.

Однако с этим заключением авторитетного знатока казахской народной музыки можно согласиться только отчасти. Народ действительно является наивысшим ценителем красоты мелодии, как и вообще искусства в целом. Но высокие эстетические требования к мелодии не заслоняют у казахов, как и у других народов, содержание песни, и мелодия отнюдь не доминирует над содержанием — и то и другое — единая эстетическая категория, неизбежность которой зиждется на художественном отображении реальной жизни. Но чувства красоты, как и слуховое восприятие ладовой окраски, выразительные средства музыкального языка и их связи с содержанием текста у разных народов несколько различны. А. В. Затаевич тонко отметил это различие восприятия мажора и минора у русского и казахского народов (отметим, что это различие ко второй половине XX века заметно стирается, особенно в произведениях казахских композиторов-профессионалов). Отсюда можно сделать вывод, что применение мажорного лада в некоторых казахских песенных произведениях драма-

⁴⁸ «1000 п.», прим. 115, стр. 479—480.

тического содержания представляет собой национальную особенность музыкального мышления народа и свидетельствует о гибкости выразительных средств музыкального языка.

Для любовных лирических песен типичен параллелизм образов, в тонкой поэтической форме сочетаемых в одном произведении. Обычно основным содержанием песен является выражение чувств джигита к любимой. Однако в них нередко поется и о его коне — неотлучном друге и гордости каждого кочевника, о лебеде, попугае, павлине, образы которых часто служат своего рода символом красоты, изящества, кокетства девушки.

Песня «Маңмаңгер» (кличка коня) содержит два поэтических образа: скакуна, на котором едет певец, и девушки, о которой он тоскует. Кроме того, лиризм песни усилен патриотическим посвящением ее родному краю (текст припева), в котором певец давно не был.

МАҢМАҢГЕР (Кличка коня)

Сообщ. Жамал Жетпысбаева
Зап. 1932 г.

45 Широко, с глубоким чувством. $\text{♩} = 69$

Маң - маң гер ке - кілің кел - те, ай,
Жү - рі - сің же ма - я дай, ай,
жа - лың май - да, бай - ла - ген се - ні сы нып
жа - ну - а - рым, кө - рей ін қы : зы ғың - ды,
қал - қа - тай да. А - хау, ту - ған е - жм,
о - сы дай да. [b] *mf* — успокаиваясь
ба - лаң е - дім, ө - зі - не о
сы - нау ән ге са ла жел - дім.

Манмангер с короткой челкой, тонкогривый,
И моя милая, тебя привязывая, гладила.
Быстроногое животное мое,
Дай полюбуюсь 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, тонкогровый,
Как мед, сладок чай [у любимой].
Я не обманщик, как другие люди.
Где моя милая в белом платье и в камзоле
в талию?

Припев.

Мелодия песни «Маңмаңгер» впечатляет выразительной кантиленностью, что усиливает образность и высокую поэтичность текста. Художественному единству стиха и мелодии в этой песне содействует их тонкое взаимопроникновение. Так, строение трехтактных предложений запева синхронно совпадает с группами 11-слоговых строк стиха (группами 3+4+4 слога). По своей ладовой основе «Маңмаңгер» — пример сочетания в одной мелодии двух параллельных ладов: золийского и его отклонения в конце первых предложений запева и припева (A и a₁) в ионийский.

Форма песни «Маңмаңгер» простая двухчастная, говорит о мастерстве автора, так экономно использовавшего материал в обеих частях песни. Самостоятельность припева образуется несложным композиционным приемом: он начинается с возгласа представляющего усеченный вариант начального мотива запева — два последних звука в двухдольном метре. Это позволило ввести и 10-слоговое строение первой строки припева, контрастное по отношению к 11-слоговому составу четверостишия запева. Кроме того, это двухдольное восклицание, имеющее здесь смысловое значение, оказывается с точки зрения метрического строения своеобразным центром всей мелодии.

В песне выдающегося народного акына и композитора Ибрая Сандыбаева «Гакку», образ любимой уподобляется лебедю (акку), этой особо почитаемой в народе птице⁴⁹. Для усиления этого уподобления автор построил текст припева (dd₁) на повторениях звука «гакку», имитирующего лебединые.

⁴⁹ На лебедей казахи не охотятся. По народным поверьям, убийство лебедя влечет за собой смерть близкого человека.

ГАККУ
(Припевное слово)

Песня Ибрая Сандыбаева
Сообщ. Иса Байзаков, зап. 1935 г.

46 **A** Широко. Певуче. $\text{♩} = 100$

А - ра - лап та - лай жер - дің, әй, да - мин тат - тым. Құс са - лып ай - дың көл - ді, әй, да - был қақ - тым. Ай - та ал - май қу - ың - ді, әй еш бір а - дам, май - маңдап қо - ныр қаз - дай, ау, ба - легко, воздушно. яу - лат тым, ау. Гак - ку, гак - ку - гак - гак - га - га - га - га гак - гак - ку, а не замедляя Гак - ку гак - ку гак - га - га - га - га - га а а

*) Первый вариант песни.

В разных местах с почетом принимали
и угощали меня,
У озера с ястребом на руке не раз бил
в дауылпаз⁵⁰.
В неповторимой песне «Гакку»
Воспеваю свою любимую.
Припев: Гак-ку, гак-ку, гак-га га-га-га-га-га,
Гак-гак-ку а,
а, а.

⁵⁰ Дауылпаз — охотничий барабан, имеет форму чугушка, обтянутого сверху кожей. Ударами нагайки по дауылпазу вспугивают дичь, а затем пускают на нее ястреба.

На девяносто вариантов пою эту песню,
 Плавно в полголоса начинаю и довожу до
 предела.
 Стоит только вспомнить тебя, баловница Гакку,
 Я весь перерождаюсь и, волнуясь, повторяю
 песню снова.

Припев.

Начальный октавный скачок в «Гакку», заполняемый затем волнообразным поступенным неторопливым движением мелодии, придает песне особый размах и грациозность. Одновременно с этим песня представляет собой пример одноименной ладовой переменности — сочетание ионийского лада с миксолидийским. Появление в последнем предложении запева С VII низкой ст. образует трехчастную симметрию, тонко оттеняя последующий припевный период, состоящий из нового мелодического материала.

2. ПЕСНИ О ПРИРОДЕ

Богатая природа Казахстана вдохновляла народных поэтов и композиторов на создание поэтических музыкальных картин. Однако красота родного края в народных песнях — не только идиллическое воспевание природы и выражение патриотических чувств любви к родному краю, она часто сочетается в поэтических образах с реальной жизнью человека, его думами, радостями, печалью.

Прекрасным лирическим настроением веет от чудесной народной песни «Айкөке»⁵¹. Это песня казаха землепашца, воспевающего весеннюю красоту окружающей его природы. Песня «Айкөке» воспринимается как лирический гимн вечному источнику жизни — матери-земле.

АЙКӨКЕ (Припевное слово)

Сообщ. Шайзад Жакупов
 Зап. 1940 г.

47 Медленно и певуче. $\text{♩} = 60$

Сы - рым - бет би - к а - дыр қа - тар ке - зең жа - ры - сып
 Ұқ - са - ған би - қа - сап - қа көк шал - ғы - ны, көк о - рай

⁵¹ «Айкөке», «уридай», «калкашай», «япурай» — междометия, входящие в тексты песен (чаще в припевы), как выражения глубоких переживаний. По этим и другим междометиям часто называются и сами песни.



Сырымбет — ряд высоких холмов,
С них стекает быстрая река.
Зеленая трава подобна переливающемуся
шелку.

Как красивы березы, ивы и кустарники.
П р и п е в: Айкоке, уридай, калкашай, уридай,
уридай⁵².

Чистая вода, подобная ртути, течет из родника,
Вблизи три широких полноводных озера.
Мягкий, подобный бархату чернозем, пригоден
для посева,
Улыбаясь, глядит прекрасная земля.

П р и п е в.

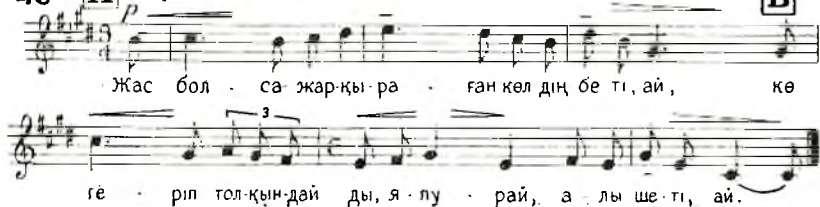
Образцом народной лирики может служить песня «Япурай». В ее выразительных музыкальных и поэтических образах передана и красота природы и душевные настроения человека. Напевные интонации «Япурай», а также композиционная лаконичность всей мелодической структуры песни рисуют образ человека, одиноко стоящего на берегу горного озера, погруженного в глубокое раздумье. Достигнуто это, на наш взгляд, многокрасочностью ладовых оттенков мелодии. Первое предложение начинается в явно выраженной мажорной окраске (восходящий доминантовый тетрахорд, завершаемый на метрически опорной тонике) и кончается очертаниями натуральной доминанты параллельного минора. Второе предложение, по началу тематически-контрастное, завершает мелодию аналогично первому, но на тонике минора, как бы в виде тонального ответа.

⁵² Припевные непереводимые слова.

ЯПУРАЙ
(Выражение печали)

Сообщ. Тамти Ибрагимова
Зап. 1932 г.

48 **А** Широко. Печально ♩ = 60



В летнюю пору сверкает озера гладь,
На ее поверхности зеленеют волны,
Их качает ветер,
Словно младенца.

Золотой пар стоит над гладью озера
И, поднимаясь ввысь, превращается в жемчуг.
Когда я вспоминаю о своей белолицей милой,
Белые жемчужины [как слезы], сверкая, падают
на землю.

В песне «Тілеуқабақ» (название местности) автор воспевает землю, где он родился, где кочует его аул, где, возможно, живет его любимая. Восхищение родной стороной сливается с мечтой певца о небольшом, «хотя бы с ноготок», счастье, которое ему так хочется найти.

ТІЛЕУҚАБАҚ
(Название местности)

Сообщ. Тамти Ибрагимова
Зап. 1932 г.

49 **А** Медленно и певуче

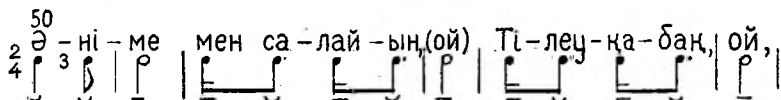


Я, запеваю мелодию песни о Тилеукабак,
Исполняю ее громко, с душой.
Когда сижу, когда хожу, одна у меня мечта —
Иметь бы счастья хотя бы с ноготок.

В «Тілеуқабақ» взаимоотношения текста и мелодии весьма своеобразны. Четко отделяемые ритмическими цезурами фразы, синхронно совпадают со слоговыми группами стиха. Однако синкопическое строение попевок изменило ритмику стиха, переместив ударения на первые и третьи слоги вместо последних.

Әніме мен салайын Тілеуқабак,

В мелодическом же преломлении текста метрика несколько видоизменяется:



96

3. ПЕСНИ ОБ УТРАТАХ

Лирический жанр казахского народного песенного творчества включает группу произведений, посвященных горестным размышлениям и переживаниям о невозвратимых утратах. Многие из таких песен требуют высокого исполнительского мастерства.

К числу наиболее замечательных произведений о былой поре жизни мы относим песню «Жиырма бес» («Двадцать пять»), оплакивающую безвозвратно ушедшую молодость. По народной традиции двадцать пять лет для мужчины считалось завершением беспечной жизни. Затем наступала жизнь, полная неустанных забот о хозяйстве, волнений о благосостоянии семьи, хлопот по воспитанию детей. При наступлении старости человек с особой грустью и сожалением вспоминает о прекрасном времени, когда он был молод.

Автор «Жиырма бес» — известный акын и певец Зильгара Кара-токин — жил в середине XIX века. Яркие музыкальные образы этой песни свидетельствуют о его большом музыкальном даре и прекрасном чувстве песенной архитектоники. Как и каждая песня, получившая большое распространение, «Жиырма бес» бытует во многих вариантах. Нет, пожалуй, исполнителей народного творчества, в репертуаре которых не было бы этого замечательного произведения. Приводимый ниже вариант «Жиырма бес» напет нам крупным знатоком народного песенного творчества, певцом и композитором-мелодистом Косымжаном Бабаковым.

ЖИЫРМА БЕС (Двадцать пять)

Сообщ. Косымжан Бабаков
Зап. 1948 г.

51 Баяу. Шалқыта. Широко. Водушевленно. $\text{♩} = 76$

A *mf*

Жиы - ма бес, қош а - ман бол, қай - тып кел - мес,
да қа - тын, ба - лаң күл кү - зе - тіп

B *mf*

Жас - тық - ты ой - ла - ған - мен,
кө - рі - лік ау - ру бол - ды,

C

Уа - ха - ха - у, қол - ға бер - мес
Уа - ха - ха - у, қол - дан. кел - мес и - ги .



Прощайте, мои двадцать пять [лет], больше не
вернетесь,
Сколько не думай о молодости, она в руки
не дается.

Мои жена и дети сидят у очага.
С наступившей старостью и болезнями ничего
не сделаешь.

Припев: Уахаха-ау-ой, как печалюсь,
Что двадцать пять
Обратно не вернутся.

Когда [тебе] двадцать пять — как птица поешь,
С утра до вечера не насытишься
развлечениями.

Теперь стал худым, изможденным, дряхлым.
Нечего и думать о возвращении юности.

Припев.

Спокойное поступенное начало (III—IV—V ст.) в «Жиырма бес» сменяется энергичным октавным скачком (I—I ст.) с его утверждением (на словах «қош аман бол» — «прощайте»). Первая и, пожалуй, самая яркая кульминация находится во второй фразе (на словах — «қайтып келмес» — «больше не вернется»). Она достигается группеттообразным движением вокруг I ст. и в нарастающей динамике завершается неустойчивым звуком (II ст.). Второе предложение (B) развивается на основе первоначального мелодического импульса и достигает

ет, правда, без скачка, то есть менее рельефно, верхней тоники. Однако вслед за ней начинается тенденция к спаду, приводящему к очень выразительной «глубинной кульминации»⁵³, на доминантовом трихорде (V—VII—I ст.). На этом же первичном импульсе (А) начинается и припев (d). Он имеет свою, самую высокую мелодическую кульминацию, динамически подчеркнутую. Однако незначительная длительность и последующий поступенный спад звуковысотной вершины значительно уменьшают ее эмоционально-выразительное значение, даже несмотря на вторичное появление в следующем такте. В заключении песни мелодическая общность двух последних предложений припева (в₁ с₁) с последними предложениями запева (В) органически объединяет композиционное строение этого произведения, столь прекрасного по выразительности музыкального языка.

Классическим образцом песен, оплакивающих утрату или гибель любимого животного, является «Кулагер» (кличка коня), которую сложил выдающийся народный певец-композитор и талантливый акын Ахан-сере Корамсин (1843—1913). Создание этой песни связано с историей гибели во время байги его любимого коня Кулагера. На одной из больших скачек, на которую собралось много народу, далеко вперед вырвался Кулагер. Увидев это, недовольный владелец другого сильного скакуна, желая получить богатый приз, велел своим людям тайком перетянуть арканом дорогу в небольшом перелеске, через который должны были промчаться всадники. Кулагер налетел на расставленную ловушку и разбился. По другой версии, бытующей в народе, гибель Кулагера связывается с именами влиятельных лиц, стремившихся отомстить Ахану-сере за его независимый характер, критику религиозных догм и обличительные песни. В память о Кулагере Ахан-сере сочинил блистательную песню, в которой излил свою печаль о любимом коне⁵⁴.

Как и в «Ақбөпе», мы находим в «Кулагере» замечательный пример передачи в мажорной мелодии сильных драматических эмоций. Мелодический склад песни характеризуется своими яркими, волевыми, как бы ораторскими интонациями, создающими художественное единство напева и стиха, также возвышенного и патетического.

⁵³ Термин, примененный проф. И. И. Дубовским в его исследовании «К вопросу о мелосе русской народной песни». Раздел I. «Интонации», стр. 114. (Рукопись).

⁵⁴ Более обстоятельно история песни «Кулагер» изложена А. В. Затаевичем в «1000 л.», прим. 38, стр. 473. Музыкальные варианты «Кулагера» опубликованы там же — № 78, 104, 161, и в «500 л.» — № 322.

ҚҰЛАГЕР
(Кличка коня)

Сообщ. Қуан Лекероз
Зап. 1932 г.

52 Не торопясь. Взапно $\text{♩} = 80$

Қу - ла - гер кіш - кен - тай - дан, ау! ке -
рім е - дің, на - ға - шы сұ - ра - ған - да бе - ріп е -
дің. А - сы - на Ар - ғын, Қып - шақ, ау! Қос - қа - ным - Живее
да, ал дын - да ал - ыс ат - тың ке - ліп е - дің.
Ай бө - рі - бай, ай, бө - рі - бай,
ай, ай, ке - рім, а ау.

Кулагер, ты жеребенком был уже особенным,
По моей просьбе дядя подарил мне тебя.
Во время аса у родов аргын и кипчак ты пришел [на байге]
первым из шестидесяти коней.

Припев: Ой борибай ай,
Ты особенный!

Кулагер, отец твой — тулпар⁵⁵, мать — соколица,
Трехлеткой ты уже настиг на охоте пятнадцать архаров.
Когда дошла весть, что ты погиб,
То даже галки читали у твоей головы молитвы.

Припев.

Белый снег, выпавший сегодня, завтра растает,
Но горе о тебе, Кулагер, меня раздавит.

Пока я найду такого коня, как ты,
Хвост у белого верблюда отрастет до земли.

Припев.

Кулагер, я холил тебя зимою и летом,
Много раз стоял ты на привязи у аулов, где живут девушки.

⁵⁵ Тулпар — легендарный крылатый конь.

Когда я услышал о твоей смерти, Кулагер,
То в отчаянии стал рвать свою бороду.

П р и п е в.

На земле, по которой ты мчался, остались глубокие рвы,
Народ восхищался тобой.

Роды атыгай и карауыл всегда получали призы [за тебя].
Ноги твои — как у верблюженки, а шея — девичья.

Ты неповторим.

П р и п е в.

Драматическим монологом старика об ушедшей славе, которой он пользовался в годы расцвета своего таланта, является песня «Нуркей». Старый акын видит, что заглохла его бывшая популярность, что новое поколение уже не знает его, что он стал обыкновенным стариком, на которого никто не обращает внимание.

Трагизм ущемленного самолюбия акына с большой глубиной передается в «Нуркей» такими же приемами развития мелодии, как и в «Жиырма бес».

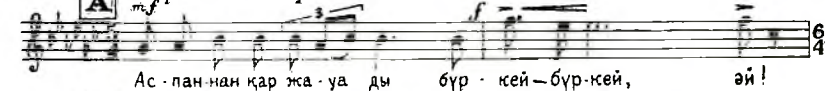
НУРКЕЙ

(Мужское имя)

Сообщ. Жумат Рахимов
Зап. 1938 г.

53

A Широко Воодушевленно ♩ = 72



Вихрем кружится снег,
Осенью летает черная мошкара.
Юный пыл мой не уступал [по силе] паровозу,
Вот как пел акын Нуркей.

Не разъезжает теперь, как раньше, Нуркей,
Только лишь мелкие люди остались вокруг.
Куда, в какой аул ни заехал бы, все смотрят [на меня],
как на обыкновенного старика,

Никто не скажет, [что это] акын Нуркей.
Я вышел не из верхов, а из низов,
На айтысах был впереди всех.
Кто из молодых не видел меня, тот не знает,
Что я акын Нуркей, о котором говорила людская молва.

Спокойно-повествовательное начало этой песни резко сменяется взлетом к звуковысотной вершине (слова «кружатся, кружатся»), ярко выделяемой не только динамически, но и напряженным отношением к начальному звуку (большая септима на двух соседних ритмически опорных моментах звучания). Хотя во втором предложении (В) напряженность мелодии несколько ослабевает, но ее начало — перемещение заключительного возгласа на ув. кварту вниз, с сохранением ритмически острой фигуры, изложенной дважды подряд, служит как бы отголоском предыдущей кульминации. Лишь после этого наступает ритмически более спокойный спад, завершаемый на нижней тонике. Период повторяется дважды.

За этим драматическим запевом удивительно свежо и лирично звучит припев. Его первое предложение (с), выраженное в спокойных неторопливых интонациях, в рамках дорийской (мажорной) субдоминанты, как бы рисует светлые воспоминания о былой славе, а заключительное предложение (d), также с умиротворяющими интонациями, говорит о необходимости покориться наступившей старости и примириться с утратой славы.

4. ПЕСНИ-ЗАВЕЩАНИЯ

Под влиянием вековых традиций, уважения и преемственности опыта хозяйственной и общественно-политической деятельности старшего поколения в лирическом жанре песенной культуры казахского народа издавна бытуют песни-завещания. Их исполнение профессиональными акынами и певцами сопровождалось публичным символическим актом: уходящий из жизни вручал в дар лучшему ученику и последователю свою домбру.

Достоверно известно, например, что великий казахский акын Джамбул Джабаев (1846—1945) в молодости получил домбру из

рук своего учителя акына Суюмба, а известный акын и певец Кенен Азербайев — от своего учителя акына Сарбаса.

Однако заветные песни сочинялись не только при приближении кончины. Их создавали акыны и певцы в расцвете своих творческих сил, когда, будучи известными и авторитетными людьми, они выражали в песнях свое мировоззрение и эстетические взгляды. Поэтому заветные песни обычно носят поучительный характер, а главное назначение их — утверждение в обществе благородных нравов.

До конца своей жизни Джамбул Джабаев имел в своем репертуаре «Өсиет» («Завещание»), песню сочиненную в 1901 году. Как пишет один из исследователей творчества Джамбула М. И. Ритман-Фетисов, великий акын «определяет в «Завещании» гуманистический идеал жизни и творчества. Идеал беззаветного служения народу, воплощает мораль бескорыстного подвига во имя светлого будущего...»⁵⁶.

Мелодическая канва «Өсиет» — характерная для Джамбула речитация, которой акын пользовался как музыкально-ритмической основой для своих импровизаций на дидактические темы. Мужественные, несколько суровые интонации напева «Өсиет» очень тонко сливаются со стихотворным текстом, образуя монолитное единство музыки и речи, которое отмечал в казахской песне Б. В. Асафьев⁵⁷.

Конечно, «Өсиет» не вбирает в себя весь круг музыкальных интонаций, которыми пользовался Джамбул. Даже небольшое число записанных напевов акына⁵⁸ показывает, что его речитации на панегирические, дидактические, состязательные и лирические темы заметно отличаются друг от друга. В народе, несомненно, бытует еще много напевов Джамбула, распеваемых на другие слова, и немало его поэтических импровизаций, ставших текстами безымянных народных песен. Только после сбора и изучения более обширного творческого наследия Джамбула можно будет сделать обобщающие выводы о музыкальном языке великого народного акына.

⁵⁶ М. И. Ритман-Фетисов. Джамбул в истории советской литературы. В кн.: Джамбул Джабаев. Собр. соч. Алма-Ата, 1946, стр. XI.

⁵⁷ Б. В. Асафьев. Музыка Казахстана. Сб. «Музыкальная культура Казахстана». Алма-Ата, 1955, стр. 6.

⁵⁸ Опубликованы в нашей статье «Из напевов Джамбула». «Труды отдела народного творчества Института языка и литературы АН КазССР». Алма-Ата, 1956, вып. 2, стр. 116—122.

ӨСИЕТ
(Завещание)

*Песня Джамбула Джабаева
Сообщ. Гали Орманов,
расшифровка с магзаписи
Зауре Жанузаковой, зап. 1955 г.*

54 Спокойно Сурово $\text{♩} = 72$

Ой-хой, ей, дү-ни-е. хо ой. се-ру-ен!

Ой ха-о-ли-ай, се ру-ен! А дам бір кеш-кен

ру ен. Дү-ни-ні қы-зық қыл-ды-рап, а-са-мыз ө-мір бе-лі-нен.

кір-се-ле-біз-шық-са жоқ. Хауіп е-тің-де-ре-лім-нен. Қы-лыш-бай-дан та-ра-лып, сөз

мұс-қа-са-ке-лім-ген Дос-жа-ран-ға, кем-тар-ға қай-ыр-лы бол-де-лен-ген!

Қыл-ған қай-ыр бол-ма-са, не әке-не-сің ө-мір-ден? Дау-ле-тің-нен не пай-да

тау-сыл-мас-тай кө-рін-ген! Жал-ғыз мұ-раң сол бо-лар қол қай-ы-рың бе-ріп-ген.

Бас-қа дү-ни-е бі-рі-де кө-міл-мейді, ой ке-бін-мен ай!

Эх-ма, эх, бrenный мир — не покой.
Люди в нем — караван кочевой...
Мир веселый оставят. Пройдут
Через свой перевал вековой.
Входишь с голосом звонким ты в свет,
А при выходе — голоса нет.
Колшибай оставлял для сынов
Образец поучительных слов.
Чистым сердцем, приятель, дыши!
В добром деле ты счастье найдешь —
Славных подвигов не совершив,
Что из жизни с собой унесешь?

Все сокровища мира собрав,
 Не найдешь ты в богатстве добра.
 Светлой памятью, вечной, святой,
 Будет жить и сиять над тобой
 Лишь добро, что ты миру несешь!
 Остальное в могилу с собой
 В белом саване не возьмешь⁵⁹.

Среди многочисленных сочинений народного певца, акына и композитора Ибрая Сандыбаева (1856—1930) выделяется его замечательная песня «Қалдырған» («Оставляю в дар»), которую он создал в последние годы своей жизни. Истинный художник, он завещал эту песню молодому поколению как символ своего многолетнего незапятнанного служения народу.

Жизнелюбец, человек большого темперамента, Ибрай Сандыбаев жалуется в «Қалдырған» на наступившую старость и связанные с нею невзгоды.

ҚАЛДЫРҒАН (Оставляю в дар)

Песня Ибрая Сандыбаева
 Сообщ. Муса Асаинов, зап. 1958 г.

55 **A** Кең үнмен. Широко. ♩ = 88 **A**

Су-а-ты құм-дақ көл қай да жа-ға-
 Жа-сым-да бөл-дым бал-дыр-ған,
 -лай қон-ған ел қай да.
 қал-қым-ды сөз-ге қан-дыр-ған.
 Қы-з боз-ба-ла бас қос-са

⁵⁹ Перевод «Өсиет», как исключение, дан художественный, так как он в максимальной степени соответствует оригиналу. Автор перевода П. Кузнецов. См.: Д ж а м бу л Д ж а б а е в. Соч., Алма-Ата, 1946, стр. 19.

Сол балдырған кезім де

Ыбрай ақын сен қайда? Ха-ля-

ша шық-лық отын жандыртам! Ха-ля-

живее = 100

пю, ха-ля-лю-ля ай э

бе-тім-ай қай-ран-не! э ай!

*.) Вариант запева напетый певцом при исполнении 2 и 4 куплетов.

Где же озеро с песчаным дном?
 Где же население [кочевавшее] вокруг озера?
 Когда девушки и парни собираются,
 Где же ты, акын Ибрай?
 С юношеских лет
 Развивался мой талант,
 Всегда популярен был среди народа,
 В те годы разжигал огонь любви.
 Ровесники, сверстники,
 Современники по мне стосковались.
 Чтобы молодежь не забыла меня,
 Назвал я эту песню «Калдырган».
 Прожил шестьдесят лет, ни в чем не нуждаясь,
 Не оставил в народе плохой памяти о себе.
 Песню «Калдырган» передаю тому,
 Кто обратился с просьбой ко мне.
 О, жизнь, какой же ты была раздольной,
 Но, быстро пролетев, обманула меня.
 Я обижен тобой, о жизнь, ты не посчиталась с тем,
 Что дружила со мной.
 Расцветая вокруг, ты, жизнь,
 Была веселой, увлекательной,
 Разъезжая по всему Среднему жузу,
 Был я единственным соловьем.
 От сыновей [родов] аргына и наймана
 Имел много почета.
 Шестьдесят лет прошло, борода и усы поседели,
 Ссохлись вены, так изменился я.

Характерную особенность мелодии «Қалдырған» составляют ее широкие, торжественные интонации запева, построенные на верхних ступенях мажорного лада. Все четыре предложения запева (АА, ВС) эффектно завершаются кульминационными вершинами, причем на втором предложении кульминация выделяется последующим нисходящим октавным скачком, что является как бы зеркальным отражением предыдущей — в первом предложении. Такое построение местной кульминации (завершающей первый период), редко встречающееся в казахской песенности, здесь имеет особенно большое значение для композиции всей песни. Оно значительно усиливает выразительность последующих кульминаций, родственных по своей линейной направленности.

Припев песни (*de*) — оживленный и даже несколько игривый, построенный на новом тематическом музыкальном материале, замечательно контрастирует с запевом. В целом же весь склад «Қалдырған» говорит об оптимизме автора, в котором старость не приглушила порывов к деятельности, к активному творчеству.

В некоторых песнях-завещаниях нашло также отражение легкое, беспечное отношение к жизни отдельных певцов и акынов, видевших свое призвание только в различных увеселениях. В своих песнях эти акыны завещали молодежи играть и развлекаться, ибо жизнь быстро промчится — не успеешь оглянуться, как подойдет старость.

Одной из таких песен, несколько эпикурейского содержания, является «Домбырамды әперші».

ДОМБЫРАМДЫ ӘПЕРШІ (Подайте мне домбру)

Сообщ. Балабек Ержанов
Зап. 1934 г.

56 Возвышенно. $\text{♩} = 92$

Дом - бы • рам - ды ә • пер - ши
Қы - я - лым - ды кез - ді - ріп

Әй! Әй! ән ай - тай - ын, әй! Әр
ой • ға қыр - ға, әй! Мен

бір түр - лі зар • лан • тып, уа, дү - ние шір - кін,
са • уын - да сай • ран • дап, уа, дү - ние шір - кін,



Подайте мне домбру,
Я песню печальную на разный лад спою.
О, бренный мир, несчастный я, исполню напев.

Пока я жив,
Пусть свободно льется моя песня.

О, бренный мир, бедняга я, поиграю на домбре.

Припев: О, словно отламывается висок,
Как бы болезнь не взяла свое!
Неужели она не оставит меня в живых?
О, бренный мир, несчастный я,
Гаснет навсегда жизнь моя!

Подайте мне чашку чаю, если только смогу глотать.
Мед и сахар кажутся горькими.

О, бренный мир, бедняга я.

Играйте, шутите,
Веселитесь джигиты пока живы-здоровы.

О, бренный мир, несчастный я, жизнь мчится без оглядки.

Припев.

Словами названия песни «Домбырамды әперші» («Подайте мне домбру») начинается первое предложение. Его интонационный склад — выразительный полутоновой ход V на низкую VI ст., а затем ее повторение уже как вспомогательное в последующем откате в мелодии первого предложения на нижнюю тонику придает всей мелодии минорный характер. Такое начало песни, исполняемой вполголоса, показывает большое усилие больного певца, пожелавшего спеть, может быть, последнюю в его жизни песню. И вдруг, как бы преодолев физическую немощь и неуверенность в себе, певец берет фортиссимо предельный по высоте звук. В начале этот звук появля-

ется как восклицание, как проба голоса, но затем певец трижды возвращается к нему как к кульминационной вершине последующих музыкальных фраз.

После такого патетического по настроению запева о безрадостной жизни старика следует припев, полный жалоб певца на болезни, которые тянут его в могилу. Певец перечисляет свои невзгоды в живых, синкопированных, речитативных интонациях. Только заканчивая песню он вновь переходит на кантиленную мелодию, повторяя в ней заключение припева, расширенное на одну музыкальную фразу. Этим, казалось бы, незначительным развитием мелодии автор углубил выразительность всего произведения.

* * *

Как видно из представленных в этой главе образцов лирических песен, их содержание отличается большим разнообразием, и мелодический склад каждой песни имеет свои неповторимые, индивидуальные черты. Но вместе с тем у них есть и некоторые признаки общности. Это типичный для них большой диапазон мелодии (до унденцимы и даже больше), наличие, кроме основного, и других ладовых оттенков, и довольно сложная ритмика.

Кроме того, в песнях, группирующихся по тематическим разделам, отмечается некоторая общность в приемах мелодического развития и других средствах музыкальной выразительности.

В лирических песнях драматического содержания типа «Қорлан» (№ 43), «Ақбөпе» (№ 44), «Нуркей» (№ 53), «Жиырма бес» (№ 51) наиболее распространенным видом развития мелодической ткани является плавное волнообразное движение с узкой интервальной в среднем или высоком регистре. В кадансах этих песен заключительная тоника предваряется II или VII ст., или опеваются ими (II—VII—I). Типично, что зачины в них нередко от III ст. постепенно направляются к V, и мелодия к концу первого построения достигает своей вершины, приходящейся на текст последней группы первой строки стиха. Такой быстрый подход к кульминационной фразе, завершаемой обычно на II ст., уже в начале придает песне драматический характер. Кульминация достигается плавным движением («Ақбөпе», № 44), или взлетом на квинту («Нуркей», № 53), или октаву (I—I), с дальнейшим группеттообразным развитием мелодии до верхней II ст. («Жиырма бес», № 51). После такого эмоционального акцента второе предложение, как бы оторвавшись от своей вершины (мелодическая дезура), продолжает развитие в нижнем регистре со звука, находящегося по отношению к кульминационной точке мелодии на расстоянии б. 7 («Жиырма бес», № 51), или ув. 4 («Нуркей», № 53). Достигнутая в первом построении мелодическая вершина в

дальнейшем не повторяется. Вместе с этим в лирических песнях кульминация может появляться и в заключительных построениях («Қызыл бидай», № 41, «Қорлан», № 43).

В этой группе лирических песен представлены различные формы от простой двухчастной до трехчастной с элементами рондо.

Песни повествовательного плана, в жизнерадостных, оптимистических интонациях, отображающие любовные, патриотические и иные чувства («Маңмаңгер», № 45, «Гакку», № 46), начинаются обычно с широкой восходящей интонации (от кварты до октавы) с последующим заполнением. Иногда до заполнения скачка происходит дальнейшее увеличение диапазона («Қызыл бидай», № 42).

Как правило, в песнях повествовательного плана строение мелодий синхронно с ритмикой стиха.

Песни созерцательного характера, мелодии которых в задушевных интонациях выражают патриотические чувства восхищения родной землей (типа «Япурай», № 48, «Тілеуқабақ», № 49), по форме не превышают периода, иногда имеющего припевное расширение или дополнение.

Зачины таких песен начинаются с неустойчивого звука, переходящего в тонику с последующим поступенным или скачкообразным движением вверх на терцию-кварту. Мелодия развивается волнообразно и возвращается к I или V ст. Вторые построения часто имеют тематическую общность с первыми и могут носить характер тонального ответа. Заключительная тоника в кадансах этих песен не опевается II—VII ст., а достигается нисходящей терцовой интонацией. Этот локально-характерный заключительный оборот в конце песни является одной из стилистических черт западно-казахстанского мелоса.

Строение лирических песен отличается богатством ритмической фактуры, организующей последовательность звуков мелодии — от равномерных ритмов до самых изощренных. Мелодии равномерного ритмического строения чрезвычайно редки. Более часто встречаются комплексы ритмических фигур, охватывающие целое предложение. В скромных по объему песнях («Тілеуқабақ», «Япурай») они распространяются на оба предложения, точно или вариантно. В больших («Қорлан», «Гакку», «Қызыл бидай») вторая часть мелодии получает другую ритмическую структуру.

Но наиболее типичны для лирических песен одноктактовые ритмы самого разнообразного строения. Такова, например, ритмическая структура запевов двух песен:

57





Одной из характерных черт казахских песен является то, что после запева, имеющего смешанное ритмическое строение, припев начинается с неоднократно повторяющегося простого или более сложного ритма. Так ритмическая группа начала припева «Ақбөпе» —

58



повторяется четыре раза, а в «Домбырамды әперші» —

59



три раза.

Следующие же заключительные построения сходны с заключениями припевов. Так контрастность в ритмических комплексах разных частей песен, обуславливая и контрастность между строениями стиха запева и припева, значительно содействует выразительности произведения в целом. Независимо от этого, но в теснейшей связи с жанром песен, находится характерная для него равномерная или свободная переменность метра.

Стихотворной основой лирических песен, как правило, служит 11-слоговое строение строки четверостишия и как исключение 7—8-слоговое («Қалдырған», № 55). Однако во взаимодействии стиха и мелодии имеются различия. Чаще всего, как и в песнях других жанров, — предложения мелодии синхронны со строками стиха и группами его членения (на 3 + 4 + 4 слога, или 4 + 3 + 4 слога). Но нередко встречаются и асинхронные соотношения, возникающие при окончании первой строки стиха ранее завершения первого мелодического построения и вызывающие поэтому начало второй строки до ее окончания («Айкөке», № 47). Кроме того, в рамках одной песни встречаются и обратные соотношения, когда четверостишие не уместается в периоде и поэтому последняя группа слогов приходится на начало припевного дополнения («Құлагер», № 52).

ПЕСНИ СОЦИАЛЬНОГО ПРОТЕСТА

Почти во всех жанрах казахского народного песенного творчества можно найти протест против угнетения человеческого достоинства, жалобы на горькую жизнь, бедность. Но есть в песенном фольклоре и большая группа произведений, в которых темы протеста и борьбы против феодально-байского уклада жизни, экономического и социального угнетения главенствуют над всем содержанием, это позволяет выделить их в самостоятельный жанр.

Протест против старых, укоренившихся в жизни дореволюционного Казахстана обычаев, часто ломавших жизнь людей, в частности протест против калыма, ярко отражен в женских песнях. В одной из них — «Гүлдерай» («О цветы!») мы находим не только осуждение калыма, но и думы о том, когда же изменится этот обычай старины.

Песня «Гүлдерай» проста и душевна. Ее плавная, неторопливо развивающаяся мелодия не содержит трагических интонаций, но эта сдержанность и внешнее спокойствие хорошо передают скорбные размышления глубоко несчастной женщины.

ГҮЛДЕРАЙ! (О цветы!)

Сообщ. Жанбопе Ергазина
Зап. 1932 г.

60 Не спеша. С глубоким чувством. $\text{♩} = 72$

Гүл-да-рай мен қыз бе-лін қы-най-тұ-ғын, ай!

мал-ға ке-тіп қыз сор-лы жы-лай-тұ-ғын. Гүл-да-рай!

Венками из цветов, бывало, девушки туго
опоясывались,
Проданные за скот бедные девушки льют слезы.
О цветы!
Хотя рот кривой, но говоря — «имею скот», —
Сыны баев выбирают себе наикрасивейших.
О цветы!
Я одна из многих женщин, что проливают
слезы,

О, когда же изменится обычай старины?
 О цветы!
 Ухожу к чужому, как проданная скотина,
 Когда умру, пусть похоронят на родной земле.
 О цветы!

Осуждение калыма, нашедшее свое художественное отражение в песенном творчестве народа, свидетельствовало о росте сознания женщин, которые подчас проявляли и решительные действия. Так, например, девушки, просватанные помимо их желания, тайком уходили из родительского дома, чтобы соединить свою судьбу с любимым. Иногда эта решимость молодых людей вызывала сочувствие у окружающих, которые, как могли, помогали им.

В народе бытует немало песен о девушках, самовольно ушедших из дома. Бежав с любимым, девушка затем обращается к родителям с просьбой о прощении. Возникновение этих песен обуславливалось традицией глубокого почитания родителей, для которых побег просватанной дочери был не только оскорбителен, но и наносил им материальный урон.

По обычаю, если девушка не стала женой человека, выплатившего полностью калым, этот калым следовало возвратить. Но если жених мог выплачивать большой калым постепенно, в течение нескольких лет, то родители бежавшей должны были возвратить его полностью и немедленно, а это могло разорить их.

В песне «Туған жер» («Родная земля») — обращении девушки к родителям, несмотря на трагичность содержания, общий колорит спокоен и оптимистичен. Это достигается обрамляющими мелодию мажорными попевками, ритмической активностью и квартовыми интонациями. Тональная окраска всей мелодии расцвечивается двухкратной кульминацией в параллельном миноре (такты 2, 3, 5). Благородные, волевые интонации «Туған жер» рисуют образ девушки, решительно отвергшей старый обычай и верящей в свое счастливое будущее.

ТУҒАН ЖЕР (Родная земля)

Сообщ. Гульсум Жеркешева
 Зап. 1935 г.





Я была любимой дочерью у родителей,
 Была для них, как зеница ока.
 П р и п е в: О, моя родная земля!
 Кто будет ухаживать за гостями, приходящими в дом?
 Я была единственной, братьев у меня нет.
 П р и п е в.
 Родители, ушла я без вашего согласия.
 Оставив вас под пятой недругов.
 П р и п е в: Не проклиняйте единственную!
 Хотя я чужая вам теперь, но все же ваша дочь.
 Я ушла в надежде, что не проклянете меня.
 П р и п е в.

Протест против калыма и насильственной выдачи замуж иногда проявлялся и в трагической форме. В народе бытует немало историй о женщинах, которые предпочли умереть, чем жить с нелюбимым. Одну из таких печальных историй рассказал нам певец Шубай Байкуатов.

Это было в 1914 году. В Кокчетавской области, в районе озера Аупильдек постоянно кочевало несколько аулов. В юрту матери Шубая, которая не только занималась домашними делами, но и шила, часто приходили девушки и женщины с небольшими заказами, а то и просто посидеть, попеть, поделиться новостями. Захаживала изредка к ним и токал — «младшая» жена (пятая по счету) бая Жанкозы, по имени Дамеш. Говорили, что она была дочерью известного домбриста бедняка Дайрабая. Выданная замуж за старика, Дамеш тяготилась своей жизнью в склочной полигамной семье. Пытаясь найти выход из своего горестного положения, Дамеш написала письмо двоюродному брату Сыздыку, который служил писарем у волостного управителя. Содержание письма Дамеш изложила в своей песне «Әуілдек» и в ожидании ответа часто пела ее у матери Шубая в присутствии других женщин.

Эта трогательная минорная женская песня характерна преобладанием поступенности и ритмической равномерностью движения

мелодии. В припеве, после волнообразного спада в первом предложении (d), расцвеченного секвентным повторением второго такта и завершающегося на тонике, заключительное предложение (e) начинается эмоционально выразительным возгласом с VI ст., который воспринимается как горестное выражение тоскующей души.

ӘУПІЛДЕК

(Название озера)

Сообщ. Шубай Байкуатов
Зап. 1961 г.

62 **A** Печально, как-бы рассказывая. $\text{♩} = 108$

mf Қар-бас-ты Әу-піл-дек-тің, ау!

B Қа-мыс-та-рын, ай-та-ды-ар-кім көр-ген-ға-сы-рет за-рын,

C ау Тү-се-ді қай-ғы-лы-ға, а, қа-ра-тұ-ман,

B кім бі-лер со-ның қа-шан а-шы-ла-рын, о-ой.

d *f* И-ги-ги-ги и-ги-гай, и-ги-гай, ги-ги-ги-ги и-ги-гай,

e *mf* гай и-ги-гай а, а ау.

*) Мелкие ноты указывают на дорийский вариант мелодии исполняемой певцом во II и III куплетах.

Камыш Аупильдека покрылся снегом,
Каждый по своему изливает свое горе и печаль.
В душе у скорбящей густой туман,
Кто может знать, развеется ли он?

Зимует у Аупильдека множество ворон,
Даже они стремятся к равному положению.
Могут ли быть товарищами гусь и ворон,
Современники мои, скажите, какой найти
выход?

Взяла я перо и пишу вам, Сыздык,
 Всюду вы заслужили достойное уважение.
 Если вам интересно [знать], кто сложил эту
 песню,
 То это дочь Дайрабая — Дамеш.

В ответ на письмо Сыздык ответил Дамеш, что она удачно вышла замуж за почтенного, богатого человека и должна быть довольна своей судьбой. Но Дамеш не захотела жить в унижении. В отчаянии, не находя другого выхода, она привязала к поясу камень и бросилась в Аупильдек. Ее песня осталась в народе печальной памятью о прекрасной юной душе, сломленной волей жестоких людей⁶⁰.

Переживания несчастных девушек, насильно выдаваемых замуж, ярко выражены в песне «Көрісу» («Свадебная прощальная»). В ее речитативном напеве и равномерно переменном метре как бы передаются неустанные размышления человека, ищущего выхода из своего трагического положения.

КӨРІСУ
 (Свадебная прощальная)

Зап. Талиги Бекхожиной
 1962 г.

63 Оживленно.



⁶⁰ Два других музыкальных варианта «Эупилдек» опубликованы А. В. За-таевичем в «1000 п.», № 46, 640.

Дорогая моя матушка,
Ты лелеяла меня, как птенца,
Берегла, как яйцо.
Если я шалила — ты прощала,
На руках носила меня.
Дорогая матушка,
Родиться девочкой очень плохо.
Она безропотна, как земля,
Как мне быть, что придумать,
Дорогая моя матушка?

Все же иногда, под влиянием прогрессивных людей казахского общества, смелые и энергичные девушки не покорялись традиции «быть безропотной, как земля» и находили пути, чтобы избежать принудительного брака. Устные рассказы, бытующие и в наше время, а также архивные документы содержат немало историй, свидетельствующих об отчаянной борьбе казахских девушек за право самостоятельно решать свою судьбу. Вот один из таких документов.

В 1885 году в канцелярию генерал-губернатора Колпаковского поступила «Жалоба доверенного киргизской девицы Бугулинской волости Алиман Даулетпаевой о предоставлении ей свободы в выборе мужа»⁶¹.

Из находящихся в деле документов видно, что Алиман отказалась выйти замуж за некоего Орала, выплатившего калым ее отцу. Тогда Орал выкрал Алиман, но она от него сбежала и через своего доверенного, несомненно близкого ей человека, обратилась к русским властям.

В прошении доверенного в очень сильных и резких выражениях осуждается калым. «Где справедливость и закон, чтобы человек, а не животное, были отдаваемы или продаваемы другим лицам, ведь это рабство (разрядка наша. — Б. Е.)».

Губернатор передал жалобу Алиман на усмотрение суда биев, который установил, что Орал калым выплатил и сватовство было проведено по всем правилам (в знак согласия отец девушки угощал сватов куйрюк-бауrom — печенкой с салом). На основе этих фактов, не принимая во внимание протест девушки, суд биев вынес решение: Алиман должна быть отдана Оралу в жены.

Но Алиман не согласилась с этим решением. Протестуя, она в своем новом заявлении губернатору писала: «Не желая быть женой Орала по принуждению биев, я не животное, а человек и должно быть мое согласие, а не произвол, я имею честь покорнейше просить оставить меня в покое, не передавая Оралу, так как я, будучи переда-

⁶¹ ЦГА КазССР, ф. 64, оп. 1, св. 19, ед. хр. 282.

на за него по принуждению, не ручаюсь за свою жизнь и дальнейшее».

Генерал-губернатору Колпаковскому был свойствен показной либерализм, и он, понимая, что справедливое решение вызовет доверие к русским властям, распорядился не отдавать Алиман замуж за Орала. Смелая девушка добилась своего.

Стремление казахской женщины к равноправию, ее протесты против обычаев, унижающих ее достоинство, нашли свой отклик в песне «Майра». Автор этого произведения, Магира Уалиевна Шамсутдинова (1896—1927), уроженка города Павлодара, еще в дореволюционное время решительно отвергнувшая обычаи старины, была одной из первых казахских певиц-профессионалок. С юных лет выступая на ярмарках, базарах, в кумысных лавках и чайных, с большим мастерством пела Магира под гармонь народные казахские, татарские и русские песни. Не ограничивая своего репертуара народными мотивами, Магира и сама сочиняла песни, в которых бросала смелый вызов закоснелому старому быту. Ее повсеместно известные песни «Майра» и «Бахша» призывали к равноправию женщин. Концертные выступления женщины-казашки сами по себе имели большое прогрессивное значение: они являлись живым примером активной борьбы женщин Востока за свое раскрепощение, против унижающих человеческое достоинство феодально-байских традиций.

Глубокую, художественно яркую характеристику Магиры Уалиевны дал А. В. Затаевич, которому посчастливилось слушать ее пение и записать 14 песен из ее репертуара⁶².

Все опубликованные А. В. Затаевичем песни Магиры Шамсутдиновой по своей художественной значимости представляют исключительный интерес. В репертуаре Магиры мы находим такие выдающиеся образцы народной музыкальной лирики, как «Мақбал» (имя) Ахана-сере, «Қарғам-ау» («Милая»), «Қаракөз» («Черноокая»), «Телқоңыр» («Жеребенок»), «Алқарай көк» («Пятнисто-серая лошадь»)⁶³. Творческое наследие самой Магиры невелико: всего 5—6 песен. Но это небольшое наследие своеобразно. В ее произведениях органически сливаются элементы казахской и русской песенности, что особенно заметно в «Даланың өлеңі» («Степная песня») и «Бақша» («Сад»)⁶⁴. Но особенно популярна «Майра», вошедшая в репертуар многих выдающихся певцов. Это яркая, волевая песня. Ее порывистый, волнообразный ликующий запев, при восходящем движении в двух первых предложениях (АА) опевающий верхнюю тонику, а в дальней-

⁶² «500 п.», № 405—417, в «1000 п.», № 709.

⁶³ «500 п.», № 406, 408, 409, 411, 414.

⁶⁴ «500 п.», № 412, 415.

шем, при откате (A_1B), тяготеющий к нижней тонике, как и гаммообразный припев, полный динамики, на слова — «Майра, Майра, пой — пришло наше время!» — все это рисует образ смелой, гордой женщины, бросившей вызов старому быту.

МАЙРА
(Женское имя)

Сообщ. Амре Кашаубаев
Зап. 1932 г.

64 **A** Смело и гордо. $\text{♩} = 112$

Қы - зы е - дім У - а - ли дің Май - ра а - тым.

A f Тар - та - ды боз ба - ла - ны маг - ні - тим. ай,

A1 Құр - бы - лар жас - тық шақ - та ой - на - да күл,

B Қар - дім күл - кі қа - шар уа - қыт жа - қын.

C f Май - ра, Май - ра қы - зыл ті - лим сай - ра

C1 mf Ха - ра - ра - кү Май - ра Май - ра шыр - қа о - сын дай

d p да. У - гу - гу, у - гу - гу, у - гу - гу - гу,

b1 Не замедляя

гу - гу - гу, у - гу - гу, шыр - қа о - сын - дай да.

Я дочь Вали, зовут меня Майра,
Притягиваю юношей, как магнит.
Сверстники, в юности смейтесь и играйте,
Ведь в старости этого не будет.

Припев: Майра, Майра,
Красноречивая Майра!
Майра, Майра,
Пой — пришло наше время!

Известна я под именем Майра,
Пой же мой язык, губы и горло,
Когда я беру в руки домбру и пою,
Не найти джигита, который мог бы со мною
соревноваться.

Припев.

Социально-экономические условия жизни казахского народа в дореволюционное время приводили к непрерывно возрастающему обнищанию трудящихся масс. Этот процесс усилился с проникновением в экономику края капиталистических отношений и захватом феодально-байской верхушкой на правах личной собственности основных источников существования народа — земли и скота. О концентрации скота в руках эксплуататорских классов свидетельствуют следующие данные, относящиеся к концу XIX века. В Кокчетавском уезде 7% феодально-байских хозяйств владели 50% лошадей и 48% овец, в Петропавловском 4,58% хозяйств — 28,5% поголовья скота, в Кустанайском 9% хозяйств — 47,9%, в Павлодарском уезде 8% хозяйств владели 42% всего поголовья скота.

Имея в своих руках землю и скот, господствующие классы полностью распоряжались водоемами, колодцами, пастбищами и скотопрогонными дорогами. Значительный, а часто и непоправимый ущерб кочевым скотоводческим хозяйствам наносили периодически повторяющиеся джуты — гололеды, от которых много скота погибало. Это приводило к обнищанию больших масс крестьян. Нужда заставляла часть из них искать заработков на шахтах и приисках, наниматься в работники к богатым казакам, купцам, чиновникам.

Следует отметить, что казахи, приходя на промышленные предприятия, зачастую окончательно порывали с аулом, делались кадровыми рабочими. Так, когда в 1903 году рабочие Экибастузских каменноугольных копей (Воскресенское общество), среди которых было много казахов, забастовали из-за того, что два месяца не получали заработной платы, администрация копей, не имея достаточных средств для расчета, предложила рабочим-казахам уехать в аулы, обещая им выплатить деньги спустя некоторое время. На это казахские рабочие объявили: «У нас нет аула, мы рабочие, и большинство из нас оставили аул не 2 и не 3 года тому назад, а 10—15 лет, а то и 20—30 лет..., а поэтому мы не поедем в аул, а будем искать работу»⁶⁵.

⁶⁵ Е. Дильмухамедов. Революционное движение горнорабочих Казахстана в начале XX века. Алма-Ата, 1955, стр. 31.

Другая часть разоренных скотоводов, не решаясь оторваться от родного аула, нанималась в батраки к феодалу или, в силу родственных отношений, переходила на обслуживание хозяйства своего разбогатевшего сородича в качестве консы, что фактически ставило их в положение почти крепостных людей. Лишь немногие обедневшие скотоводы переходили в *егинши* — хлебопашцы. Однако условия аренды были настолько кабальными (не менее половины урожая), а примитивно обрабатываемая земля давала такие небольшие сборы, что, как писал И. Завалишин, «лишь безысходная бедность может принудить киргиз заняться хлебопашеством, при первой возможности пропитаться от скотоводства, они бросают пашню»⁶⁶.

Большие тяготы переносили рядовые скотоводы от многочисленных налогов и поборов, которые накладывали на них царская администрация, волостные правители, судьи и духовенство. О произволе при раскладке податей свидетельствует, например, статья одного волостного писаря, много лет наблюдавшего жизнь казахского аула. Он писал: «...Это вопиющее дело ведется вполне безобразно. Раскладка податей составляется в каждом ауле при участии аульного старшины, народного судьи и 3—4 мироедов из влиятельных киргиз без общего соглашения. Такая раскладка податей ничто иное, как просто произвол 5—6 лиц, заправляющих делом своего аула, а аульный сход раскладки никогда не видит, хотя в представляемом начальству приговоре и говорится, что раскладка составлена на аульном сходе. Результатом такого произвола получается то, что вся сумма следующей с аула подати раскладывается на бедняков, которые постоянно трудятся летом — на полях своих посевов под палящими лучами солнца, зимой — в степи, наблюдая за ничтожным количеством своего скота, где бураны и непогоды истощают его силы. Общественные работы и натуральная повинность всецело выполняются бедняками, которые, как замученный скот, уже не чувствуют ударов нагайки. Богатое же население казне платит очень мало, в сравнении с бедняками»⁶⁷.

Эксплуатация простых скотоводов маскировалась и различными видами «родовой помощи» богатых сородичей (аулы зачастую состояли из людей одного рода). Это выражалось, в основном, в так называемых саунных отношениях. Саунные отношения заключались в том, что бедняк (кедей), не имея достаточного количества собственного скота для существования, вынужден был вступать в кабальную сделку с феодалом или баем и, получая от него во временное поль-

⁶⁶ И. Завалишин. Описание Западной Сибири, т. III. М., 1807, стр. 54.

⁶⁷ «Киргизская степная газета», 1899, № 19.

зование несколько голов скота, должен был пасти его стадо, а члены семьи пастуха обязаны были выполнять без ограничения времени всевозможные работы в байском хозяйстве. После определенного срока бедняк возвращал баю полученный от него скот, но вместе с приплодом, то есть опять оставался материально зависимым человеком, вынужденным снова идти в кабалу.

Классовый антагонизм между трудовым народом и господствующей верхушкой породил условия для возникновения песен с яркой социальной основой. Но шаруа, будучи опутаны сетями родовых предрассудков, не всегда осознавали свое классовое единство. Разобщенные в силу условий ведения кочевого скотоводства, почти поголовно неграмотные, они не могли организоваться для борьбы, а их выступления за свои экономические и политические права носили, как правило, стихийный, бунтарский характер, не оказывая существенного воздействия на улучшение их положения.

Поэтому в песнях социального протеста часто звучит лишь констатация беспросветной нужды, осуждаются непосредственные виновники зла, передаются мечты о другой, более радостной жизни. Мотивы эти сильны, например, в старинной песне «Қойшы» («Пастух»), сохранившейся в музыкальном быту народа по настоящее время. В простом, бесхитростном напеве байский пастух жалуется на свою горькую долю, нужду и унижения, которым он постоянно подвергается. «Неужели вся жизнь пройдет так?» — поется в припеве этой песни. И в этих словах можно видеть, хотя и пассивное, но все же осознание бедняком несправедливости существовавшего строя. Музыкальное выражение этого внутреннего протеста пастуха предваряется в припеве активным разворотом мелодии в верхнем регистре, достигающим в кульминации до тонической децимы и опускающимся к верхней тонике. Последующий волнообразный спад мелодии в спокойных интонациях завершает песню.

ҚОЙШЫ (Пастух)

Сообщ. Д. Шалабеков
Зап. 1953 г.

65 Печально. Повествовательно. ♩ = 76





Утомительно, тоскливо всю жизнь пасти овец,
Безжалостный Кондыбай равнодушнее камня.
Если пропадет хоть одна голова,
Напоит «супом» тебя из твоей крови, пустив в ход свою белую палку.

Припев: Ой-гой-ай! Ой-гой!

Неужели вся жизнь пройдет так?
И я способен полюбить всей душой,
Но как же пойдет со мной девушка Ельжан,
Когда слышу насмешки [от всех], кто бы ни проходил мимо меня,
Оттого, что на мне шекпен [зипун] из грубой овечьей шерсти.

Припев.

Если в песне «Қойшы» выражен лишь пассивный протест и сетование на беспросветную жизнь пастуха, то в песне известного акына, певца и композитора Кенена Азербайева «Көк шалақ» («Куций сивка») показан пастух, уже осознавший, что достоинство человека не в богатстве, а в уме и таланте. Не лишена интереса история создания этой песни, популярной и в наше время.

Еще совсем юношей Кенен со своим отцом Азербаем батрачил у бая. Пользуясь обычаем, который обязывал материально зависимую бедноту воспринимать получаемую ими работу в хозяйстве бая как «помощь» и «благоденствие» сородича, их хозяин установил традиционную плату за годовую работу пастуха — «қой мен серкеш» («барана и козла»). Три года трудился старый Азербай с сыном, чтобы заработать трех баранов и трех козлов и выменять их на лошадь. Выменять удалось лишь на дряхлого мерина, на котором Кенен выезжал пасти байский скот. Вскоре эта лошадь, которую он называл «Көк шалақ», то есть «Куций сивка», стала для Кенена источником его шуточных импровизаций, проникнутых горьким юмором.

Приобретя коня, Кенен, тогда еще начинающий певец, по совету друзей решил, что пора ему побывать и в других аулах, показать свое искусство более широкому кругу людей. Такой случай скоро представился. В одной из соседних волостей некий бай Бибол объявил о предстоящем тое (празднике) по случаю выдачи дочери замуж и проводов ее в аул мужа. Прибывший на той мог, по обычаю, принимать участие в байге, казахша куресе (казахская борьба), айтысе.

Оставив байские стада на попечение своего друга, Кенен отправился на Кок шолаке на той. По пути его нагнала шумная ватага празднично разряженной байской молодежи. Вид бедно одетого Кенена, трусившего рысцой на куцой лошадке, вызвал насмешки. Узнав, что пастух спешит на свадьбу, одна из девиц язвительно спросила, не хочет ли он своим видом украсить предстоящее пиришество? На это Кенен с достоинством ответил ей в стихах, что он хоть и беден, но зато певец, а той не бывает без веселья, веселья же нет без песен. Он хоть и пастух и плохо одет, но песни сочиняет и петь умеет. Кенен запел тут же сымпровизированную им песню «Көк шолақ».

Получив достойный отпор и не решаясь более вступать в пререкания с находчивым пастухом, группа ускакала восвояси.

В «Көк шолақ» несколько народных сентенций: бедность не рождает достоинства («Подо мною куцый сивка ... не пренебрегайте пастухом»); богатство не заслуга («Ты хоть и дочь бая, но засиделась в свои двадцать пять лет в девках»), богатство не дает таланта («До меня вы еще не доросли»).

Мелодия «Көк шолақ» речитативного склада, насыщена трихордными попевками (элементами пентатоники). Одна из них (в четвертом такте), дважды повторяясь в запеве и занимая различными вариантами почти весь припев, тематически цементирует песню.

КӨК ШОЛАҚ (Куцый сивка)

Сообщ. автор Кенен Азербает
Зап. 1948 г.

66 Не спеша. ♩ = 88

Мин - ге - ним ас - тым - да - ғы Көк шо - лақ ты, эй!

и и и и Жа - лы жоқ, құй - ры - ғы жоқ шоп - шо - лақ

ты. ә! и и и и

Ты хоть и дочь бая, но засиделась в девках,
 Прожив уже четверть века!
 Эй, девушки, не пренебрегайте бедняком,
 пойте песни!
 Только до меня вы еще не доросли!
 Припев.

К песням социального протеста относится и песня «Бердібек», названная так по имени ее автора. Бердыбек — бедняк, поет о своем горе, о том, что он нищ и бессилен что-либо изменить в своей судьбе. Но «в мыслях я далек» — поет Бердыбек. В инсказательной форме, которой так богата народная речь, говорит он о своем стремлении к каким-то активным действиям, но обстоятельства связывают его. Замечательно и его поучение, изложенное в заключении песни: «С недостойными не стоит говорить, если только можете — ни перед кем не сгибайтесь!» В этих словах есть и гордость за свое человеческое достоинство и призыв не унижаться перед богачами.

Выразительно и мелодическое строение песни «Бердібек». Ее первое предложение (А), на слова «Начну рассказывать вам, люди», основано на коротких, речитативного склада фразах. Они построены в сложном переменном метре и начинаются то от III, то от IV ст. лада.

Во втором предложении (В), на слова «я стал нищим, как бесильный калека», мелодия также постепенно от III ст. достигает вершины и, откатываясь, подходит к тонике. Вершина эта придает всей песне беспокойный, даже несколько призывной характер. Стройность формы песни «Бердібек» дополняет ее припев, в котором резюмированы интонации запева и его ладовые соотношения.

БЕРДІБЕК

(Мужское имя)

Сообщ. Жаппас Каламбаев

Зап. 1937 г.

67 **А** Печально $\text{♩} = 58$

Бас - тай - ын сөз - дің ба - сын, ай, жый - ыл - ған көп, ай!
 А - дам - мын қо - лым қыс қа, ай, ой - ым а - лыс, ай!

Жоқ шы - лық бас қа түс - кен, ай, мен мү - ге - дек, а - ай!
 Ба - сым ды ма лы бар - ға, ай, и - мей - мин тек, а - ай!

и - га - га - га - га га - га - га га - га - га - и гай!

Начну рассказывать вам, люди:
 Я стал нищим, как бессильный калека.
 Я щедр, но руки коротки, а в мыслях я далек.
 Имел бы силу — ушел бы далеко.
 Спую я вам песни на сто ладов,
 Подобно тихому течению воды, скажу:
 С недостойными не надо говорить,
 Если только можете — ни перед кем не сгибайтесь.

Под влиянием растущего в трудовом народе острого недовольства произволом и несправедливостью баев, судебных и административных лиц, передовые акыны, певцы и музыканты создавали и исполняли произведения, в которых обличали и едко высмеивали конкретных носителей зла. В своих песнях они смело развенчивали перед народом «справедливость» и «бескорыстие», баев, чиновников, чванство и жестокость султанов, управителей и других угнетателей.

Какое надо было иметь гражданское мужество и высокую сознательность, чтобы, как акын Бектыбай, в день именин высокопоставленного лица придти в его дом и в присутствии многих других лиц, явившихся приветствовать торе⁶⁹, спеть следующую песню.

АЛДИЯР (Приветствие)

Сообщ. Адильжан Курбангалиев
 Зап. 1959 г.

68 Широко. $\text{♩} = 92$

Ас са лау ма га лай кум, Те зек тө ре, жа сың.
 нан жұрт ты же ген ке зеп тө ре, Дү ние де сен қыл ма
 ған жа ман дық жоқ, ба ра сың тө нір ая дына не деп тө
 ре. Ускоряя (язвительно) Ал ди яр Ал ди яр, уай
 Ая ди яр де ген де жа ман да тө ре шал жи яр, уай!
 Ө ти р ай тып ұр лық қыл тө ре де зап ты мал жи яр, уай!

⁶⁹ Торе — важный господин, чиновник высокого положения.

Привет тебе, Тезек-торе,
 С малых лет сосал ты кровь народа!
 Что ты только ни делал на земле,
 Как предстанешь перед аллахом на том свете?
 П р и п е в: Алдияр, алдияр!
 Кого приветствуешь алдияром,
 Тот чванлив.
 Кто обманом и от краж богатеет,
 Можно ли того приветствовать алдияром?
 Пришел я и стою на пороге твоего дома.
 В этот день кто не пришел в твой дом!
 Обман и обворовывание людей
 Присущи всему твоему потомству!
 П р и п е в.

«Приветствования» песнями такого содержания не проходили безнаказанно для певцов. Феодалы преследовали их и жестоко наказывали. Но меткие, часто экспромтом спетые песни быстро разносились по степи, включались в репертуар других певцов, «увековечивая» имена негодяев.

Протест против тяжелой, беспросветной нужды сильно выражен в песне «Биржан-сал акын», которая, судя по ее названию, принадлежит выдающемуся народному композитору, акыну и певцу Биржану Кожажулову, одному из наиболее популярных народных композиторов второй половины XIX века⁷⁰. Многие из его песен вошли в золотой фонд казахской народной музыкальной классики. Широкая популярность песен Биржан-сала, часто носящих автобиографический характер, объясняется их музыкальностью и актуальностью содержания, которое правдиво отражает иногда многие острые вопросы, волновавшие его современников. В формировании гуманистических взглядов Биржана несомненно большую роль сыграл Абай Кунанбаев, с которым Биржан, как это известно из воспоминаний современников, встречался в его ауле. Несколько песен Биржан сочинил на стихи великого поэта.

Музыкально-поэтическое творчество Биржан-сала Кожажулова в основном носит демократический характер. В его песнях воспеваются чувства человеческого достоинства («Биржан»), выражен протест против произвола («Жанбота»), осмеивается байская жадность («Шидер»). Очень выразительно звучат в песнях Биржана лирические мотивы («Ляйлим шырак»)⁷¹.

⁷⁰ Годы его жизни точно не установлены. На надгробии, сооруженном в советское время (г. Степняк, Кокчетавской области), указаны 1825—1887 годы. Другие источники указывают 1832—1895 годы.

⁷¹ Песни Биржан-сала впервые были записаны и опубликованы А. В. Затаевичем в «1000 п.» и «500 п.». Большая часть наших записей (27) песен Биржана опубликована в сборнике «Биржан. Эндери». (Алма-Ата, 1959).

По своему музыкальному языку песни Биржана глубоко индивидуальны. Многим из них свойственны: широкий диапазон выразительных мелодий, разнообразие метрического строения, ладовая переменность и относительная сложность архитектоники. Творчество Биржана оказало плодотворное влияние на народных композиторов его родного края (Центрального Казахстана) и казахстанских советских композиторов-профессионалов.

Поборник справедливости, Биржан посвятил свой талант исполнению разоблачительных песен, что создало ему славу смелого и решительного человека. Как любимому певцу, который не страшился получать удары от степных воротил, народ присвоил ему почетную приставку *сал*, что означало признание благородства его души и таланта. Редкие певцы удостоивались такой высокой чести.

К обличительным, социально заостренным антибайским произведениям Биржан-сала относится песня «Біржан сал ақын».

Спокойно развивающаяся мелодия как бы передает беседу людей о горестной жизни, когда бедность не позволяет выполнить благородную традицию народного гостеприимства, когда в хозяйстве нет даже лошади, что для кочевника означало крайнюю бедность.

В песне есть и элементы атеизма — «что проку нам от рая!» — и прямое указание на непосредственных виновников зла — богатеев.

БІРЖАН САЛ АҚЫН (Имя автора)

Сообщ. Габбас Айтпаев
«500 п.», № 104

69 С благородным размахом. $\text{♩} = 176$

Жігіт-ке кедей-шілік ол сергелден, жоқ сол-са жал-қыз а-тың өлген-мен тең. Үйі-не құрбын келіп құратан-са, неке-рек дүние-ден ой, үміттенген



Нет ничего хуже для джигита, чем бедность,
 Равносильно смерти, если нет лошади.
 Если друга, побывавшего в твоём доме, нечем угостить,
 Что ожидать от такой жизни!
 Из уст красноречивого услышишь меткое слово:
 Что проку нам от рая!
 Когда это было, чтобы богатеи кормили бедных?
 Не переноси свою месть одному на всех людей!

Много десятилетий живет в памяти народа знаменитая песня Биржан-сала «Жанбота», сочиненная им после столкновения с волостным управителем Жанботой и его другом Азнабаем, оскорбившими певца⁷².

Песня открывается драматическим восклицанием «Жанбота» на предельно высоких звуках. Это начальная кульминация сменяется затем поступенным спадом и его симметричным отражением в пределах тонической квинты. Второе предложение (А₁) представляет незначительный вариант первого. В них с издевкой задается вопрос живому человеку: «Не здесь ли ты умер и похоронен среди мусора под Кокчетавом?». Этими словами певец дает понять жестокому управителю, что в глазах народа он уже умер и что его место в могиле на свалке мусора. Далее Биржан с гневом укоряет сатрапа в том, что он обирает целую волость. Гневные обличительные слова певца выражены речитативными интонациями, с привнесением в них новой ладовой окраски (В — миксолидийская септима). Тем красочнее потом на гневном восклицании («ой!») выделяется возвращение к ионийской (высокой) VII ст. исходной тональности.

Весь припев «Жанбота» построен на междометиях, интонации его носят укоризненный характер, выражающий возмущение и осуждение произвола, допускаемого Жанботой и его другом Азнабаем.

Обличительные и другие песни Биржан-сала так донимали власть имущих, что они добились объявления певца умалишенным, — последние годы своей жизни акын провел привязанным к постели.

⁷² Этот эпизод из жизни Биржана вошел в известную казахскую оперу «Биржан и Сара» Мукана Тулебаева (1913—1960), либретто Хажима Джумалиева.

ЖАНБОТА
(Мужское имя)

Сообщ. Касымжан Бабаков
Зап. 1950 г.

70 **A** Горячо, с огнем. $\text{♩} = 69$

Жан бо - та, о - сы мае - ді өл - ген же - рім,
Көк ше - тау боқ - ты ғы - на көм - ген же - рің? Кі -
сі - син бір бо - лыс - тың, ай, бі - реу са - бап, бар ма - е - ді ста -
тя - дан көр - ген - де - рің, ай - ой!
C mf подражая стону
о - хо - хо - а - рім да - ри - да - дай дай - дай - дай! о - хо - хо - а - рім - да - да - дай
дай - да - да - ра - да дай с гневом ($\text{♩} = 69$) ой!
C mf ($\text{♩} = 72$)
Са - бап кет - ті ау! о - хо - хо - а - рім да - да - дай дай - дай - дай
о - хо - хо - а - рім - да - ра - да - дай дай - дай да - да - дай.

Жанбота, не здесь ли ты умер
И похоронен среди мусора под Кокчетавом?
Где ты нашел такую статью,
Чтобы терзать народ целой волости?

Припев: Охохо дарига⁷³,
Колотил он меня!

Жанбота, ты волостной управитель, сын Карпыка.
Тебя власти считают выше других восьми управителей.

⁷³ Припевные непереводимые слова.

Такой же тиран, как ты — почтовой⁷⁴ Азнабай,
Ударил меня, отобрал мою домбру.
П р и п е в.

Крестьяне-скотоводы не огораживались царской администрацией от самоуправных действий феодально-байской верхушки. Из среды притесненных, не получавших удовлетворения на свои жалобы, выдвигались доведенные до отчаяния люди, которые решались самостоятельно, применением силы восстанавливать поправленную справедливость. Эти стихийные вспышки народного гнева отражены, например, в песне «Мауки́м сал». Автор песни, акын Кул, жил во второй половине XIX века в Лепсинском уезде (ныне Алма-Атинской области), где пользовался большой известностью, как честный и справедливый человек.

История песни «Мауки́м сал» такова. Крупный бай Кулман обманным путем захватил в личное пользование покосы нескольких аулов, оставив скот многих кочевников без кормов на зиму. Выражая по этому поводу негодование народа, акын Кул сочинил песню, в которой явно звучит угроза сурового возмездия. Примечательно, что в песне имена притеснителей независимо от их национальности (казахи и русские) отождествляются по жестокости с дикими животными. Эта аналогия давала понять, что притеснители так же безжалостны, как звери.

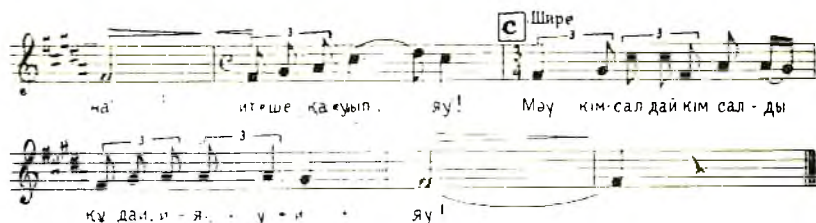
Интонационный склад песни «Мауки́м сал» характеризуется в первой фразе неторопливым взлетом мелодии до диапазона ноны с участием двух квартовых интонаций, как бы отражающих трудно сдерживаемый гнев акына, рассказывающего о захвате баем Кулманом покосов всего аула («В Тауке Кулман косит траву»). После более спокойного спада мелодии к тонике (на слова: «кто подойдет к нему») происходит подъем, выражающий возмущение акына («как собака облает»). Третье построение (с) по резюмирующей структуре и тексту следует считать припевом.

МАУКИ́М САЛ (Мужское имя)

Сообщ. Адильжан Курбангалиев
Зап. 1959 г.



⁷⁴ Так казахи называли людей, бравших на откуп у казны почтовые станции (пикеты) для перевозки на своих лошадях грузов, почты и пассажиров. Для этой работы хозяин нанимал батраков-ездовых.



В местности Тауке Кулман косит траву,
Кто подойдет к нему, того, как собака облает.

Припев: Кто мог петь,
Как Маукым сал,
О, боже!

Тебя ищет на двух конях Нияз,
Теперь попробуй, курносый, уйти от него!

Припев.

Волостной Ахан — серый волк,
А русский Басары — дикий медведь!

Припев.

Все эти волки и медведи [люди] Кулмана.
О, Арай и Нияз, помоги мне!

Припев.

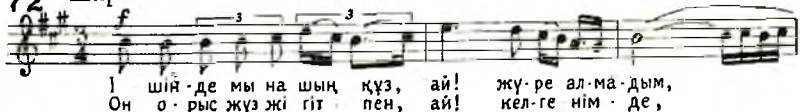
С древних времен наиболее распространенным актом мести у казахов была барымта — угон скота у обидчика. Барымта была отрицательным явлением в жизни казахского общества, приводившим к бессмысленной потере скота, разорению аулов, а нередко и к гибели людей. Однако суровая действительность вынуждала даже самых честных и справедливых людей, но потерявших надежду в законном порядке быть огражденными от произвола и не знавших других путей борьбы, пользоваться барымтой, раздавая угнанный из байских табунов и отар скот беднякам.

По бытующим в народе песням можно утверждать, что в казахской степи, в горах и лесах обитали люди (вроде абреков на Кавказе), которые, уйдя из своих аулов, в одиночку или группами вели борьбу с угнетателями. Наиболее известных, смелых и находчивых из них народ называл батырами, иногда это наименование героя становилось частью его имени. Вот одна из таких песен.

БАТЫР ТӘУКЕ (Имя)

Сообщ. Сергали Абжанов
Зап. 1939 г.

72 Широко ♩ = 92





Трудно стало мне обитать среди гор и скал,
 В поспешности не успел даже одеть пайпаки⁷⁵,
 Когда пришел с десятью русскими и ста [казахскими]
 джигитами,
 Не жалко было убить Сатая⁷⁶.

Батыром я назван с юных лет,
 Никакое ремесло не миновало моих рук.
 Меня, жизнерадостного затейника,
 Предал товарищ!

К числу наиболее ярких обличительных произведений казахской дореволюционной песенной культуры относится песня «Жаяу Муса». О происхождении ее нам известно из архивных документов следующее.

Автор этой песни, Муса Байжанов, с юношеских лет отличался большой любознательностью. Не довольствуясь скудными знаниями, полученными от муллы в ауле, Муса самовольно уехал в Петропавловск, а затем в Омск. Работая приказчиком и общаясь с местным населением, Жаяу Муса научился говорить и писать по-русски и по-татарски, научился играть на скрипке и гармонии. Возвратившись в родной край, он начал записывать поэтические произведения народного творчества, сочинять песни и кюйи.

⁷⁵ *Пайпаки* — чулки из тонкой кошмы.

⁷⁶ *Сатай* — имя волостного управителя.

С первых же лет своей жизни в ауле Муса Байжанов столкнулся с произволом степных воротил, беззастенчиво обиравших простых крестьян-скотоводов. Человек беспокойного характера, резкий и независимый в своих суждениях, он стал активно защищать бесправных людей. Однако его заступничество не давало положительных результатов, а сам Муса, как «опасный человек в степи», по навету богачей был выслан из родного края. Когда он вернулся из ссылки и вновь стал заниматься скотоводством, его, знающего и бывалого человека, уже известного своим заступничеством за крестьян, выбрали старостой аула. Но Муса по-прежнему не мог спокойно переносить произвол. В его уезде был известен некий Нурум Темиров — ростовщик и вымогатель, опутавший долговыми обязательствами многих людей. Свой грабеж он творил безнаказанно потому, что давал крупные взятки начальству⁷⁷.

В поисках справедливости Муса Байжанов с группой крестьян обратился с прошением к губернатору, надеясь на объективный разбор дела.

Это прошение народного композитора, познавшего на собственном опыте всю тяжесть произвола, красноречиво показывает, как крепко «спевалась» феодально-байская верхушка с царскими чиновниками. Мы приводим его полностью.

«Его высокопревосходительству господину генерал-губернатору Западной Сибири генерал-адъютанту и кавалеру.

Верноподданных русской державы
от киргиз Павлодарского уезда.

П р о ш е н и е

Ваше высокопревосходительство, всемилостивейший начальник, защитите нас от 5-летнего ига нашего уездного начальника: это грабитель, а не начальник, кругом нас обобрал, воров сделал управителями. Если кого мы изберем управителем доброго, того не надо, а с вора возьмет 1000 руб., и он — волостной управитель. Если в какой волости происшествие, то наперед собираем деньги в подарок и выйдет ни то ни се. А если у уездного нет денег, то пишет управителю

⁷⁷ В одной из жалоб казахов скотоводов говорилось, что «Нурум Темиров, имеющий капиталов до 100 000 руб.,... без всяких причин отбирает у нас лошадей и даже имущество. С тою целью... делает подарки: генерал-губернатору Проценко — два ковра крымских 1500 руб.; советникам: Сахновскому — 1400 руб. и Ловицкому — 2000 руб., говоря, что все начальники — мои». (ЦГА КазССР, ф. 64, оп. 1, св. 87, д. 1345, л. 2). В другой жалобе казахов скотоводов написано, что Нурум Темиров «брал баснословные проценты, а именно: за одного теленка брал 5-летнего быка, за одного ягненка брал 3-х и 4-х лет барана». (Там же, л. 170 об.).

собрать пыгын (здесь — незаконный побор. — *Б. Е.*) — 100 или 200 руб., а если не соберет — волостных долой. У него есть друг, он же вор, бухарец Нурум Темиров, сам он чего захочет, то будет по ему, а если какое дело, то без него (не разборчиво. — *Б. Е.*) еще уездный приедет в волость и скажет, [что] получил распоряжение 2 волости [объединить] в одну, и есть 1000 или 500 руб.

Ваше высокопревосходительство, мы писали генерал-губернатору о своей обиде, за то уездный нас уже разорил, мы хотим просить Вас, но вы не приехали. Теперь покорнейше просим, Ваше высокопревосходительство, дайте нам справедливого начальника и удалите Нурума в другой уезд, а с г-ном Ферафоновым мы не будем жить. Защитите, Ваше высокопревосходительство.

13 августа 1875 года»⁷⁸.

Это прошение, как и полагалось, по инстанции было направлено для расследования губернатору Семипалатинской области, который в своем ответе, посланном 29 января 1876 года, определил его как клевету и написал по этому случаю обширное «Представление о мерах к ограничению кляузных доносов со стороны киргизов области». Простение по приказанию губернатора было оставлено «без последствий».

Однако если губернатор не внял справедливой жалобе крестьян на отъявленного насильника и его покровителя, уездного начальника, то для Мусы Байжанова жалоба обернулась трагической стороной. Об этом рассказывает обнаруженное нами «Дело по жалобе киргиза Мусы Байжанова о захвате у него аульным старшиной Кубеевым скота, вещей, земли и о проч. № 235. Началось 29 августа 1875 года, кончено 12 апреля 1878 года, на 39 листах»⁷⁹.

Находящиеся в этом деле документы, как и другие, обнаруженные нами позже, позволяют нарисовать достоверную картину небольшого по времени, но крайне насыщенного важными событиями, периода жизни Мусы Байжанова, оказавшего решающее влияние на всю его дальнейшую судьбу.

В деле имеется пять прошений, написанных лично Мусой Байжановым порусски, при этом первое и третье прошения подписаны, якобы за его неграмотностью, другим человеком, а остальные три — им лично. Для чего понадобилась Мусе подпись другого лица, осталось невыясненным, тем более, что он был известен властям, как грамотный человек (это видно из переписки), и его почерк был узнан чиновниками канцелярии губернатора.

⁷⁸ Государственный архив Омской области, ф. 3, ед. хр. 12768, к — 859.

⁷⁹ Там же. На обложке этого дела Кубеев именуется аульным старшиной, в документах же он значится волостным управителем.

Содержание этого дела сводится к следующему. В 1874 году, избранный аульным старшиной Айдабульской волости Павлодарского уезда, Муса Байжанов был командирован уездным начальником Ферафоновым для поимки двух убежавших с работы уголовных.

Выполняя распоряжение, Муса изловил беглых, но загнал двух лошадей и оплатил за прогоны более ста рублей. Его требование возместить издержки вызвало большое недовольство уездного начальника и явилось одной из причин для последующих событий в жизни Мусы Байжанова и подопечного ему аула. У Мусы была отобрана часть земли, угнано десять лошадей и десять баранов, взяты кое-какие ценные вещи и деньги.

Боясь разоблачения, волостной старшина Кубеев и уездный начальник Ферафонов сфабриковали дело, обвинив Мусу Байжанова в краже лошади, за что он заочно был приговорен судом биев на один месяц ареста.

Муса вынужден был скрываться, а высшее начальство не только не предпринимало действенных мер к разбору его прошений, но напротив, оставляло их без внимания, что дало возможность его притеснителям предпринять попытки к полному разорению Мусы и его аула.

Жалуясь на незаконные действия волостного управителя Кубеева, Муса писал: «... Ожидая следствия и защиты от подобного рода насилий... как вдруг, в том же октябре месяце, но какого числа не припомню, в аул наш приехал тот же Кубеев с бием Абием Модабаевым, аульным старшиной Ибраем Каралиановым, 11 казаками Баянаульской станицы и другими киргизами (всех до 30 человек) и захватили у меня и у 8 моих одноаульцев: ... 246 баранов, 25 лошадей, 9 коров, 6 ковров и 4 войлока, а аул, в числе 8 кибиток, с зимовки прогнал в Кулюке-Каржасскую волость, всему этому были свидетели, которых могу указать... Все изложенное выше привело как меня, так и одноаульцев моих в крайне бедственное положение...»⁸⁰.

Но никакой защиты от произвола, чинимого над ним и его аулом волостным управителем Кубеевым и уездным начальником Ферафоновым, Муса Байжанов не получил. Беззакония продолжались.

В последнем прошении, датированном 25 сентября 1876 года, Муса Байжанов, обращаясь к генерал-губернатору Западной Сибири, вновь излагал все свое дело. Он писал: «10 августа сего года в аул ко мне прибыл бий Алтыбасар Джилкибаев и аульный старшина Татыбей Чокаев и таковой же Ибрай Караманов и с ними около 30 человек киргиз той же волости по распоряжению волостного управления отбирать у меня зимовку по распоряжению будто бы вашего

⁸⁰ Там же, л. 17.

высокопревосходительства, каковое просил мне объявить и выдать с оного копию. Но требование мое исполнено не было, а упомянутыми лицами были захвачены у меня лошадь бегунец, стоящая 300 руб., и увезено 1700 копен сена на 425 руб., о чем было заявлено Павлодарскому уездному правлению 10 августа сего года. Всего понесенных убытков вследствие незаконных требований, насилий и грабежа, допущенных волостным управителем Кубеевым, прикрывавшим свои поступки приказами начальства и опиравшимся на приказание уездного начальника, будто бы на распоряжения вашего высокопревосходительства, — 3667 руб.»⁸¹. Муса просил о назначении формального следствия, которое показало бы, что угнетаемые могут находить правосудие.

Как следовало ожидать, и это (пятое) прошение не изменило положения Мусы Байжанова и его одноаульцев.

С разорением Мусы Байжанова, весть о чем быстро разнеслась по аулам, мы связываем возникновение его прозвища «Жаяу» («Пеший»), ставшего постоянной приставкой к его имени. Это прозвище идет от народного выражения «жаяу қалды» («пешим остался»), которое относится к людям, лишившимся скота после джута, барымты или по другим каким-либо причинам. Выражение «жаяу қалды» означает крайнюю бедность человека.

Все перечисленные выше факты позволяют сделать вывод, что именно в конце 1880 года Муса Байжанов сложил свою знаменитую песню, которая бытует в народе под двумя названиями: «Ак сиса» (по первым словам текста) и «Жаяу Муса».

Мелодия песни «Жаяу Муса» имеет двухчастное строение, в котором припев тождествен запеву за исключением первых предложений (А — а₁): в припеве оно изложено в усеченном виде и ритмическом упрощении, что привело к изменению количества слогов в первой строке. Это один из типичных приемов создания контрастности в казахской песенности между запеваем и припевом при их мелодической общности.

Примечательны в «Жаяу Муса» и тематические отношения: вторая половина каждой части представляет как бы субдоминантовый ответ первой, что не так уж часто встречается в казахских песнях.

Характер мелодии, несколько речитативный, с энергичной акцентуацией и синкопически заостренными концовками предложений (кроме заключений в запеве и припеве), ярко передает содержание. В преобладающую окраску песни влетают моменты переменности (*До-ля-Соль-фа*).

⁸¹ Там же, л. 33.

По существу в песне излагается почти вся история страданий и произвола, которые перенес Муса Байжанов. В первом куплете поется о том, как Мустафа Шорманов отнял у него коня, и стал он пещим человеком. Для кочевника это было пределом крайней бедности.

Во втором куплете Муса поет о гордости певца, душе которого причинена боль, он озлоблен, но дух его не сломлен, не унижен. Муса клянется и впредь разоблачать своего притеснителя.

В третьем куплете певец обращается к джигитам с призывом быть красноречивыми, как он, т. е. как он выступать против произвола. Муса верит, что наступит день, когда справедливость восторжествует.

Эта песня глубокого социального содержания, песня борьбы и протеста, ритмически чеканная мелодия которой так слитно согласуется с ее суровыми обличительными словами. Она прочно вошла в репертуар многих певцов, стала любимой песней трудового народа и сохранилась до нашего времени.

ЖАЯУ МҰСА (Имя)

Собиц. Косымжан Бабаков
Зап. 1950 г.

73 **A** Не спеша. С гневом. $\text{♩} = 80$

Ақ си са, қы зыл си са, си са, си са, си са,
Қал май ды кім дер Жа яу зор лық қыл са. Шор ман ның Мұс га
фа сы а тым ды а лып, А таң дым сол се бел ті Жа яу
Мұ са, ай! Гек кай гик кай гик гик кай
ги ги гау, ги гк ги ги ги ги гик кай, ги га ги га гау ги



Белый ситец, красный ситец, ситец, ситец!
Я оказался пешим, подвергшись произволу.
Сын Шормана Мустафа отнял у меня коня.
Поэтому прозвали меня Жаяу Муса.

От щемящей боли в душе озлоблен я,
Должен ли унижаться, коль беден я?
Нет у меня скота, которого мог бы Шорманов
отнять,
Буду клеймить злые проделки Мустафы.

В трех жузах стало известно мое имя — Муса,
Джигиты, будьте красноречивы, как я.
За спиной некоторые казахи прозвали меня
беглецом,
Посмотрю я на них, когда наступит мой день!

В песне «Жаяу Мұса» и многих других песенных произведениях Мусы Байжанова главным его врагом и притеснителем выступает Мустафа Шорманов; но архивные документы свидетельствуют, что он подвергался произволу и унижению со стороны других лиц. Возможно, что крупный феодал, Мустафа Шорманов, как человек умный и хитрый, очень богатый и, следовательно, пользовавшийся большим влиянием, действовал в своих интересах через подставных, зависимых от него людей, вроде волостного управителя Кубеева или аульных старшин. Об этом Муса Байжанов мог узнать позже и заклеить его имя в песнях. Но возможно, что другие исполнители сами вставляли в песни Мусы Байжанова имя Шорманова, как известного в казахской степи человека. Других объяснений этому мы пока не находим.

Муса Байжанов жил во второй половине XIX — начала XX века, когда в условиях развития капиталистических отношений в крае шло классовое расслоение казахского общества. Это было время, когда эксплуатация трудового народа баями и феодалами вкупе с местной царской администрацией достигла своего предела. В эти годы и формировалось мировоззрение Мусы Байжанова и зрело его музыкальное мастерство. Как видно из приведенных выше архивных материалов, Муса Байжанов не был сторонним наблюдателем борьбы, которую стихийно вели казахские скотоводы. Напротив, в своем родном крае Муса Байжанов был инициатором выступлений трудовых людей за их законные права на землю, на скот, своего рода

вдохновителем их сопротивления произволу управителей и покровительствующих им чиновников. Обаяние его личности было велико. Борьба, которую вел Жаяу Муса за интересы трудового народа, за справедливость, служила его сородичам примером для подражания.

Документы свидетельствуют, что Муса Байжанов был вполне грамотным человеком, с неистощимой энергией, большой силой воли. Его содержательные прошения в высшие инстанции имели положительное значение. С одной стороны, они все же заставляли царскую администрацию иногда принимать известные меры к защите населения от явных беззаконий. С другой, эти жалобы, писанные Жаяу Мусой с участием самих пострадавших, но обычно оставляемые властями без последствий для притеснителей, показывали трудовому народу, что царские чиновники не ограждают его от произвола. Прощения, подаваемые Мусой Байжановым, свидетельствуют о том, что реальная действительность рушила в сознании народа приверженность к вековым устоям феодально-патриархального быта, надежды на защиту их жизненных прав самодержавием. Образы хищного и жадного бая, волостного управителя, чиновника и купца все более сливались в глазах трудового народа в единую, ненавистную для него фигуру.

Другим оружием, которым широко пользовался Муса Байжанов, была песня. Сохранившиеся в народе и записанные фольклористами песни Жаяу Мусы свидетельствуют о его большом музыкальном даровании. Песни эти чрезвычайно разнообразны: от широких, плавных и лирических, до коротких, хлестких, как пословицы, богатых тонкими интонациями мелодий, выражающих то гнев, то едкую сатиру, то юмор. Они затрагивают души людей своей поэтичностью и образностью, в них изображаются лирические переживания любящих сердец, воспевается природа родного края, высмеивается корыстолюбие баев. Мелодика песен Жаяу Мусы по своему интонационному складу и ладотональной структуре отличается большим своеобразием, оригинальностью, что говорит о самостоятельности его музыкального мышления. Богатству музыкального языка Жаяу Мусы во многом способствовало творческое использование им интонаций не только казахской народной музыки, но и русской крестьянской и городской песни. Взаимодействие этих истоков очень рельефно вырисовывается в его песнях. Жаяу Муса Байжанов входит в славную когорту таких деятелей национального искусства, как Курмангазы, Биржан, Абай, творчество которых имело большое значение для формирования и развития демократических элементов в народной музыке дореволюционного Казахстана.

Благодаря стиливым особенностям и социальной остроте песни Жаяу Мусы не затерялись в безбрежном море безымянного народно-

го творчества. Это подтверждается тем, что к настоящему времени (1964) фольклористам удалось записать около 60 песен Жаяу Мусы (включая варианты), бытующих в народе, — случай уникальный в казахской музыкальной фольклористике⁸².

Муса Байжанов прожил большую и трудную жизнь. По характеру своих действий он скорее всего был бунтарем, не знавшим истинных путей борьбы. Это был человек, стремившийся познать окружающий его мир, быт и нравы других народов, живо интересующийся политической и экономической жизнью Российской империи.

Великую Октябрьскую социалистическую революцию Муса Байжанов встретил 82-летним стариком и сразу понял, что настало именно то время, о котором он мечтал. Несмотря на свою старость, Муса принимал активное участие в строительстве новой жизни. Он помогал молодой Советской власти освобождать родные ему степи от баев, феодалов и купцов, творил новые песни о наступивших радостных днях, о светлом будущем своей родины. В памяти благодарного народа Муса Байжанов остался гордым и мужественным человеком, талантливым поэтом, собирателем народного творчества, певцом и композитором⁸³, поборником справедливости и счастья для всех людей.

* * *

Мелодии песен социального протеста не объединены общими стилистическими чертами. Как уже указывалось в начале главы, это объясняется тем, что критическое отношение трудовых слоев народа к действительности находит свое отражение в произведениях многих жанров песенной культуры дореволюционного Казахстана. Поэтому, в зависимости от формы протеста, его содержание и музыкальное выражение приобретают различные черты, требующие дополнительного рассмотрения.

В женской песне «Гүлдерай» (№ 60), выражающей осуждение зла, приносимого обычаем отдавать дочерей замуж без их согласия (за калым), мелодия не отличается от задушевных по выразительно-

⁸² В 1959 г. Казгослитиздатом (Алма-Ата) был издан сборник музыкального творчества Жаяу Мусы в нашей записи. Сборник содержит 40 песен и 3 кюй. Впервые песни Мусы Байжанова были записаны и опубликованы А. В. Затаевичем в «1000 п.» — № 87, 224, 230, 690, 775, 776; в «500 п.» — № 114, 325, 333, 367.

⁸³ Дневники и другие рукописи Мусы Байжанова (1835—1929) хранятся в рукописных фондах Центральной научной библиотеки Академии наук Казахской ССР и Казахского университета. О жизни и творчестве Мусы Байжанова опубликовано много статей и работ, среди которых выделяется очерк проф. А. К. Жубанова, помещенный в его книге «Замана булбулдары» («Соловьи столетий»), Алма-Ата, 1963, стр. 130—159.

сти и небольших по форме лирических песен. Но в другой женской песне — «Майра» (№ 64), мелодия имеет живой, жизнерадостный характер и более развернутую, двухчастную форму. В ней с первых же слов текста — «Я дочь Вали, зовут меня Майра» — показана смелая женщина, решившая отстаивать свое равноправие с мужчинами (с такими словами в начале песни мог обращаться к присутствующим только певец).

Разные проявления протеста наложили свой отпечаток на песни батраков-пастухов — наиболее эксплуатируемой в старину социальной прослойки трудящихся. В песне «Қойши» (№ 65), повествующей о бесправном, нищенском существовании пастуха, мелодия запева, после начального скачка в первых трех построениях, развивается в узком объеме (секунда, терция), как бы не решаясь проявить себя. Это робкое повествование подавленного нуждой человека в припевном дополнении на восклицательных междометиях неожиданно переходит в эмоциональную кульминацию, достигаемую несколькими скачками от нижней тоники к ее дециме. Вся последующая волнообразная мелодическая линия с нарастающим преобладанием спадов образно передает горестную мысль пастуха — «неужели вся жизнь пройдет так?».

В песне «Көк шолақ» (№ 66) показан другой батрак, достоинство которого не сломила нужда и унижение. В горьких шутках о купой лошаденке он иронизирует над своей бедностью, но не дает себя в обиду байской молодежи, вздумавшей осмеять его нищенский вид. Это проявление достоинства бедняка, выражающее протест против нужды и бесправия, отражено в песне «Көк шолақ» оптимистическим звучанием всего строя мелодии.

В песнях, рисующих мирную беседу в обстановке домашнего очага или у пастушьего костра в степи («Бердибек», № 67; «Біржан сал ақын», № 69), мелодии обычно просты, небольшого диапазона, ритмически не очень разнообразны, а форма их не превышает периода с припевным дополнением.

Песни социального протеста, в которых гнев и возмущение передаются в открытой публицистической форме, имеют иное музыкальное воплощение. Предназначенные для публичного исполнения такие песни нередко сочинялись певцами в момент яростного столкновения с притеснителем или после, для разоблачения его неблагоприятных поступков перед собравшейся толпой народа. Большая обличительная страстность текста придавала мелодии особенно эмоциональные черты, которые, в первую очередь, проявлялись в зачинах на предельно высоких звуках («Жанбота», № 70). Эти мелодические вершины могли достигаться и стремительным взлетом мелодии от тоники через две квартовые интонации на нону («Мәүкім сал», № 71), или посту-

пенным движением мелодии к высотной кульминации («Алдияр», № 68). Дальнейшее развитие мелодий этих песен, обладающих большим диапазоном, активной переменностью метра и большим разнообразием ритмического строения фраз, происходит обычно путем волнообразных спадов и подъёмов и заключается на нижней тонике. В ладовом отношении они отличаются отклонениями в близкие тоналности; форма — простая или усложненная двухчастность, где текст припева чаще всего составляется из одних междометий.

Глава IV

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

В инструментальном и вокальном творчестве казахского народа нашли свое художественное отражение исторические события, неизгладимо запечатлевшиеся в народной памяти.

К наиболее выразительным вокальным воплощениям исторической темы относится повсеместно известная песня «Елім-ай!» («О, моя родина!»). Ее возникновение связано с одним из последних джунгарских нашествий — весной 1723 года, когда войска джунгарских феодалов вторглись в казахские кочевья Семиречья. Под натиском внезапно напавшего и хорошо вооруженного врага казахи вынуждены были отступить на юг, бросая имущество и скот. От набегов джунгар, от лишений и голода погибло тогда много народу. Это тяжелое время вошло в историю казахского народа как «годы великого бедствия» (актабен шубрынды). Выражением общенародного горя и стала песня «Елім-ай», полная печали и тоски по родной земле. Об этой песне А. В. Затаевич писал, что это «одна из любимых казахских песенок, в бесхитростном, ласковом напеве которой слышится так много трогательной любви к своей родине»⁸⁴. «Елім-ай» бытует в народе во многих вариантах⁸⁵; помещенный ниже вариант (в записи А. К. Жубанова) является наиболее распространенным⁸⁶.

Печальная мелодия «Елім-ай!» состоит из коротких выразительных двухтактовых фраз⁸⁷ (за исключением одной трехтактовой), а по

⁸⁴ «1000 п.», прим. 269, стр. 493.

⁸⁵ Там же, № 444, 493, 714.

⁸⁶ В этом же виде она вошла в казахскую оперу Е. Г. Брусиловского «Жалбыр».

⁸⁷ Для удобства анализа мы обозначаем их в этой песне маленькими буквами.

интонационному складу она, в известной мере, ассоциируется с похоронными напевами жоктау. Первая фраза мелодии (на слова «Қаратаудык басынан» — «С хребта Каратау») после медленного поступенного восходящего движения в пределах тонической кварты закругляется волнообразным спадом на I ст. Во второй фразе (a_1 , на слова «көш келеді» — «караван идет») тем же поступенным движением достигается первая кульминация на V ст.

Второе предложение (B) начинается с фразы, ритмически повторяющей начало песни. Но построенная в более высокой тесситуре в контрастной с первым предложением субдоминантовой (неустойчивой) сфере, она звучит напряженно, трагично. Поэтическое содержание этой фразы рисует образ годовалого верблюжонка: возможно, что этот образ в какой-то мере символизирует беззащитность мирного населения, поспешно уходящего с родной земли от преследования жестоких захватчиков.

В последующей фразе второго предложения (a_2), после слов — «бос келеді» («вольн бредет»), поступенным движением от тоники достигается вторая кульминация на слова «елім-ай!» («о, моя родина!»), повторяемые и в заключении песни, но уже на волнообразно ниспадающей попевке.

В этой простой одночастной песне следует отметить один из случаев национального своеобразия казахской народной архитектоники. Он заключается в том, что полностью повторяемое в заключительной фразе (a_2) начало песни (A) в середине расщеплено новыми трагическими попевками, что придает ей (a_2) другие, отличающиеся от первоначального содержания, черты выразительности.

ЕЛІМ-АЙ!
(О, моя родина!)

Зап. А. К. Жубанова
1944 г.

74 **A** Широко. $\text{♩} = 80$

Қа - ра - тау - дың ба - сы - нан көш ке - ле - ді,
ей! Көш - кен сай - ын бір тай - лақ бос ке - ле - ді.
Ей, е - лім - ай, е - лім - ай!

С хребта Каратау караван идет,
 Возле каравана годовалый верблюжонок вольно
 бредет.
 Как горька и тяжела потеря родины и родных,
 Ручьем из глаз льются слезы!

Что за время — время тяжкое,
 Время, в которое счастье нам изменило,
 богатство улетело.
 Вереницей плетется народ, а по его следам —
 снег вьюгой кружится,
 Хуже, чем в декабре, когда метель бушует.

Времена джунгарских нашествий нашли свое художественное отражение и в инструментальной музыке. Интересным образцом музыкально-иллюстративного воплощения этого исторического события может служить кюй «Жетім қыз Қунайым» («Сиротка Кунаим»), записанный А. В. Затаевичем от известного писателя Сабита Муканова. Вот его пересказ содержания этого патристического произведения: «Джунгарский хан внезапным набегом захватил казахский аул, взяв в числе пленных четырнадцатилетнюю красавицу сироту Кунаим, которая жила у своего брата. Пораженный красотой Кунаим, хан решил сделать ее своей наложницей. Но гордая пленница решительно отказалась выполнить требование хана. Тогда, чтобы устроить и сломить волю Кунаим, ей принесли отрубленную голову брата. Но и это не испугало Кунаим. Она предпочитает умереть, чем быть наложницей врага. Утром на рассвете, схватив голову казненного брата, Кунаим бросается в пучину с крутого берега реки»⁸⁸.

После рассказа исполнитель играл кюй, в котором средствами музыки изображались события, рассказанные в повествовании. Завершается кюй вокальным эпизодом, слова которого полны печали и сожаления: «Өмір-ай! Қайран-ау, Қунайым-ай!» — «О, жизнь! О, бедная Кунаим!».

ЖЕТИМ ҚЫЗ ҚУНАЙЫМ (Сиротка Кунаим)

Сообщ. Сабит Муканов, 1930 г.
 Зап. А. В. Затаевича



⁸⁸ А. В. Затаевич. Казахские записи (Рукописные материалы для III тома казахской музыки). Хранится в рукописном фонде Центральной научной библиотеки АН КазССР, № 940, стр. 108.



Большой след в устном поэтическом и музыкальном творчестве оставило антифеодальное и антиколониальное восстание казахского народа, происходившее в 1836—1837 годах в Букеевской орде. Восстание носило стихийный, неорганизованный характер и было подавлено. Во главе восставших стояли деятельный старшина отделения рода берси Исатай Тайманов (1791—1838) и талантливый акын и певец Махамбет Утемисов (1803—1846).

Особое значение для восставших крестьян имело творчество Махамбета Утемисова. Его пламенные выступления и песни играли важную роль в пробуждении самосознания трудящихся масс. Поэтическое творчество Махамбета Утемисова носило революционный характер, оно отличалось классовой заостренностью, вызывало ненависть и гнев к ханам и султанам. Так, в одном из своих выступлений Махамбет пел:

Что толку народу от тронов златых,
 Что толку народу от ханов лихих,
 Если для немощных и бедняков
 Нет справедливости, правды у них⁸⁹.

В своих выступлениях Махамбет Утемисов направлял угнетаемые массы на уничтожение их притеснителей феодалов и рисовал идеал будущей свободной жизни народа.

Как я хотел, свой меч обнажив,
 Груды увидеть мертвых голов,
 Слышать предсмертный верблужий рев
 Ханов, что бедный народ томят,
 Биев, что брюхо себе растят!

⁸⁹ Цит. по кн.: «История Казахской ССР». Алма-Ата, 1956, стр. 331.

Как я хотел средь волжских лугов
 Вольной толпой народ расселить!
 Как я хотел скотом наводнить,
 Волга, простор твоих берегов!
 Как я хотел без спросу вступать
 В белой орды прохладный шатер!
 Как я хотел его изломать, —
 Был бы прекрасен жаркий костер!⁹⁰

Произведения Махамбета Утемисова частью были записаны, частью сохранились в памяти народа. Одну из поэм Махамбета «Исатай» нам довелось слушать в 1936 году в Джангалинском районе Западно-Казахстанской области от учителя Насиболлы Биханова и записать от него ее песенно-речитативную канву, по которой, по преданию, исполнял эту поэму сам Махамбет.

Этот речитатив относится к заключительной части поэмы⁹¹, в которой Исатай после подавления возглавляемого им восстания поет, обращаясь к своему другу Махамбету.

ИСАТАЙ
 (Мужское имя)

Сообщ. Насиболла Биханов
 Зап. 1936 г.

76 Призывно, торжественно. Речитативно. (♩ = 96)



Ей! Ей, Ма-хам-бет жол-да-сым,
 Аш а-рыс-тан жол-ба-ры-сым! жо-лым-ның-бил-дім оң-ба-сын,
 Оң-ба-ған е-мей не-ме-не, Ө-ті-рік сөз-ге ал-да-нып,
 Ба-қы-тым ауып ба-сым-нан, Әс-керім ке-тіп қа-сым-нан,
 Жа-пан-да жал-ғыз қал-ған соң, ау!

⁹⁰ Цит. по кн.: Х. Джумалиев. Махамбет Утемисов. Перевод А. Б. Никольской. Алма-Ата, 1948, стр. 86.

⁹¹ Рукопись поэмы «Исатай» и другие материалы устного народного творчества, собранные Н. Бихановым, хранятся в фонде редких книг Центральной научной библиотеки АН КазССР, ф. 528.

Эй, мой товарищ Махамбет!
Тигр мой, лев мой, друг мой в боях!
Я поверил слепо врагу —
И теперь нам спасенья нет:
Наше дело распалось в прах.
Счастья нами потерян след —
Я бойцов собрать не могу,
Одинокий, брожу в степях⁹².

Как видно из нотной записи, это суровая, сложного метрического строения, драматически напряженная песенная речитация ярко рисует героический образ крестьянского вожака.

Много поэм, песен, стихов, инструментальных произведений было сложено о народно-освободительном восстании 1916 года. Стихийно вспыхнув в разное время в различных районах Средней Азии и Казахстана, оно было массовым крестьянским движением, не имевшим единого руководства. Не будучи однородным по своим задачам, оно в целом «носило прогрессивный, революционный, народно-освободительный характер и было направлено своим острием против царского самодержавия, отчасти против феодально-байских элементов», при этом оно «смыкалось с революционной борьбой русского рабочего класса и крестьянства против империалистической войны и царизма»⁹³.

Непосредственным толчком для восстания народа, изнывавшего под двойным гнетом — царизма и «своих» баев-полуфеодалов, измученного и разоренного войной, был указ царского правительства от 25 июня 1916 года «О мобилизации инородцев на тыловые работы».

Протест народа против новых бессмысленных жертв, приносимых ради спасения прогнившего монархического режима, призывы руководителей бедноты не подчиняться властям, ярко выражены в песне «Құты қашты патшаның» («Царь растерялся»).

Интонационный склад этой песни типичен для традиционного терме — речитации текста в живом, стремительном ритме, подсказанном домброй на вступительном возгласе.

В складе этой речитации выявляется интересная композиционная закономерность. Мелодия строится из четырех ямбически начинающихся группеттообразных фраз, в которых поочередно опеваются звуки *ре*, *ми*, *си* и опять *ми*, находящие свое резюмирование в конце последней фразы в виде трихордной попевок из этих звуков.

⁹² Цит. по кн.: Х. Джумаалиев. Махамбет Утемисов. Перевод А. Б. Никольской, стр. 91.

⁹³ Материалы научной сессии, посвященной истории Средней Азии и Казахстана в дооктябрьский период. Ташкент, 1955, стр. 584.

ҚҰТЫ ҚАШТЫ ПАТШАҢЫҢ
(Царь растерялся)

Сообщ. Темирбек Муратбаев
Зап. 1952 г.

77 Быстро. Решительно. ♩ = 144



Не восстановить мир, если даже дадим солдат,
Если даже подчинимся указу царя.
Не найти справедливости казахам,
Напрасной будет их гибель на войне.

Надо идти против, жертвуя душой и скотом,
Поднимем сынов всей страны.
Все равно будет смерть, дадим ли сыновей или нет,
Лучше выступить против.

Юноши — вы краса нашей земли,
Наступила пора выступить против врага.
Чем гибнуть в неволе,
Садитесь на коней, берите ружья и пики.

Для народа настали тяжелые времена,
Объединяйтесь мужчины, собирайтесь в дружины,
Не поддавайтесь сплетням глупых людей.
Все собирайтесь под знамена!

К произведениям, отражающим этот героический период в истории освободительной борьбы казахского народа, относится записанная нами от участника этого восстания акына Кенена Азербаетова песня «Қайран елім, қайда?» («О, моя родина, где ты?»).

С малых лет испытавший на себе все тяготы жизни бесправного человека и глубоко познавший жизнь народа, Кенен Азербаетов участвовал в национально-освободительной войне. Находясь в одном из боевых отрядов, действовавших в Семиречье, Кенен своими песнями вдохновлял повстанцев.

Впоследствии о восстании 1916 года Кененом Азербаетовым была написана большая поэма «Али-батыр»⁹⁴, в которую вошли его стихи,

⁹⁴ Али-батыр — Али Нуркожаев (1879—1919), один из вожakov восстания 1916 года в Курдае (Семиречье).

песни, сочиненные во время восстания; к ним относится и «Қайран елім, қайда?» — одна из последних дореволюционных песен Кенена. Она повествует о том времени, когда отряды плохо вооруженных повстанцев, теснимые отозванными с фронта казачьими частями, вынуждены были временно оставлять родные места.

ҚАЙРАН ЕЛІМ, ҚАЙДА?
(О, моя родина, где ты?)

Сообщ. автор Кенен Азербает
1938 г.

78 Эндете. Певуче. $\text{♩} = 100$

А!

А - ла - тау а - ла бын - да ту - ып өс - тік, қай - нар -

дың та сы - пақ - қан су - ым іш - тік. Ха - лық

үшін қай - ғы тар - тып, а - зал ше гіп, пат - ша - ның зор - лы - ғы мен бо - сып көш -

тік. Қай - ран е - лім, қай - да, ау! Ха - ля - ли - ай -

ау Қай - ран е - лім қай -

Қай - ран е - лім, қай - да? ох - ох. кө - рер күн бар - ма, ау?

У подножья Алатау родились мы и выросли,
Из одного родника воду пили.
Печаль и мұку за народ принимая,
От насилий царя ушли мы.
Припев: О, моя родина, где ты?
Настанет ли день, когда увижу тебя?
О, мое время, когда плавил камни, растапливал лед,
Песня моя и голос сливались с [криком] дикого гуся.

Прощай земля и страна, где я родился,
 Ох, где остались жена, дети и братья.
 Припев: О, моя родина, где ты?
 Настанет ли день, когда увижу тебя?

«Қайран елім, қайда?» начинается с широкого вступления, построенного на высоких звуках, в характере вокализа — этого традиционного приема казахских певцов, используемого ими на айтысах. Дальнейшее развитие мажорной мелодической канвы, насыщенной в запеве пентатонными интонациями, в энергичном, ритмически волевом движении показывает, что несмотря на трагический сюжет «Қайран елім, қайда?» музыкальные образы ее оптимистичны, наполнены надеждой на счастливое будущее. Знаменательно, что запев «О, моя родина, где ты?» возбуждает ассоциацию с общеизвестной революционной песней «Отречемся от старого мира»:

79



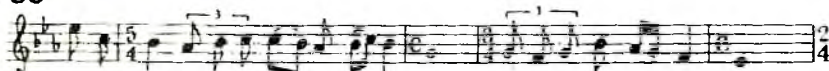
В этой песне отражаются две особенности народной архитектоники. Одна из них проявляется во взаимоотношении текста с мелодией: стихи запева исчерпываются ранее завершения его мелодии и поэтому заключительная музыкальная фраза запева вбирает в себя текст первой строки припева («Қайран елім, қайда?»), а затем, повторяясь еще два раза, образует самостоятельный припев (см. 13—14 такты).

Другая особенность — в интонационной общности заключительных фраз запева и припева (см. последние два такта обеих частей). Благодаря своеобразным традиционным приемам народной архитектоники органично сливаются в единое художественное целое обе части песни, иногда очень различные по своему интонационному материалу.

Одновременно с прекрасным чувством стройности формы Кенен Азербераев проявил в этой песне свое композиторское мастерство в воплощении одних и тех же слов — «қайран елім, қайда?» в разных мелодических аспектах.

Впервые эти слова, как отмечалось выше, появляются в заключительной фразе запева:

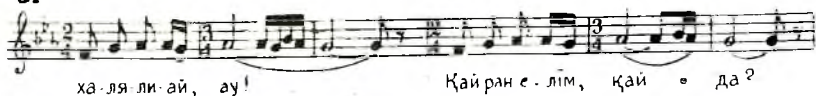
80



пат-ша-ның зорлығы мен бо-сып көш-тік. Қайран е-лім, қай да, ау!

Затем та же фраза повторяется в припеве, но уже в других, вопросительных интонациях:

81



В третий раз «қайран елім, қайда?» возникает в кульминации припева в новых, теперь уже трагических интонациях, образующихся благодаря впервые появившейся миксолидийской септимы и ритмически равномерному скандированию этих слов:

82



Так талантливый народный композитор тонко использует выразительные средства музыкального языка.

Острой революционной направленностью против самодержавия и феодально-байской эксплуататорской верхушки отличалось восстание 1916 года в Тургайской (ныне Кустанайской) области, руководимое Амангельды Имановым (1873—1919), впоследствии ставшим одним из первых казахов-большевиков, активным борцом за Советскую власть в Казахстане. Имя Амангельды Иманова — талантливого командира и защитника бедноты от произвола баев, еще при его жизни было очень популярным, и воины-ақыны его отрядов слагали песни о бесстрашном батыре, распространяли их среди народа. К таким произведениям относится «Аманкелді сарбаздарының әні» — «Песня воинов Амангельды», записанная нами в 1932 году от Гумара Каражигитова, сына участника восстания. По словам Гумара, отец его знал много песен, но особенно любил напевать песню сарбазов, которую Гумар и запомнил:

АМАНКЕЛДІ САРБАЗДАРЫНЫҢ ӘНІ Сообщ. Гумар Каражигитов
(Песня сарбазов Амангельды) Зап. 1936 г.

83

Мужественно. ♩ = 100





Мы не подчинимся приказу царя.
Он жесток, алчен, завистлив.
Объединимся, сыны бедняков, не подчинимся,
Мы стоим против богачей и беков.

Не боимся, не дрогнем перед врагом,
Будем биться, хотя бы кровь дошла до груди.
Мы стали сарбазами, сели на коней,
Взяли сабли, наша цель — объединиться, в этом
наша сила.

Мы дали клятву быть вместе со своим классом,
Достигнем свободы своими руками,
Сколько бы ни шла кровавая борьба,
Не устанем, не свернем с пути.

В стройном ряду, на конях,
Со стальными мечами в руках сарбазы сидят.
Наш руководитель Амангельды.
Да здравствует наше единство и трудящийся
класс!

«Аманкелді сарбаздарының әні» отличается волевыми, мужественными интонациями, равномерным ритмом. Эти музыкальные качества в сочетании с революционным текстом⁹⁵ содействовали тому, что песня стала одной из популярных в то время массовых песен, возникших в дореволюционном Казахстане в канун Великой Октябрьской социалистической революции.

⁹⁵ Как сообщил нам исследователь народной поэзии о восстании 1916 года М. Жармухамедов, текст песни принадлежит акыну Сату Есенбаеву и хранится в Институте истории, археологии и этнографии АН КазССР. Материалы Амангельдинской экспедиции 1952 г. (руководитель Т. Елеуов). Инв. № 710, стр. 210.

Мелодическое строение исторических песен, как и других жанров, соответствует поэтическому тексту.

Наряду с распевными мелодиями — «Елім-ай» (№ 74), «Қайран елім, қайда?» (№ 78), наиболее типичен для исторических песен речитативный склад, обладающий различными стилистическими чертами.

Так, в песне «Исатай» (№ 76), обращенной к своему боевому товарищу с горестными словами о поражении возглавляемого им антифеодалного восстания, речитативная мелодия сурово-тревожна. Все ее попевки в сложном, нервном ритмическом движении опевают доминантовый центр лада, а каждая фраза (такт), вбирающая одну 7—8-слоговую строку текста имеет свой, неповторяемый в других фразах метр и ритм. Однако, несмотря на столь большое разнообразие метро-ритмического строения, развитие мелодии вокруг одного устоя придает песне некоторую статичность, характеризующую подавленное состояние человека, потерявшего надежду на осуществление своих чаяний.

Другими музыкальными чертами обладает речитативная мелодия «Құты қашты патшаның» (№ 77). Принцип развития мелодической ткани в этой песне, сочиненной на текст с 11-слоговой строкой, при стретном соотношении с ямбическим членением мелодии на фразы, несколько сходен с предыдущей. Но ее совершенно другое содержание — боевой призыв к борьбе — отражается в известной мере и в том, что здесь опевание не концентрируется вокруг одного звука, а распространяется на очертания трихордной попевки. Кроме того, динамичность мелодии придает и равномерно-четкий ритм инструментального обрамления.

Третья, тоже речитативного склада историческая песня «Аманкелді сарбаздарының әні» (№ 83) имеет легко запоминаемую маршеобразную мелодию с ее призывными возгласами в конце фраз (восходящие квартовые интонации и заключительная октавная). Песни подобного вида явились несомненно прообразом будущих казахских красноармейских песен, возникших в годы гражданской войны.

Таким образом, содержание песен, отражающих определенный исторический период, оказало свое влияние на их мелодико-интонационный строй, который включает мелодии от лирически распевных и сложных по ритмическому строению речитаций повествовательно-эпического характера, распеваемых отдельными жырши, до маршеобразных боевых песен, исполняемых коллективно. Весь музыкальный строй таких песен передает решимость народа на беспощадную борьбу с классовым врагом.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЭПИЧЕСКИХ СКАЗАНИЙ И ЛЕГЕНД

Ақылын болса жыр тында
(Если ты умен, слушай сказания).
Казахская пословица

Музыкальное воплощение эпоса и легенд относится к наиболее древним видам народного творчества. Этот вид искусства своими корнями уходит в далекое прошлое, сопутствуя всей истории развития национальной музыкальной культуры, от истоков ее зарождения и до наших дней.

Наиболее древний и распространенный вид исполнения эпоса и легенд имеет синкретический, то есть нерасчлененный характер. В нем объединяются, в разных сочетаниях, дар рассказчика с элементами вокального, инструментального или театрального искусства. При этом главная и наиболее яркая сторона такого вида исполнительства — искусство речи, а другие его элементы — пение, игра на инструменте, мимика и жестикуляция — менее совершенны и сами по себе, как правило, не представляют самостоятельного художественного целого.

Интонационной гибкостью речи, умением использовать мимику для передачи душевного состояния действующих лиц эпоса, скупой, но выразительной жестикуляцией отмечается 'мастерство многих жырши-профессионалов. В своем исполнении они оттеняют диалоги действующих лиц разными интонациями: суровыми, мужественными — героя, нежными, лирическими — героини, надменными, злобными — отрицательных персонажей. Поэтому не удивительно, что выступление талантливого жырши даже перед небольшим кругом слушателей, расположившихся в юрте или на открытом воздухе, могло продолжаться с вечера до утра, а то и по нескольку ночей подряд: очарованные и благодарные слушатели часами сидели в полной тишине, изредка прерываемой шумными возгласами одобрения.

Большое мастерство казахских жырши, их феноменальную память и умение привлекать внимание слушателей отмечали многие дореволюционные исследователи истории и быта казахского народа. Один из таких ученых еще в начале XIX века писал: «Красноречивые рассказчики умеют украшать повести уподоблениями и природе подражающими словами: они голосами изображают крики разных животных, дополняют описания телодвижениями и, входя в положение

ние своих героев, принимают в них самое живое участие. Во всех рассказах всего народа видно пылкое воображение и склонность к пиитическому энтузиазму»⁹⁶.

Такое синкретическое исполнение эпоса сохранилось в своих основных формах и до нашего времени. Одновременно, в ходе исторического развития всей духовной культуры народа музыкальное воплощение эпоса обогатилось и другими видами, основой которых послужили небольшие инструментальные или вокальные эпизоды (фрагменты), исполняемые жырши во время повествования. На тематической основе этих фрагментов постепенно формировались инструментальные и вокальные произведения, имеющие уже самостоятельное художественное значение. По этой причине произведения на темы или эпизоды эпоса стали входить в репертуар и певцов (аншы) и музыкантов (кюйши).

В дореволюционное время тексты многих казахских эпических сказов были записаны и даже частично опубликованы, но записей, а тем более публикации их музыкального воплощения, почти не производилось.

Редчайший образец синкретического исполнения казахской баллады имеется в материалах Августа Эйхгорна, собранных им в 70-х годах прошлого столетия⁹⁷.

Баллада имеет следующий вид:

84 Рассказ: Домбра: *Allegro*

певие: *Recitativo. Svelto*

Домбра. *Energica*

певие: *Recitativo*

Декламация с жестами

(читается не по нотам)

⁹⁶ А. Левшин. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей. СПб., 1832, ч. III, гл. XIII, стр. 140.

⁹⁷ Материалы А. Эйхгорна опубликованы в кн. «Музыкальная фольклористика в Узбекистане. (Первые записи)». Редакция, вводная статья и комментарии проф. В. М. Беляева. Ташкент, 1963.

Казахский эпос разделяется на героический — *батырлар жыры* и на лиро-эпический (социально-бытовой) — *турмыс салт жырлары*.

Замечательные образцы мелодии казахского эпоса и легенд были записаны в советское время Александром Викторовичем Затаевичем⁹⁸.

В результате изучения обширного материала мы пришли к выводу, что к настоящему времени четко сформировались и наиболее распространены три основных вида музыкального воплощения эпоса и легенд:

1. Песенно-речитативный.
2. Музыкально-иллюстративный (фрагментарный).
3. Музыкально-завершенный.

К песенно-речитативному мы относим исполнение эпоса в стихотворной форме, называемой *жыр* (силлабические по строю стихи, имеющие 7—8 слогов в строке), на короткую, небольшую по диапазону, равномерную по ритму мелодию, предворяемую вступительным возгласом. Такую мелодию, весьма близкую по характеру к терме и желдирме⁹⁹, жырши, по ходу изложения эпоса, варьирует, расширяет или суживает ее отдельные попевки, фразы или предложения. Свое исполнение эпоса жырши обычно сопровождает аккомпанементом на одном из народных инструментов — домбре или кобызе, а затем (с конца XIX века) и сырнае — двухрядной гармонии.

К этому музыкальному речитативному виду воплощения героического эпоса относятся, например, исполнения сказания «Алпамыс», записанные нами от кзыл-ординского жырши и акына Рахмета Мазходжаева и южно-казахстанского жырши Келимбета Сергазиева.

«Алпамыс», как установил известный исследователь фольклора В. М. Жирмунский, в различных национальных версиях имеется у алтайцев, татар, башкир, каракалпаков, казахов и узбеков¹⁰⁰. Казахские варианты этого эпоса включают «освободительные народные чаяния времени борьбы с ойрато-джунгарскими завоевателями»¹⁰¹.

В музыкальной канве, по которой исполняют «Алпамыс» жырши из разных областей республики, имеются существенные различия, на которых мы остановимся ниже.

⁹⁸ В «1000 п.» — № 9, 443, 526, 572, 593, 734, 790, 800, 877; в «500 п.» — 75, 76, 341, 428.

⁹⁹ Традиционные песенные речитации акынов, на которые они исполняют поэтические импровизации.

¹⁰⁰ В. М. Жирмунский. Эпическое сказание об Алпамысе и «Одиссея» Гомера. «Известия АН СССР, отд. литературы и языка», 1957, вып. VI, стр. 104.

¹⁰¹ «Алпамыс-батыр». Ред. М. О. Ауэзова и Н. С. Смирновой. Алма-Ата, 1961, стр. 446.

ВСТУПЛЕНИЕ К «АЛПАМЫСУ»
жыршы Рахмета Мазходжаева

Сообщ. жыршы Рахмет Мазходжаев (р. 1881), магнитофонная запись М. Г. Гужаровой, расшифровка Б. Г. Ерзаковича (1960 г.)

85 Еркін, тайсалмай. Смело и решительно ♩ = 100

f Ай! (Домбра) Бұ - рынғы өт - кен за - ман - да

Жи - де - лі Байсын же - рін - де Қо - ны - рат де - ген е - лін - де

Байбәрі де - ген байшықты, тоқсанмың е - кен қо - ра - сы. А...

Мұ - рындық ноқ - та ти - ме - ген, түй - е - ші - лер мін - бе - ген

ускоряя сек - сен мың е - кен ма - я - сы. Шұр - қы - рап жат - қан бір жылқы,

то - ғай сай - ын мың жылқы, е - се - бі жоқ көп жыл - қы

жи - де - лі Байсын да - ла - сы. Өз ал - ды - на бір бө - лек

то - ры - сы мен қа - ра - сы. А... А... А...

ских сказаний. Эта речитация текста неотделима от всего «Алпамыса», будучи его органической частью, и вне поэтической сферы, как и в других эпосах, не имеет самостоятельного художественного значения.

Совершенно по-другому излагает содержание «Алпамыса» и его музыкальное воплощение южно-казахстанский жыршы Келимбет Сергазиев. Вот запись его варианта.

ВСТУПЛЕНИЕ К «АЛПАМЫСУ»
жыршы Келимбета Сергазиева

Сообщ. Келимбет Сергазиев, магзапись М. Г. Гумаровой, расшифровка Б. Г. Ермаковича, зап. 1960 г.

86 Жылдам.Қайраттана. Быстро. Мужественно ♩=126

Іл - гергі өт - кен за - манда, дін мү - сым - ман

а - манда, жи - де - лі Бай - сын же - рін - де, Қо - ны - рат

де - ген е - лін - де, Бай - бө - рі де - ген бай боп - ты,

төрт түлі - гі сай боп - ты бір пер - зент - ке зар боп -

- ты... Бір пер - зет - тің жо - ры - нан, дәй - ім қай -

- ты жер е - кен. Кө - зім а - шық дү - ни - е - де,

өт - ке - нім бе дер е - кен. Бай - бө - рі хақ - қа

на - лы - ды: „Ал - ма - дың ал - ла жа - ным - ды!“

Қай-тіп шы-дап жү - ре-мін, бір ба - ла - ның жо -
тынан, А.тайын же - ді ма-лымды Қа - дыр ал -
ла . жа-рат-қан, Ө - зің бол - ған па - най - ым.
Бір ба - ла - ның жо - ғы нан, зор-лық қыл-ды ма - ңай-ым;
ү - кім қы - ла сөй-лей-ді, ба - ла сы көп а - ғай - ын
Ес - ке - рер кү - нің бар - мәе - кен?
ускоряя, более горячо
А - га - ги - га - га га - га - ги - ги - га - ги, га - ги - га га - ги.
га - ги, га - ги - га ги - ги - ги ай

В давно прошедшие времена,
Когда здоровствовали мусульмане,
На земле Жидели Байсын
В роду конькрат жил богач, Байбори его звали.
Четыре вида скота развел он.
Не имел он детей.
Оттого, что не имел он детей,
Всегда печальным ходил по земле.
«На этом свете разве без детей [можно
жить],» — думал он.
Обращался Байбори к аллаху:
«О, аллах, ты не берешь мою душу!
Как я буду дальше терпеть?»

Оттого, что не имею детей,
Родичи скот отбирают.
О, боже-создатель,
Будь моим покровителем.
Оттого, что бездетен,
Окружающие меня обижают.
Высокомерно говорят со мной
Родичи, имеющие детей.
О, боже, дойдет ли моя мольба до тебя?!¹⁰⁵

Как мы видим, различия в музыкальной интерпретации вступлений к «Алпамысу» (имеющих одинаковое 7—8-слоговое строение строки) сказываются прежде всего в том, что К. Сергазиев исполняет «Алпамыс» на очень яркую по выразительности и развитую по форме мелодию, а у Р. Мазходжаева музыкальной канвой служит речитатив. Далее, в отличие от Мазходжаева, исполняющего эпос под домбру, Сергазиев поет под сырнай — двухрядную гармонь, однако он не выискивает на этом инструменте каких-либо подголосков или аккордовых сочетаний, а лишь дублирует свое пение.

В исполнении Келимбета Сергазиева записано на магнитофон несколько фрагментов и из других разделов «Алпамыса», но все они по своему музыкальному содержанию мало отличаются друг от друга. Основным музыкальным стержнем этих фрагментов является мелодически развитая попевка, на которую жырши поет зачин эпоса. Подобные вариации основной попевки, но речитативного характера, присущи и Рахмету Мазходжаеву.

Различия в музыкальной канве одного и того же эпоса у двух известных жырши свидетельствуют о разнообразии его воплощения. Эти различия являются следствием объективных причин, связанных с местными особенностями музыкального народного быта. Формирование областных диалектов в музыкальном языке, помимо основного фактора — специфики трудовой деятельности, несомненно проходило под воздействием музыки других народов, живущих в Казахстане или на смежных с ним территориях.

Нам представляется, что исполнение эпоса под аккомпанемент сырнай, то есть так, как его исполняет Келимбет Сергазиев, равно и само музыкальное воплощение эпоса в форме широкой, героического склада песни, появилось значительно позже, чем речитативы, сопровождаемые домброй или кобызом. Одним из оснований для такого вывода является то, что сырнай (гармонь) появился у казахов не ранее второй половины XIX века (после присоединения Казахстана к России), а кобыз и домбра издревле звучат в казахских аулах. Своеобразные приемы игры на сырнае, на котором невозможно воспроиз-

¹⁰⁵ Перевод М. Г. Гумаровой и наш.

водить характерные по фактуре и колориту звучания домбры, а также несвойственное казахской музыке того времени аккордовое сопровождение пения, по-видимому, направляли жырши на сочинение мелодий, более напевных, чем традиционные терме. Это оказало свое влияние на развитие песенно-речитативной канвы до уровня относительно сложной песенной формы. Блестящий образец такого исполнения эпоса мы находим у жырши Келимбета Сергазиева. Этот сравнительно новый прием обогатил казахскую народную музыку.

К музыкально-речитативному виду воплощения лиро-эпического сказания относится исполнение «Кыз Жибек», записанное нами в 1959 году от кзыл-ординского жырши Рахмета Мазходжаева.

Его передача знаменитой социально-бытовой поэмы, как и героического эпоса, полностью основана на речитативной мелодии, состоящей из двух предложений — первое в верхнем регистре, второе — в нижнем, которые в живом исполнении жырши приобретают характер свободной импровизации.

ВСТУПЛЕНИЕ К «КЫЗ ЖИБЕК»

Сообщ. жырши Рахмет
Мазходжаев, зап. 1959 г.

86-а Спokenия и мeтoв. $\text{♩} = 88$, уcкoрeнa дo $\text{♩} = 126$

Ал - Мен сeй-лeк-тiн жe-рeн-дeр,

тын-дaл-бiркy-дeк cа-лы-ңыз, аз эқ-гi-мe қос-ғай-ың, кeл-гe-нiң-жe

хa-аi мiз. Ө-гe-сiн бac-қa пaй-дa жoқ, қa-сықтaяқтaн мa-лы-ңыз,

кызжi-бeк-тi тың-дa-ңыз зa-мaн-дaс cт-мeн

эi-рe-дeр aқ cа-қaдa-лы шa-лы-ңыз. бac-қa cөз-дi қo-я-лың,

Кыз Жібек-тен сөз қоз-ғып қы-зы-ғы-на та-я-лық, сы-ры түг-кен

Жер-ле-рін жа-ңар-тып қой-са бо-я-лық

Бұ-рын-ғы за-ман ке-зін-де, же-ті ру-дың і-шің-де, жа-ғал-бай-лы

е-лі-бар, а-ты шық-қан ха-лық-қа, ба-зыр бай ат-ты бай-ы-бар,

бай-лы-ғын б-ның сұ-ра-саң ба-шеу қы-лып аи-тү-ға.

Е-сеп жет-пес жай-ы бар, же-ті жүз түн-е жүк-е-кең,

діа-дә-сі-мен жан-бы-сы, мың-түн-е жүк та-ғы да, а-зық-тү-лік

жай-ы бар. А-яқ-ты мал-да е-сеп жоқ ай-да-лып ба-рып жай-ы-лар.

очень замедл.

А-яқ-ты мал-да е-сеп жоқ ай-да-лып ба-рып жай-ы-лар.

mf еще шире

Ей! Ей-ей - - - Ей-ей-ей.

Ей! Ей! Ей! Ей!

Ей! Ей! Ей! Ей!

Я расскажу вам, люди,
Слушайте, наострив уши,
Спою [вам] понемногу,
Как смогу.
Коль ты умрешь, для твоей головы
Нет пользы от собранного по крохам¹⁰⁶
богатства.

(О т ы г р ы ш)
Слушайте [про] Кыз Жибек
Сверстники [мои], мужчины, женщины,
Белобородые старики.
О других [сказаниях] не ведем разговор.
Буду петь о Кыз Жибек,
Свой интерес к ней утолите,
Где краски потускнели —
Обновим, снова подкрасим.

(О т ы г р ы ш)
В давно прошедшие времена
В числе семи родов
Был род жагабайлы,
Известен был он народу.
У них был богач по имени Базарбай,
Если спросите о богатстве его —
Не с кем сравнить.

(О т ы г р ы ш)
Бесчисленно его богатство.
При кочевке [на] семьсот верблюдов
навьючивал

Золотых монет и слитков серебра.
Еще навьючивал на тысячу верблюдов
Огромные запасы еды.
Нет счету его скоту,
Пасется он на пастбищах.

(О т ы г р ы ш)
Нет счету его скоту,
Пасется он на пастбищах¹⁰⁷.

Рахмет Мазходжаев начинает свое выступление спокойно и неторопливо, постепенно подготавливая слушателей к восприятию повествования о Кыз Жибек. Затем, гибко варьируя основное мелодическое зерно речитации, жырши, однако, не выдвигает его на первый план, так как главным для него является прежде всего передача поэтического содержания эпоса. В зависимости от того, какую мысль и сколько строк текста ему надо передать в данном эпизоде, жырши изменяет протяженность предложений мелодии путем вариационных повторений их начальных фраз, а затем отделяет тирады отыгрышами.

¹⁰⁶ В тексте: *по ложке*.

¹⁰⁷ Перевод М. Г. Гумаровой и наш.

Представленные примеры песенно-речитативного воплощения казахского эпоса (два героического и один лиро-эпического) показывают их общность во многих чертах, характерных для этого вида в целом.

Поэтической основой содержания такого вида музыкального воплощения являются 7- и 8-7-слоговой состав строки силлабического по строю стихов тирадного строения. В тесном взаимодействии с мелодией эти строки расчленяются на три группы: 4-х и 3-х, 4-х + 4-х, или 5-ти и 3-х слоговые, с ударениями на первые слоги строк.

Как показывают нотные записи, основными приемами развития мелодий эпических речитаций (в отличие от акынских терме, где чаще всего спеваются V или другие ступени лада, образующие суммарно трихорд) служит вариантность отдельных попевок, проявляющаяся в дроблении начальных звуков фраз, отклонении мелодии в параллельный лад, повторении заключительных фраз предложений.

В ладовой структуре эпических речитаций общность выявляется в том, что мелодическая канва каждой тирады, кроме встречающихся инструментальных отыгрышей, оттеняется еще от предыдущей сменой ладовой основы.

Так, в «Алпамысе» Р. Музходжаева речитативная канва первой тирады изложена в *си-бемоль* эолийском, а второй — в *фа* фригийском, с отклонением в параллельный *ля-бемоль* ионийский и возвращением в *си-бемоль* эолийский.

В «Алпамысе» К. Сергазиева каждая стихотворная тирада охватывает два музыкальных предложения, при этом первое развивается в пределах гексахорда *соль* ионийского, а второе — в гексахорде *ре*-ионийского. В «Кыз Жибек» Р. Мазходжаева мелодия первого предложения развивается в диапазоне тонической квинты *си-бемоль* эолийского, второго — также тонической квинты, но *ми-бемоль* ионийского. В этом сказании каждый большой эпизод заключается довольно развитым кадансом, состоящим из нового, более распевного материала, изложенного в начале в *до* эолийском, а в заключении — в *фа* миксолидийском. Такими кадансами, исполняемыми на междометия *ей, ой, ау* и др., жырыши показывает слушателям свое личное отношение к содержанию только что исполненной им части эпоса.

Каждая речитативная мелодия эпического сказания имеет свои музыкальные черты. Так, в «Алпамысе» в начале они носят героический оттенок, в «Кыз Жибек» — повествовательный. Однако эти оттенки в дальнейшем по ходу изложения текста часто меняются, принимая различную эмоциональную окраску. В исполнении талантливого жырыши одна и та же речитация, по мере изложения по ее канве содержания эпоса, столь насыщенного разнохарактерными персонажа-

ми, бурными событиями, любовными сценами, описаниями природы и т. д., звучит то героически и повествовательно, то радостно и нежно, то мрачно и горестно.

Это показывает как народные сказители умело и тонко преобразуют небольшие мелодии, которые они используют в своих выступлениях.

Второй вид — музыкально-иллюстративный (фрагментарный) характерен тем, что основное содержание эпоса зачастую исполняется в декламационной форме, без песенно-речитативной канвы. Однако в процессе повествования некоторые монологи и сцены жырши передает вокальными или инструментальными фрагментами.

Вокальные фрагменты, если их сюжеты имеют самостоятельное значение, иногда разрастаются до формы песни или даже ариозо. Инструментальные фрагменты обычно изображают скачущего на коне батыра, полет птиц, имитируют голоса животных и т. п.

Этот вид музыкального воплощения эпоса рассматривается нами в двух его разновидностях: вокальном и инструментальном (кобызовом и домбровом).

Замечательным образцом вокальной разновидности музыкально-иллюстративного воплощения эпоса являются фрагменты лирической поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Сулу»¹⁰⁸, записанные нами с напева известного восточно-казахстанского жырши Абенова¹⁰⁹. От него мы записали 15 вокальных фрагментов этого эпоса, исполняемых без инструментального сопровождения по ходу повествования.

Около двадцати различных версий эпоса «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», относящегося к XIII веку и по своему содержанию имеющего общие мотивы в восточном и европейском эпосе¹¹⁰, хранятся в рукописном фонде Центральной научной библиотеки и Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова Академии наук Казахской ССР¹¹¹.

¹⁰⁸ Тексты вокальных фрагментов расшифрованы с магнитофонной записи М. Г. Гумаровой. Перевод М. Г. Гумаровой и наш.

¹⁰⁹ *Абенов Шакир* (р. 1901) — акын, певец, домбрист и композитор-мелодист, прекрасный знаток фольклора своего края. Его краткое исполнение эпоса «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» было опубликовано в Алма-Ате в 1936 г. Полный текст его варианта этого эпоса составляет 7000 строк. Музыкальные фрагменты были записаны в Алма-Ате, 18 марта 1960 г., расшифровка производилась в августе 1961 г. и январе 1963 г.

¹¹⁰ См. кн. Г. Н. Потанина «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе». М., 1899.

¹¹¹ Шесть версий эпоса «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» вошло в научное издание, подготовленное И. Т. Дюсенбаевым, написавшим к ним обстоятельные научные комментарии и примечания. Алма-Ата, 1959.

Поэма «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» давно привлекла к себе внимание русских фольклористов, о чем свидетельствует найденная в архиве А. С. Пушкина рукопись, написанная неизвестной рукой, на пяти листах большого формата, в которой обстоятельно изложено содержание одной из версий этого предания¹¹².

Впервые перевод «Козы-Корпеша и Баян-Сулу» был опубликован академиком В. В. Радловым¹¹³. В советское время этот эпос в прозаическом и поэтическом переводах издавался многократно¹¹⁴.

По своему содержанию «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» относится к социально-бытовым поэмам. Она глубоко романтична. В ней воспевается чистая, светлая любовь Козы-Корпеша и Баян-Сулу, которые не могли обрести своего счастья в условиях суровой действительности феодально-родового общества. В ярких поэтических красках показываются в поэме разные стороны жизни казахского общества той эпохи, косвенным образом осуждается один из древних обычаев — *жастай кудаласу* (обручение детей), явившийся причиной трагической развязки. С большой художественной силой выражено в поэме сочувствие бесправной бедноте, осмеяна безмерная жадность к богатству, высказано презрение к вероломству, бессердечию и другим порокам.

Согласно многовековой традиции, Шакир Абенов начинает исполнение со «Вступления», в котором он излагает основную идею эпоса.

По форме стихосложения вступление к «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» отличается от вступления к «Алпамысу». Здесь мы имеем пример другого традиционного казахского стихосложения называемого *қара өлең*. Это одиннадцатисложное четверостишие в котором 1, 2, и 4-я строки имеют общую рифму, а 3-я строка не рифмуется. Слоги группируются по 3+4+4 или 4+3+4.

Спокойно и неторопливо поет жыршы. «Вступление» изложено в ионийском ладе и только ближе к концу, в момент, когда поется о любящих сердцах (на восклицании «ай»), очень красочно появляется миксолидийская септима (с конца пятый такт), придающая всему «Вступлению» трагический оттенок. Мелодия состоит из двух частей (AAA + B). Первая ее часть — речитативного склада. Она повествовательна и даже несколько созерцательна. В отличие от нее вторая часть (B) эмоционально более ярка и подвижна.

¹¹² Л. Б. Модзалевский. Запись казахского предания в архиве Пушкина. Сб. «Временник пушкинской комиссии». М. — Л., 1937, стр. 323—325.

¹¹³ «Образцы народной литературы тюркских племен». СПб., 1870, т. III.

¹¹⁴ Один из первых переводов «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» сделан Г. Тверитиным (М., 1927); последний по времени перевод В. Потаповой опубликован в сб. «Казахский эпос». Алма-Ата, 1958, стр. 441—530; и в отрывках в «Антологии казахской поэзии». М., 1958, стр. 49—64.

I. КІРІСПЕ
(Вступление)

Повествательно ♩ = 80

Ка - жыр - лы қа - жы - май - тын ер - ді ай - та
 шін. өз - ге - жан - ға ра - қы - мы
 тан жа - зы - ғы жоқ күйген - ді ай

мын, Қажыт - қан ел мен ер - ді шер - ді ай - та мын. Ө - зі ү -
 жоқ, малқор - ды ой - ы со - қыр көр - ді ай - та мын. На - қак -
 там, мезгіл - сіз а - жал о - ғы - ти - ген

ді ай - там Сүт - тен ак, су - дан тү - нық та - за жү - рек ай

кір - шік - сіз бі - рін - бі - рі ой - ғай, ғай, сүйгенді ай - там - ай

Я буду петь о герое, который неутомим,
 О муках, которые перенесли герой и народ;
 О тех, кто думает только о себе, без пользы
 для других,
 Жадных на скот, бедных умом;
 Я буду петь о тех, которые безвинно страдали,
 Кого безвременно настигла стрела смерти,
 У кого души белее молока, прозрачнее воды,
 О чистых любящих сердцах.

Жырши продолжает рассказ*.

В давние времена жили два старых бая — Карабай и Сарыбай. Встретились они однажды на охоте и вместе горевали о том, что нет у них сыновей-наследников. В знак дружбы они поклялись друг другу, что если у одного из них родится сын, а у другого дочь — они пожениат их. Спустя некоторое время к стоянке охотников прискакал гонец из аула Сарыбая с радостной вестью: его жена родила красавца сына, названного Козы-Корпешом. Обрадованный Сарыбай вскочил на коня и вихрем помчался домой. На его беду конь споткнулся о камень. Сарыбай упал и разбился насмерть.

* В дальнейшем содержание текста, предшествующего каждому фрагменту эпоса, передаем в нашем кратком пересказе.

Жырши исполняет жоктау (похоронную песню) по Сарыбаю.

Как и в бытовых жоктау, мелодия в этой похоронной песне, сочиненной на 7-слоговой текст, мало развита. Она начинается в покойном парящем движении в пределах секунды (V—VI). Следующее предложение начинается так же, но завершается на доминанте параллельного минора интонационно более активной выразительной квинтовой трихордной попевкой (I—IV—V). В дальнейшем развитии мелодии (B) полнокровное звучание мажора создают опоры на I и III ст., что еще более утверждается опорами в заключительной части на V—III и I ст. лада. Подобная мажорность похоронной песни отражает музыкальными средствами народное оптимистическое восприятие смерти, как логического завершения жизни.

II. САРЫБАЙДЫ ЖОҚТАУ

(Плач о Сарыбае)

88 Медленно. Тяжело $\text{♩} = 84$

Ө - мір, ө - лім а - тыегіз - ой, бір тәт - ті мен бір а -
постепенно ускоряя
щы. Кім - ге мей - ір іс - те - ді? Кім - ме - нен ө - лім
сыр - лас - ты? Өл - дің тү - не - ді, ту - дың дү - ние
широко
нұр шапты. Хан и - ем, ай, зар болдық - ау, ей - ах!

Жизнь и смерть — олицетпы,
Одно — сладкое, другое — горькое.
Кого — [смерть] пожалела?
Кому — свою тайну раскрыла?
Умер — постигла тебя ночь,
Родился — мир своим лучом озарил.
О, мой хан¹¹⁵, мы горюем о тебе.

Вскоре к месту стоянки охотников приходит бедная старуха-зайка из аула Карабая. Изнеможенная дальней ходьбой она, чтобы

¹¹⁵ В казахском эпосе богатых и знатных людей иногда величали ханами. А по некоторым версиям Карабай и Сарыбай были ханами.

получить богатый суюнши (подарок), спешит первой сообщить Карабаю, что у него родилась красавица дочь, названная Баян-Сулу. Однако эта весть приводит в ярость Карабая: он ждал сына-наследника. Раздосадованный Карабай камчой (нагайкой) бьет несчастную старуху по голове.

Жырши поет о горе Карабая, потерявшего надежду иметь сына. Мелодия этого фрагмента своим бесконечно повторяющимся звуком (ля-бемоль) и своим монотонным ритмическим однообразием удачно характеризует образ тупого, невероятно скупого богача, его самодовольство и кичливость.

III. ҚАРАБАЙДЫҢ ҚАЙҒАСЫ

(Горе Карабая)

89 Скороговоркой. Монотонно ♩ = 88



Хан Қа - ра - бай де - не - сі күн-түн қа - тып, е - тіз
лақ ма - рал-ды қал-ла - дыа-тып-ай, қа - ла-дыа-тып
ай - ай. Се - тіз өр - ме бұ - зау тіс а - ла мой-нақ ба-сын
жар-ды кемпірдің сартыл-да-тып ай, сар-тыл-да - тып ай - ай!

Хан Карабай, измученный, день и ночь ездил,
Матку марала и ее двух козлят-близнецов застрелил.
Из восьми [кожаных] кос сплетенная [камча] походит на зуб
теленка,

Ударом камчи разбил голову старухе.

«Не сравню себя с тысячью человек,

Сравнить меня не с кем.

Достиг я восьмидесяти лет, но нет сына [наследника],

Богом наказанный я, Карабай!»

Возмущенная несправедливостью и жестокостью Карабая, бедная старуха-заика проклинает его.

IV. САҚАУ КЕМПІРДІҢ ҚАРҒЫСЫ
(Проклятие старухи-заики).

90

С горечью. Возбужденно ♩-76

Ай Қа-ра бай ау! Ке - бі - нің - ді өл-ген-де жалмаш жер.
- сің, ма - ған қыл ған жа-заң-ды та ңір бер-сің. Сүй-
ін - ші - ге қан.қылып қамшы аубер-дің, Ұ - лы-қы-зың мен-дей
боп бей нет көр-сін. Тоқ-сан мың-нан түк қал-май то-лық-сы.
- ған, ай-ық-пас - тай ба-сы-ңа пә ле кел-сін. Мал-
- дан бас-қа ө - мір-де ті-леу ің жоқ, қа-ра-се-нің со-ныңнан
широко
қай-тіп ер-сін - ай а, қай-тып ер-сін-ай.

О, Карабай!

Когда ты умрешь, то свой саван [от жадности] сожрешь.

За то, что ты надо мною издевался, пусть тебя бог накажет.

Вместо того, чтобы одарить, ты камчой окровенил меня.

Пусть твои дети будут страдать, как я.

Пусть от твоих девяносто тысяч голов скота ничего

не останется.

Пусть на твою голову вечно сыплются проклятия.

Кроме скота, в жизни у тебя нет желания,

Как же пойдет потомство за тобой!

В этом фрагменте после начального сурового обращения к Карабаю (О, Карабай!) в энергичных, многократно повторяющихся гневных тирадах, носящих явно речитативный характер, несмотря на стремительные взлеты каждой фразы, оскорбленная старуха изливает свое негодование бесправного, безвинно избитого человека.

Нельзя не отметить поразительного чувства архитектоники жырши, проявившегося в обрамлении основного содержания «Проклятия» более распевным зачином — обращением к Карабаю и такой же концовкой, выражающими основную идею всего фрагмента.

Принимая за дурное предзнаменование внезапную трагическую смерть Сарыбая и проклятие изувеченной им старухи, Карабай отрекается от данной Сарыбаю клятвы — отдать свою дочь за его сына. По распоряжению Карабая, вопреки советам жены, весь его аул откочевывает в дальние края.

Перед кочевой старшая дочь Карабая Тансык поет прощальную песню. Песня Тансык глубоко эмоциональна. Ее ладопеременная мелодия минорной окраски (*фа-диез* дорийский и *до-диез* эолийский) начинается ярким взлетом (I—V) с последующим ритмическим и динамическим нарастанием, подготавливающим кульминационную вершину на VII ст. первой тональности. Затем мелодия постепенно переходит на более спокойный интонационный склад, с явным преобладанием поступенности, кроме заключительной интонации, где на слове «аман бол» — «прощайте» происходит решительный спад на звуках квинтовой трихордной попевки.

Этот фрагмент выразительно передает взрыв отчаяния от предстоящей разлуки с родным краем и тихую грусть человека, вынужденного покориться воле другого.

V. ТАҢСЫҚТЫҢ ЖЕРМЕН ҚОШТАСУЫ (Прощание Тансык с родной землей)

91 Умеренно $\text{♩} = 69$

Бал та-лы, Ба-ға-на-лы ел а-ман бол, ба қалы,
бал дыр-ған-ды көл а-ман бол. Те-ру-шем е-рік-кен.
-де ер-мек е-тіп, ек-пе жи-де, ал-маағаш, гүл а-ман бол.



Балталы, Балганалы — мой край, прощай.
 Озеро с твоими лягушками и тиной, прощай.
 Ягоды, яблоки, цветы,
 Которые я собирала, прощайте!
 Сопок вершины, прощайте,
 Березы, ельник и тальник, прощайте.
 Красивая лошадь, могучий бык, стройный верблюд,
 Четыре вида скота, пасущиеся в окрестностях, прощайте!

Прошло 13—14 лет. Выросла Баян-Сулу. Далеко по степи распространилась молва о ее красоте. Много знатных и богатых женихов приезжало в аул Карабая просить руки его дочери, среди них и степной разбойник, грубый и коварный силач Кодар¹¹⁶. Но Баян отказывала всем. Смутные чувства и случайно услышанные разговоры подсказывали ей, что где-то есть у нее нареченный жених и она должна быть верна ему¹¹⁷.

Близкие Карабая — жена и старшая дочь Тансык глубоко переживают нарушение клятвы Карабаем. Видя, как страдает преследуемая Кодаром Баян-Сулу, Тансык решается поехать на поиски ее жениха Козы-Корпеша. Перед отъездом она получает от матери наставление.

Мудрым спокойствием веет от мелодии этого наставления, развитие которой происходит, в основном, в пределах тонической квинты в неторопливом мерном движении. Его не нарушают даже широкие (октавные и квартовые) зачины почти всех фраз с их преобладающей поступенностью. Мелодическая канва в сочетании с текстом,

¹¹⁶ В некоторых версиях эпоса говорится, что Кодар был главным пастухом у Карабая.

¹¹⁷ По некоторым версиям известие Баян-Сулу о ее женихе Козы-Корпеше приносит старуха-заика, которую когда-то жестоко обидел Карабай. Этим она хотела отомстить ему и его родне.

сплошь состоящим из народных афоризмов, рисует образ рассудительного старого человека, много видевшего и пережившего на своем веку.

VI. ТАҢСЫҚҚА ШЕШЕСІНІҢ АЙТҚАН МАҚАЛЫ (Материнское наставление Тансык)

42 Нетеропливо. Рассудительно ♩ = 63

Де-ген мақал жаңбыр мен жер, ба - та менер кө - ге-ре-р. ба -

- та ө-нер а - пер-мей - ді, а пе - ре - ді ба - та - ңы ө-нер. ө -

- нер. сіз - ге, та - лап сыз - ға, ба - та еш - қан дай бәй күбермес. ө -

- нер - лі - ге та - лап - ты - ға, ба - та де - ген бәй - ге дер - бес.

Есть пословица: «земля дождем,
А храбрый благословением красуется».
Благословление мастерства не дает,
Мастерством благословление получаешь.
Неимеющему таланта мастерства,
Благословление приза не принесет.
Владеющему талантом мастерства,
Благословление приз обеспечит.

Однажды на табуны Карабая обрушилось страшное бедствие. Песчаная буря разогнала весь скот по пустыне Бетпак-Дала¹¹⁸. Скот неминуемо должен был погибнуть от жажды. Впавший в отчаяние Карабай обещает отдать Баян-Сулу в жены тому, кто разыщет его табуны. Кодар находит скот, роет колодцы и спасает табуны Карабая от гибели. С радостной песней, как жених Баян-Сулу и наследник большого богатства, гонит Кодар скот в кочевье Карабая¹¹⁹.

¹¹⁸ Бетпак-Дала — буквально голодная степь.

¹¹⁹ По другим версиям, Кодар в отместку за то, что Баян-Сулу отказалась выйти за него замуж, угоняет табуны Карабая. Напуганный Карабай обещает Кодару свою дочь, если он возвратит ему скот.

Неуклюжая, тяжеловатая и монотонная мелодия этого фрагмента, с фанфарообразными окончаниями почти всех фраз, образно показывает грубого, высокопарного Кодара, бахвалящегося победой над стихией, добившегося осуществления своего желания стать женихом богатой красавицы.

VII. ВЕТПАК-ДАЛА ТУРАЛЫ
(О Ветпак-Дале)

93 Высомерно. Грубо $\text{♩} = 76$



Мі - не - ки бет - бақ са - рыда ла ай,
бұл дү - ние - нің то - за - ры. Ты - ныш бол - са пы - сы - нап,
желсоқ - са жы - ны қо - за - ды... Тү - яқ ти - се топ - та - лып,
кө - те - рі - лер то - за - ңы, Тул - пар а - зып те - бін - тіп
нар қа - жыр бүй - да со - за - ды, Қа - ра - бай - дың көші - не
көш бас - тап Қо - дар о - за - ды ау.

Вот голодная, желтая степь —
Ад этого мира.
Если спокойно — душно,
Если ветер задует — как дьявол забушует.
Если копытом [землю] тронешь —
Поднимается пыль,
Что даже Тулпару¹²⁰ худо приходится.
Одногорбый верблюд мощь свою теряет.
Кочевую песню Карабая
Поет Кодар, ведущий караван.

¹²⁰ Тулпар — легендарный крылатый конь.

В поисках Козы-Корпеша Тансык попадает в кочевье его аула и встречает его друга Айбаса. Айбас догадывается, что эта девушка неспроста появилась здесь. Он пытается узнать о цели ее поездки, но Тансык, не зная еще, что Айбас друг Козы-Корпеша, не решается прямо рассказать ему, кого она ищет. Айбас песней намекает Тансык, что он очень догадлив.

Это красивая, плавная, миксолидийского лада мелодия, воспринятию широты которой не мешает ее довольно сложный ритмический рисунок. Обращает на себя внимание своеобразие структуры мелодической линии: подъемы в начале каждой строки текста и спады в конце — преимущественно на слове «белгілі» — «понятно». Трехчастность ($AB + CC_1 + A_1A_2$), подчеркнутая симметричным ладовым строением (с миксолидийской септимой в средней части), с развитым мелодическим материалом, придает этому фрагменту самостоятельное художественное значение. По своему интонационному складу и форме «Встреча Айбаса с Тансык» может быть отнесена к ариозо.

VIII. АЙБАСТЫҢ ТАҢСЫҚҚА КЕЗДЕСУІ (Встреча Айбаса с Тансык)

94 Повествовательно $\text{♩} = 88$
А *mf*

Кел-ген-де дос та-су-ға-ай!

ниет бел-гі-лі, ай, ақ да-ри-ғай. Шы-рай.

-дан сырт бер-ген-де бет бел-гі-лі. Үй-лы.

-ғып ұм-тыл-май-сың ше-гі-не-сің, Тұр-ға-

-ның ар-бас-та-ғы бел-бел-гі-лі ай. А-тың.

- ды ай - ту - ра да н - ме - не - сін, үс - тал.
 - ған жа - уың бар - дай тек бел - гі - лі. Кө - рер -
 - мін кім - нің ар - ты тн - я - нақ - ты ай - ай! Сес - ке.
 - ніп ше - гі - ніс - сең шек бел - гі - лі а ай!

Что хочешь стать другом — понятно.
 Что хочешь отвернуться — понятно.
 Что не стремишься вперед, а топчешься на месте,
 [Или] стоишь на другой стороне — понятно.
 Даже назвать себя боишься,
 Как будто ты захватила в плен врага — понятно.
 Вижу, кто постоянен, хотя ты,
 Испугавшись, пятишься назад — тоже понятно.

Тансык догадывается, что встретила близкого Козы-Корпешу человека и в иносказательной форме укоряет Козы-Корпеша в бездействии: он не ищет своей невесты, а счастье надо добывать. Судьба человека заранее не предreshена, человек сам творец своей судьбы.

Мелодия «Ответа Тансык Айбасу» — простой трехчастной формы (ABA), речитативного характера. Ее крайние части, повествовательные по интонационному строю, начинаются с подъема (обращение к джигиту в первой фразе) и завершаются спадом. В лаконичной попевке средней части, настойчиво повторяемой, Тансык высказывает джигиту мудрые народные изречения, которые образно передают благородство человека, стремящегося помочь людям в беде.

IX. ТАҢСЫҚТЫҢ АЙБАСҚА ҚАЙЫРҒАН ЖАУАБЫ (Ответ Тансык Айбасу)

95 Повествовательно ♩-76

Ер жі гіт - ау! Күшке сен - се ар - тында - ғы



ер-лі-гі а-гыс е-мес, ай сар-тыл-да-ған, а - ай.
88 жнвее ♩ = 84

Ту - май - ды дағ - дыр арт - тан, ал - дан тос - пақ,
Деу - ші ем же - ңіл - мей - мін же - ңем деу - ші ем.

а - су - ды эб - ден бол - жа қар - сың - да - ғыай.
Ті - рел - се шын - дық - қа кеп тар - тын ба - ғанай.

А, широко (I темп) *mf*

Шырқа - ған - ау! қыз ша - қыр - са қы - зық - ты - рып

е - мес пе жі - гіт - ке - ар - ой, тартынға - ны а ай.

Эй, храбрый джигит, если ты веришь в силу оставшегося позади
[Козы-Корпеша],
То его храбрость — не бурное течение, а тихая заводь.
Судьба не родится позади [до рождения], ее впереди [в жизни]
встретишь.

Перевалы, стоящие перед тобой, старательно изучай.
Когда-то я думала, что буду не побежденной, а победительницей,
Если дело дойдет до правды — не отступлюсь.
Если песней девушка приглашает и заинтересует,
То не стыдно ли будет джигиту пятиться назад.

Айбас возвращается в аул и рассказывает Козы-Корпешу о встрече с Тансык и о его невесте Баян-Сулу. Он советует Козы-Корпешу искать свою невесту. Козы-Корпеш принимает совет друга и, чтобы не вызвать подозрений, в одежде бедняка отправляется в путь. Найдя Карабая, он занимается к нему в пастухи. Пася чужой скот, Козы-Корпеш тоскует о Баян-Сулу. Свое горе он изливает в песне.

Напев Козы-Корпеша несколько отходит от общего колорита остальных вокальных фрагментов. В нем мы находим некоторую общность с киргизской народной музыкой. Это заметно по скачкам в мелодии на сексту и кварту (переход со второй половины 3-го такта

в 4-й, с 9-го — в 10-ый), по волнообразному движению мелодии, прекращающейся на II ст. (такты 4—5, 10—11), с невстречающей в казахском мелосе каденцией I—III—I.

Не лишено интереса завершение всей мелодии в доминантовой тональности.

Х. ҚОЗЫ-КӨРПЕШТІҢ ЗАРЫ

(Горе Козы-Корпеша)

96 Живо и решительно $\text{♩} = 116$
Amf

Мұн - дай лық - қа о - ой! сал - ды нем - ау
 мен се - кіл - ді а жал - ғыз - ды,
 бір қыз ү - шін, о - ой! қаң - ғыр - тып - ау
 ер - те - кеш қой - дың а жай - ғыз - дың, а - қыл - да - сар
 о - ой, кі - сім жок тау ме - нен тас - ты, о - ой!
 жар - ғыз - дың. Ой! Тау ме - нен тас - ты жар - ғыз - дың.

О, всевышний!
 Поставил ты меня в такое положение,
 Меня — одинокого человека.
 Из-за девушки [по степи] брожу,
 С утра до вечера пасу баранов.
 Нет никого у меня,
 [От тоски и горя] горы и камни разрушаются.

Баян-Сулу в отчаянии, что ей придется выйти замуж за Кодара. В слезах и горьком раздумье о своей судьбе она часто бродит по степи. Однажды она встречает отару своего отца и вступает в разго-

вор с пастухом. Чувствуя симпатию к веселому, умному джигиту, знающему много разных песен и занимательных историй, Баян-Сулу часто приходит к нему. Между ними зарождается любовь. Козы-Корпеш, не раскрывая своего имени, решается рассказать Баян-Сулу, что он не уверен в возможности преодоления стоящих на их пути препятствий.

Миксолидийская мелодия этого фрагмента жизнерадостно-ликующая. Она характерна восходящим квартовым зачином (V—I), с последующим несколько волнообразным заполнением скачка. Интонационный строй мелодии, простой по метру и ритму, характеризует радужное настроение человека, приближающегося к исполнению своих желаний.

ХІ. ҚОЗЫ КӨРПЕШТІҢ БАЯНҒА КЕЗДЕСУІ (Встреча Козы-Корпеш с Баян)

97 Ровно ♩ = 84



Я не старик, которого ежедневно видела, я молодой тазша¹²¹,
Дорога жизни счастливой не будет, если станешь, Ак-Баян¹²²,
избегать меня.

Хотя через край [сосуда] вода может вылиться,
Все равно через горный хребет она не перельется.

Баян-Сулу поняла, что этот пастух и есть ее нареченный с рождения. Но зная, что она просватана за Кюдара и что отец не выдаст ее за Козы-Корпеша, Баян-Сулу говорит джигиту о трудностях, кото-

¹²¹ Тазша — буквально паршивоголовый. В переносном смысле указывает на нищенский вид пастуха. В феодально-байской среде часто пастухов презрительно называли «тазшы».

¹²² Ак-Баян — ак буквально белый, но применяется и как эпитет «прекрасная», «благородная».

рые стоят на их пути, и призывает его быть настойчивым в стремлении к осуществлению их общих желаний. Жырши поет ответ Баян.

ХІІ. БАЯННЫҢ ЖАУАВЫ (Ответ Баян)

98 Широко $\text{♩} = 69$

A mf

Шал е - мес күн - де - гі - дей сен жас таз.
- ша, кү - ды - қа түл - кі - ке - лер құм - нан ас -
са түн - шы - ғып ау! сор - лы та - зым
ө - ліп қал - ма үс - тап ал түй - е - бас қып қыздар бас - са.
Ас - қар тау - ға мез - гей - ін таз - ша көңілің ай ау.

Ты не старик, которого ежедневно видела, ты — молодой тазша.
К колодцу лиса подойдет, если песчаное место преодолевает.
Не задохнись бедный тазша,
Если девушки поймают
И сделают из тебя «түйебас»¹²³.
Твою мечту я уподобляю великой горé [которую надо преодолеть].

В отличие от предыдущего фрагмента, энергичный квартовый зачин в «Ответе Баян», многократно затем повторяющийся, приобретает здесь значение лейтмотива, придающего первой половине песни наставительный характер.

¹²³ *Түйебас* — буквально верблюжья голова, а вообще — название аульной игры, во время которой девушки бросают одна другой тряпичное чучело верблюжьей головы. Вероятно, этими словами Баян-Сулу хотела сказать: не будь безвольной игрушкой в руках судьбы, не позволяй кидать себя из стороны в сторону.

Вторая часть (С), исполняемая на слова «если девушки поймают и сделают из тебя туйебас», контрастирует с первой своим более подвижным темпом, сменой тонального центра, живыми интонациями, исходящими, возможно, из аульной игровой песенки.

Козы-Корпеш и Баян-Сулу, горячо полюбив друг друга, поклялись отстаивать свое право на счастье.

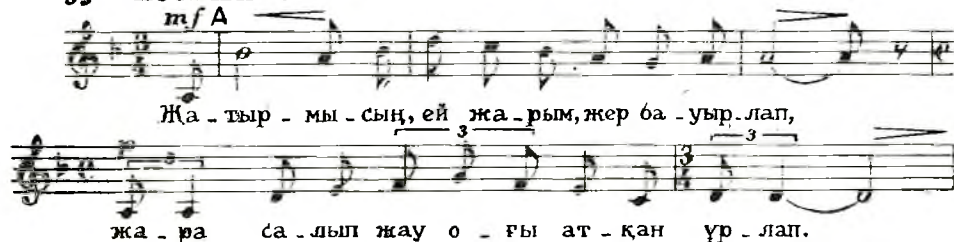
Разъяренный Кодар, видя в Козы-Корпеше своего соперника, вызывает его на смертный бой на кинжалах и оказывается побежденным. Великодушный Козы-Корпеш дарует ему жизнь. Кодар клянется, что отказывается от Баян-Сулу, но это только хитрая уловка. Пригласив Козы-Корпеша на охоту, Кодар из засады вероломно убивает его¹²⁴. Встревоженная долгим отсутствием Козы-Корпеша Баян-Сулу ищет его и находит мертвым. Горе Баян беспрдельно.

Фрагмент «Горе Баян» по своему содержанию относится к народному жанру жоктау. Ее красивая печальная эолийская мелодия с большой выразительной силой передает стенания невесты над умершим женихом. Драматичность мелодии выразительно подчеркивается начальным скачком на малую нону (V—VI) и таким же глубоким зачином всех последующих фраз (за исключением A₁) и ее традиционной, но очень уместной в рамках общего эмоционального тонуса мелодии, окружающей заключительной каденцией (II—VII—I).

Симметричное строение фрагмента «Горе Баян» (ABBA₁), развитие мелодического материала и его логическое завершение позволяют отнести этот вокальный эпизод к форме ариозо, как типичному образцу преобразования эпического фрагмента в самостоятельное художественное произведение. Это подтверждается и тем, что впервые (в 1944 году) «Горе Баян» было записано нами от Шакира Абенова как отдельная песня его репертуара.

ХIII. БАЯННЫҢ ЗАРЫ (Горе Баян)

99 Печально ♩ = 60



¹²⁴ В некоторых версиях Кодар убивает Козы-Корпеша во время сна.



Лежишь ты, мой любимый, распланный на земле,
 Тайком застрелили тебя, нанесли тебе рану.
 Всевышним нареченная пришла твоя Баян,
 Почему бы тебе не встать и не повеселиться?
 С малых лет остался ты сиротой без отца,
 Ушел [меня искать], не послушав свою родню.
 Ты говорил: «Много людей могу один одолеть»,
 Как же ты погиб от руки ничтожного Кодара?
 Не могу теперь я садиться на серую лошадь с золотым
 седлом,
 Не знала я, что Кодар сделает такое [зло].
 О, всевышний, присудил ты мне пару, а сам взял его,
 Не суждено было мне радоваться и достигнуть мечты!

Баян-Сулу решает отомстить Кодару за подлое убийство Козы-Корнеша. Когда Кодар вновь начинает домогаться ее руки, она говорит, что выйдет за него замуж, но прежде он должен выполнить ее просьбу: выкопать глубокий колодец. Кодар быстро исполняет ее желание и Баян просит зачерпнуть из него ковш чистой воды. Так как колодец был очень глубоким, Баян предлагает Кодару спуститься в него, держась за ее косы. Кодар соглашается и когда он опускается до середины, Баян-Сулу отрезает косы и Кодар падает на дно колодца. Тогда Баян и находящиеся с нею люди забрасывают колодец камнями.

На том месте, где был убит Козы-Корпеш, Баян-Сулу приказывает построить мазар¹²⁵. После торжественного годового аса по Козы-Корпешу, Баян-Сулу, которой стал не мил свет, где столько зла и коварства, где не было для нее счастья, поет прощальную песню и ударом кинжала в сердце лишает себя жизни.

В лебединой песне Баян-Сулу слышится чувство безнадежной обреченности, смирения перед горестной судьбой. Единство стиха и мелодии характеризует «Прощание» как возбужденный монолог протестующей души и как размышления о непонятных мрачных явлениях жизни, природы и общества¹²⁶. Интонации протеста выразительно образуются волнообразным мелодическим профилем каждой фразы в подъеме и в непосредственном спаде, а обреченность можно усмотреть в явном преобладании нисходящих каденций в предельно низком для этой мелодии регистре, которым начинается и кончается вся мелодия.

XIV. БАЯННЫҢ ӨМІРМЕН ҚОШТАСУ ЗАРЫ (Прощание Баян с жизнью)

100 **Возбужденно** $\text{♩} = 104$
mf

А - шық түн - де ас - паң - да ай кез - ген - дей,
түн сал - ма - ғы жер - ді жан - шып ез - ген - дей,
күз же - лі - нен қыс қай - ғы - сын сез - ген - дей,
ес - ті - ле - ді шөп - тің мұ - ны кү - бір - лей.

Будто бы ночью в ясном небе гуляет луна,
Будто бы тяжесть ночной мглы землю придавила.

¹²⁵ Мазар — надгробный памятник, мавзолей.

¹²⁶ Оба одинадцатисложные четверостишия этого фрагмента имеют редкую в казахской народной поэзии группировку слогов: 4+4+3, при этом все строки подчинены одной рифме.

Будто бы в осеннем ветре зимнее горе предвидится,
 Будто бы слышится горестный шепот трав.
 Будто бы рассеялись, друг друга потеряли,
 Будто бы повздорили и разошлись,
 Некоторые утихли [умерли], некоторые горюют, некоторые
 ясные.

Непонятно движение звезд.

Баян-Сулу похоронили рядом с Козы-Корпешем. Тансык, обращаясь к народу, оплакивает Баян.

XV. ТАҢСЫҚТЫҢ БАЯНДЫ ЖОҚТАУЫ (Плач Тансык по Баян)

Ю1 Широко $\text{♩} = 72$

А - ры - зым ба ей, в за - рымба ей!
 сөйлей - ін бі - раз жұрты - ма. Ары. зым бол. сын, зар бол. сын
 жалыным шық. сын сыр. ты. ма. Жа. за. лы бол. дың жұр. ме - сең,
 зү - лымдық. тың ыр - қы. на. Ә - ді. лет. ке шөл. де. дім
 Жүт - қан. дай су - сын бір ты - на.

Просьба ли, иль горе,
 Обращаюсь я к народу.
 Просьба ли, иль горе,
 Пусть они выйдут наружу.
 Получишь рану,
 Если поверишь злодею.
 Я ищу справедливости,
 Как ищут чистой воды, чтобы
 утолить жажду.

«Плач Тансык по Баян» по своему мелодическому строению перерастает рамки традиционного жоктау. Однако интонационный склад «Плача» равномерный, без трагических интонаций, все же для жок-

тау достаточно типичен. Это, на наш взгляд, объясняется тем, что данное жоктау обращено не к узкосемейному кругу, а ко всему народу, что придает ему общественное значение.

Вся мелодия «Плача» изложена, как обычно для жоктау, в светлом ионийском звучании, и на этом фоне ярким эмоциональным штрихом выступает возглас, которому миксолидийская септима придает горестный характер (такт второй). Общий склад мелодии, полный оптимизма и бодрости, невольно напоминает слова А. М. Горького, что «фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно, рабский труд их был бессмыслен эксплуататорами, а личная жизнь бесправна и незащищена»¹²⁷.

За исключением XIII фрагмента («Горе Баян»), записанного нами с напева Шакира Абенюва в 1944 году, остальные 14 фрагментов были напеты им в один день (18 августа 1960 года) в течение нескольких часов¹²⁸.

Несмотря на то, что вокальные фрагменты невелики, жырыши перед исполнением декламировал вполголоса для себя предшествующий им текст и только эмоционально настроившись, начинал петь, продолжая свое повествование. Это говорит о том, что вокальные фрагменты не являлись плодом импровизации (как это бывает на состязаниях акынов), а представляют собой эпизоды, органически входящие в сказание, и петь их отдельно, в отрыве от предшествующего им текста, жырыши поэтому крайне трудно. Устойчивость мотивов фрагментов подтверждалась и тем, что при повторных исполнениях через несколько дней жырыши пел их почти без изменений и в той же тональности.

Наши наблюдения в этом же плане над другими профессиональными народными певцами и домбристами, от которых приходилось записывать произведения их репертуара, убедительно свидетельствуют о замечательной природной слуховой памяти большинства из них, закрепленной и развитой постоянной исполнительской практикой¹²⁹.

Для всех фрагментов характерно совпадение граней мелодических построений со стихотворными строками и их членениями. Это относится к фрагментам I, V, VIII, IX, XI, XII с 11-слоговым составом

¹²⁷ А. М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 698.

¹²⁸ Другие инструментальные фрагменты музыкально-иллюстративного воплощения эпоса, приводимые ниже в данной работе («Аққу» и «Жетім бала»), также были сыграны исполнителями в один прием.

¹²⁹ Многие домбристы поражали меня тем, что через несколько дней, при повторных проверках ранее записанных произведений, они играли их в тех же тональностях и свободно перестраивали домбру в иные тональности для исполнения других күйев.

в строке с группировкой по 3 + 4 + 4 слога и к III, IV и XIII фрагментам, строки которых группируются по 4 + 3 + 4 слога, и к редко встречающемуся членению на 4 + 4 + 3 слога XIV фрагмента.

Синхронность граней мелодии и стиха отмечается и во II, VI, VII, X и XV фрагментах с 7 и 7—8-слоговым составом строки, с членением на 4 + 3 слога, на 5 + 3 и 4 + 4 слога. Мелодии этих фрагментов отличаются ритмическим строением, типичным для речитативных — остановками на последнем слоге каждой строки.

Звук и слог во фрагментах метрически совпадают, распевность встречается редко и охватывает не более двух-трех звуков. Исключение составляет каданс XIII фрагмента («Горе Баян»), где последний слог распеваётся на протяжении целых двух последних тактов.

Рифма, являясь одной из важнейших вспомогательных элементов ритма стиха, в поэтических текстах фрагментов «Козы-Коршун и Баян-Сулу» разнообразна: I, III, V, XII фрагменты имеют традиционную для 11 слогов в строке рифму *а а б а*; II — традиционную для 7 и 7—8 слогов рифму в свободном сочетании (в основном через строку); в IV, VIII, IX фрагментах первые четыре строки рифмуются обычно (*а а б а*), а остальные четыре — в развернутой форме — *в а г а*; в VI (8 слогов) и XIII (11 слогов) — рифма первых четырех строк тоже обычна, а в следующих четырех строках — самостоятельна: *в г д г* и *в в г в*. Стихи VII, X, XV фрагментов имеют редко встречающуюся в казахской поэзии рифму между нечетными строками; в XI — не рифмуется четвертая строка, в XIV — в первом четверостишии рифмуются все строки (*а а а а*), а во втором также не рифмуется четвертая.

Как в обыденной или стихотворной речи, так и при пении фрагментов (как и вообще в песнях всех жанров) последний слог одного слова, кончающийся гласной, сливается с начальной гласной следующего слова, образуя вместе один слог. Это обусловлено силлабическим строем казахского стиха. Например, в I фрагменте («Вступление») на грани слов «ерді айтамын» (первая строка), где слияние «ді» и «ай» образует один слог «дай», выравнивая этим группу из 5 слогов в 4-слоговую. То же самое в VI фрагменте («Материнское наставление Тансык»), где последний и начальный слоги слов «батаны өнер» (четвертая строка) образуют один слог — «не». Подобные виды элизии встречаются и в других фрагментах.

Фрагментарность вокальных эпизодов не ограничивала развития мелодии при помощи припевных слов, добавляемых к основному тексту сверх их слоговой структуры.

Так, в III фрагменте повторение в нечетных строках последних слов позволило автору расширить каждое предложение речитативной мелодии более плавным заключением (5—6 и 11—12 такты); второе

предложение XI фрагмента расширено дополнительной попевкой на рефренные слова «Ақ Баян, Ақ Баян». У искусного жырши эти дополнения в эмоциональном плане значительно усиливают выразительность фрагментов.

Для вокальных фрагментов жырши обычно берут небольшие отрывки поэтического текста¹³⁰. Это сказывается в том, что большинство фрагментов (кроме III, XI, XIV), вбирая отведенный им текст без повторений, не имеют припевов в виде самостоятельных частей, что создает одно из основных различий между вокальными фрагментами эпоса и песнями. Кроме того, подчиненное значение вокальных (и инструментальных) фрагментов в эпическом сказании оказало свое воздействие на их строение; они имеют, главным образом, одну частную форму с ее разновидностями, типичными для казахской песенности вообще.

Среди фрагментов «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» имеется одна частная форма, которая состоит из четырехкратного повторения одного предложения (III — AAAA); или периода из двух предложений, первый из которых оканчивается на доминанте, второй — на тонике, с небольшим дополнением (XI — $A_T A_d$ в). К одночастной форме относятся и IV фрагмент, состоящий из двух предложений с обрамляющими небольшими фразами (aBABc), а также фрагменты с повторами первых предложений (I — $AA_1 AA_1 AA_1 B$), с повторами вторых предложений (IV — $ABBB_1$, VII — $ABBBB_1$); фрагменты с расширениями из нового материала (II — ABBC, X — $AAA_1 B$), или состоящие из четырех предложений без припевных частей (V — $ABCC_1$, VI — ABAC, IX — ABBA, XII — ABC).

Среди пятнадцати фрагментов «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» выделяются два: VIII — $AB + CC_1 + A_1 A_2$ и XIII — $A + BB + A_1$, — которые по художественной завершенности музыкальных образов, создаваемых большими мелодиями трехчастного строения, можно отнести к ариозам или романсу.

Ладовая структура вокальных фрагментов «Козы-Корпеш и Баян-Сулу», их тональные соотношения показывают, как тонко использует жырши этот важнейший компонент музыкальной выразительности. Фрагменты могут быть условно разделены на пять тональных групп, соответственно смене места действия.

Первая тональная группа включает четыре фрагмента (I—IV), относящихся к завязке эпического сказания, действие которого происходит в одной местности («Вступление», «Плач о Сарыбае», «Горе Карабая», «Проклятие старухи-заики»). Мелодии этой группы фраг-

¹³⁰ Тексты некоторых сказаний доходят до пятнадцати тысяч поэтических строк, не считая прозы.

ментов изложены в тональностях мажорного наклонения: I — *Ре-бемоль* ионийский с отклонением в миксолидийский, II — *Ре-бемоль* миксолидийский, III и IV — в *Ре-бемоль* ионийский.

Мелодии второй тональной группы фрагментов (V и VI), посвященных событиям, происходившим в ауле Карабая («Прощание Тансык с родной землей» и «Материнское наставление Тансык»), изложены в ладах минорного наклонения: V — *фа-диез* дорийский с отклонением в *до-диез* эолийский, VI — *до-диез* эолийский.

Фрагмент VII (хвалебная песня Кодара — «О Бетпак-Дале»), изложенный в *До* миксолидийском, символизирующий собой торжество темных сил — зла, жестокости, вероломства, имеет значение самостоятельной тональной группы, расположенной в центре всего музыкального материала лиро-эпического сказания. Этот фрагмент резко контрастирует в мелодическом и тональном плане с предшествующими фрагментами, а в мелодическом — и с последующими.

В четвертой группе фрагментов (с VIII по XII), содержание которых относится к событиям, происходившим поблизости от аулов Баян-Сулу и Козы-Корпеша («Встреча Айбаса с Тансык», «Ответ Тансык Айбасу», «Горе Козы-Корпеша», «Встреча Козы и Баян», «Ответ Баян»), все мелодии, как и в первой группе, изложены в ладах мажорного наклонения: VIII — *Ре-бемоль* миксолидийский, IX — *Ля-бемоль* ионийский; X — *Ля-бемоль* ионийский, XI — *До* миксолидийский, XII — *Ля-бемоль* ионийский.

В заключительной, пятой тональной группе два фрагмента, в которых отражены трагические переживания героев, отчаяние и гибель Баян (XIII — «Горе Баян» и XIV — «Прощание Баян с жизнью»), вновь изложены в миноре (*ре* эолийский и *соль-диез* эолийский), но в завершающем вокальный цикл фрагменте (XV — «Плач Тансык по Баян») мелодия звучит в светлом *Ре-бемольном* ионийском ладе. Этот фрагмент, образуя с I фрагментом тональную симметрию всего вокально-фрагментарного воплощения, подчеркивает общее оптимистическое звучание этого выдающегося лиро-эпического сказания.

Блестящим образцом инструментальной (кобызовой) разновидности музыкально-иллюстративного (фрагментарного) воплощения народного сказания может служить кюй-легенда «Аққу» («Белый лебедь»), записанная нами в ноябре 1956 года¹³¹ от известного кобызиста Даулета Мыктыбаева (род. в 1900 г.).

Это произведение, исполненное горячего патриотизма и ненависти к захватчикам, так часто в прошлом топтавшим казахские степи,

¹³¹ Расшифровка текста с магнитофонной записи сделана М. Г. Гумаровой. Перевод М. Г. Гумаровой и наш. Пять последних музыкальных фрагментов расшифрованы нами совместно с З. Б. Жанузаковой.

является украшением обширного репертуара Даулета Мыктыбаева. Музыкальная часть «Аққу» состоит из 16 фрагментов.

В легенде рассказывается, как бедный джигит во время нашествия врага не ушел из своей земли, не бросил родных, а храбро сражался и победил, став после этого родоначальником племени.

Даулет Мыктыбаев начинает исполнение кюйя-легенды с сказа¹³².

В прошлые века, во времена набегов, пришла весть, что приближается враг. Это известие напугало племя и оно быстро откочевало. Только один бедный джигит, не имея скота для откочевки, со своей матерью и маленькой сестрой остался тогда на месте старой стоянки. Джигит мог прокормить свою семью только охотой на птиц и зверей.

Однажды, охотясь, он подошел к озеру и увидел на нем белого лебедя. Охотник выстрелил в него из ружья, но промахнулся. Вспугнутый лебедь, хлопая крыльями по воде, полетел.

Полет лебедя, его хлопанье крыльями по воде изображает эта музыка:

I

Резко. $\text{♩} = 104$

102

Строй кобыза

Джигит опять выстрелил в летящего лебедя, но он, звеня своими крыльями, поднялся еще выше:

II

$\text{♩} = 96$

103

simile

¹³² Тексты «Аққу» и «Жетім бала» («Сирота») публикуются впервые. Поэтому мы сочли необходимым дать их в полном объеме, лишь с некоторыми незначительными сокращениями.



Лебедь улетел. Тогда джигит вскочил на свою кучую лошадь и воскликнул:
 «Эй, белый лебедь, лети в Балгантау¹³³.
 Мы и эти горы видели!»

Сказав это, он на коне помчался за лебедем:

III

104 С задором. $\text{♩} = 80$

решительно



¹³³ Балгантау — название гор, часто упоминаемых в казахских сказках, легендах.



Не догнав лебедя, джигит возвращается домой. Увидев из дома едущего вдалеке брата, его семилетняя сестра побежала к нему навстречу со словами.

«Брат мой, застрелив белого лебедя, возвращается,
О, алакай, алакай!»¹³⁴
Застрелив белого лебедя, возвращается!»

Эта музыка выражает радость девочки:

IV

105 Радостно, ♩ = 76 певуче, игриво



¹³⁴ Алакай — междометие, выражающее чувство восторга, восхищения.

«Нет у меня лебедя!» — говорит брат.

«О, брат, как мы сможем жить без еды!» — воскликнула девочка и заплакала.
Эта музыка выражает плач семилетней девочки:

V

106 Ровно. $\text{♩} = 72$



Их восьмидесятилетняя мать тоже заплакала.
Вот плач древней старухи:

VI

107 Певуче. Мягко $\text{♩} = 76$





«Лучше мне умереть, чем видеть эти слезы», — сказал джигит. Сказал, сел на коня и уехал:

VII

108 **Резко** ♩ = 116

шире *ff*

еще шире

Когда он ехал, то встретил врагов. Увидев их, он зарядил ружье. Враги заметили казаха всадника, едущего им навстречу, обрадовались, и решив, «чтобы ни случилось, мы возьмем его в плен», заиграли:

VIII

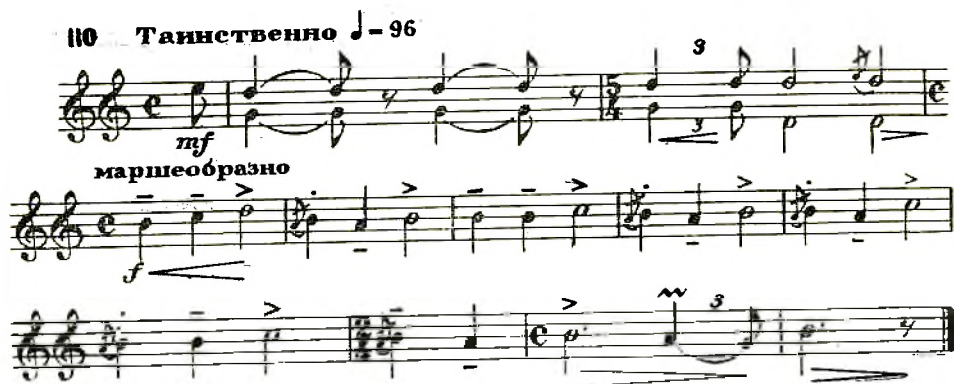
109 **Плавно** ♩ = 116



Зарядив ружье, джигит воскликнул: «Эй, враги! Вызываю вас на поединок, на поединок!»:

IX

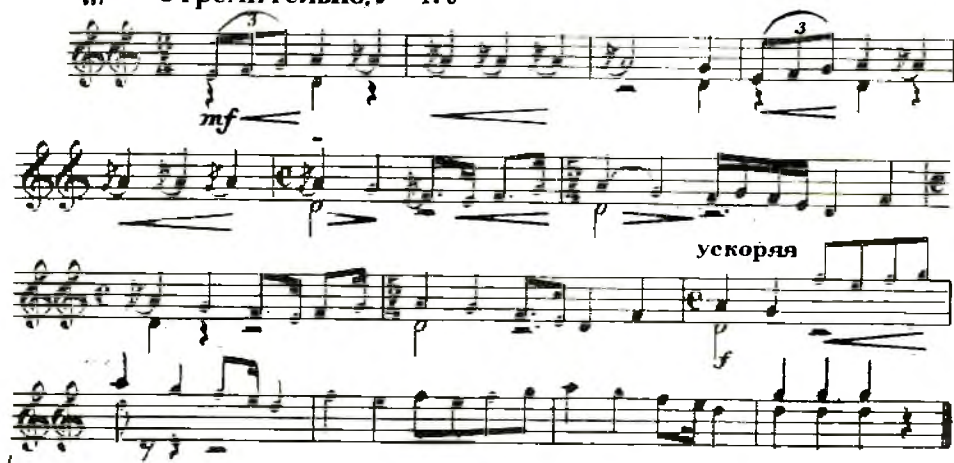
III Тайнственно, ♩ - 96



«Ну, подходи, выходи на поединок!» — закричали петушась враги, идя ему навстречу:

X

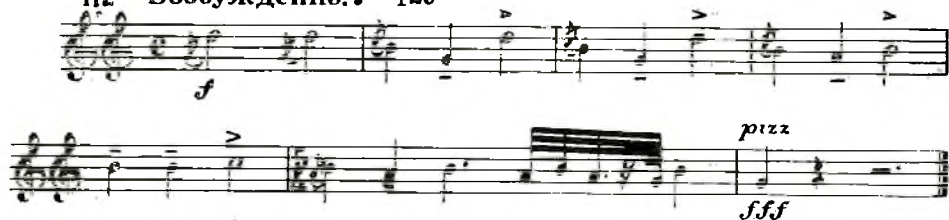
III Стремительно, ♩ - 176



Вызвав врагов на поединок, джигит стал стрелять:

XI

112 Возбужденно. $\text{♩} = 126$



Одного застрелил:

XII

113 Возбужденно $\text{♩} = 176$



Второго застрелил:

XIII

114 Возбужденно $\text{♩} = 176$



Шире. Торжественно $\text{♩} = 144$

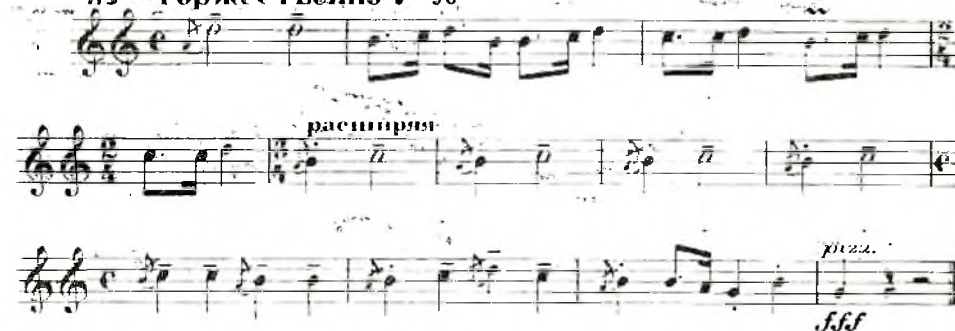
Возбужденно



Третьего застрелил:

XIV

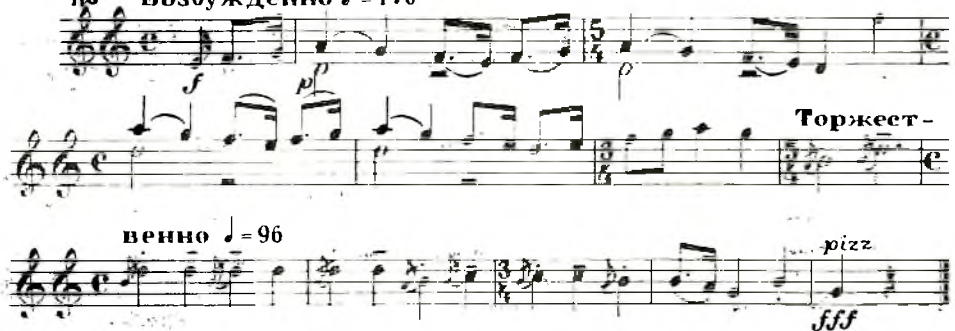
115 Торжественно ♩ = 96



Когда троих врагов застрелил, двое, оставшихся в живых, хотели убежать. Джигит закричал: «Эй, враги! Если вы батыры — остановитесь, не убегайте, стойте!» Еще раз крикнув: «Стойте, стойте!», он застрелил и их.

XV

116 Возбужденно ♩ = 176



Этот бедный джигит, забрав коней, одежду и ружья врагов, стал родоначальником всего племени.

117 Торжественно. Певуче $\text{♩} = 108$



В отдельных частях кюйя-легенды «Акку» красочно изображен лебедь, хлопающий крыльями по воде (фрагмент I), передан звон крыльев летящего лебедя (фрагмент II), топот скачущего коня (вторая часть III фрагмента и начало IV), выстрелы (sff во фрагментах с XI по XIII) и др. Однако в некоторых фрагментах, наряду с иллюстративностью, обнаруживаются темы-образы, являющиеся в какой-то мере лейтмотивами основных персонажей легенды.

Так, в III фрагменте, после вступления, в котором изображается летящий лебедь, звучит мужественная, энергичная тема, характеризующая молодого джигита:



Эти же интонации, в ритмически несколько измененном виде, звучат и в V, VII (после изображения скачущей лошади) и XIV фрагментах.

Тематическими элементами наделены и музыкальные образы членов семьи джигита. Фрагмент IV своей игривой, танцевальной мелодией, исполняемой в высоком регистре, живо рисует образ веселой, шаловливой девочки, ее восторг при виде приближающегося брата:



Мягкий, задушевный интонационный склад мелодии VI фрагмента, изложенный в низком регистре, характеризует образ старой страдающей матери, ее думы и заботы о детях:



Суровая, мужественная тема впервые звучит в X фрагменте



(с шестого такта), который показывает начало неравной схватки джигита с врагами. Далее эта тема в том же и варьированном виде звучит в XII, XIII и XV фрагментах, изображающих сцены боя, а также в заключительном XVI фрагменте (в начале и в конце).

Торжественные, маршеобразные интонации IX фрагмента (с третьего такта) изображают победу храброго джигита над врагами; они проходят в разных вариантах (фрагменты XI—XVI):

122



Обращает на себя внимание VIII фрагмент, который изображает врагов, внезапно напавших на родину джигита. Несмотря на большую простоту интонационно-тематического материала (нисходящий миксолидийский тетракорд, не встречающийся в других фрагментах), в замечательном исполнении Даулета Мыктыбаева на кобызе фрагмент приобретает несколько зловещий оттенок и по тембру как бы имитирует духовой инструмент. По своему общему складу VIII фрагмент резко контрастирует со всеми остальными частями кюйя-легенды. Но этот контраст не нарушает большого тематического единства всей музыки «Акку», которое убедительно подчеркивается и вариантной общностью каденционного материала в III и других фрагментах:

123



Не менее значительный образец музыкально-иллюстративного воплощения, но в сочетании слова с домбровой музыкой, представляет кюй-легенда «Жетім-бала» («Сирота») из репертуара крупного знатока и исполнителя народного творчества Ильяса Аубакирова (1881—1962).¹³⁵

Кюй-легенда повествует о бедном сироте, который благодаря своему уму, храбрости и хитрости выходит победителем из многих трудных положений. Как и во всяком эпосе, легенде и сказке, вымысел здесь переплетается с реальностью. Перед нами разворачивается

¹³⁵ Произведение записано нами в марте 1958 г., расшифровка текста с магнитофонной записи сделана М. Г. Гумаровой и О. А. Нурмагамбетовой, перевод их же и наш.

картина бедствия народа, вынужденного оставить аул, спасаясь от внезапно напавшего врага; описывается беспечная жизнь степного аристократа, дается портрет «доброго» хана, глупого и высокомерно-го правителя.

Главная тема «Жетім-бала» — патриотизм, сыновняя любовь и преданность народу, родине.

Бедняка-сироту не прельщает возможность сделаться ханским сыном или зятем богатого правителя. С любимой девушкой, со всем добытым богатством он отправляется в путь, чтобы вернуться на родину, к своему народу. И он находит все, чего искал, чего добивался. «Жетім бала» имеет 14 фрагментов.

Вот содержание кюя-легенды:

Давным-давно жил-был сирота. В те времена люди были пугливыми и трусливыми. Однажды ночью аул, где жил сирота, получив весть о приближении врага, быстро откочевал на новое место, и никто в суматохе не вспомнил о незащитном сироте, спавшем в ошаке¹³⁶.

На утро, когда сирота проснулся, он не увидел вокруг себя ни людей, ни юрт. Перепуганный сирота встал и пошел, куда глаза глядят. Идет и плачет: «О, боже мой!».

I



¹³⁶ Ошак — неглубокая продолговатая яма, которая роется около юрты. В ней ставили котел и разводили огонь для приготовления пищи.



Идет сирота и видит вдалеке скачущего всадника. Сирота останавливается, вытирает слезы и кричит:

«Братец, родной братец,
Поверни голову коня, остановись!»

Вот его голос:

II

125

Призывно ♩ - 84





Но всадник — это был Кошан-сере¹³⁷ — не обращает внимания на зов сироты. На плече охотника было ружье, за ним бежала борзая, а на руке сидел охотничий сокол. Впереди показалось озеро, на котором плавало много гусей. К озеру направил Кошан-сере своего сокола.

Гремя, охотник скачет,
Всполащенные гуси гогочут.
Вот эти звуки:

III

126 **Блестяще. Игриво** ♩ = 112

¹³⁷ Приставка *сере* давалась народом к именам богатых беспечных людей, проводивших свою жизнь в пирах и развлечениях. Присваивалась она и людям, которые выделялись независимостью своих суждений, игнорировали установившиеся житейские правила, отличались рыцарским поведением.



Налетевшего сверху сокола плавающие гуси сбивают крыльями. Встревоженный тем, что сокол может утонуть, охотник, стреножив коня, оставляет его на берегу, а сам лезет за соколом в воду. В это время сирота снимает путы с коня, садится на него и пускается вскачь.

Вот мчится мальчик на коне:

IV

127 Изображая скачку. Галоп ♩ = 138





Когда охотник вылез из воды, держа в одной руке сокола, а в другой сбитого соколом гуся, он хватился коня. Оглядевшись, охотник заметил скачущего на его коне мальчика. Теперь уже охотник стал кричать:

«О, родной мальчик, родной,
Поверни коня, остановись!»

V





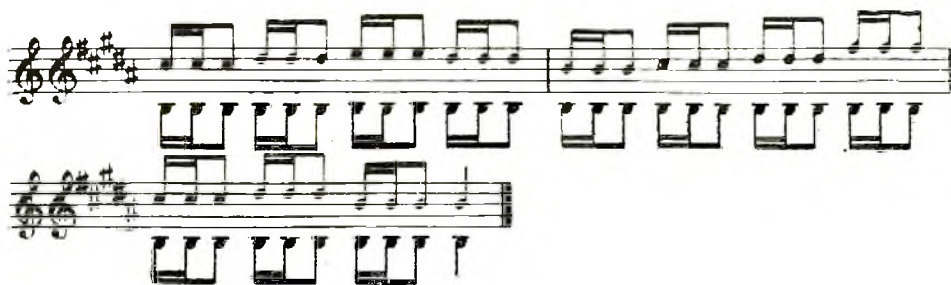
Сирота возвращается и говорит охотнику: «Бог-то один, но времена изменчивы. Когда я звал, ты даже не оглянулся, а я вернулся к тебе. У тебя есть гончая собака, ружье, охотничья птица и аул твой на старом месте стоит, Прощай!» Сказав это, сирота усекал.

Вот мчится мальчик:

VI и VII

129 Изображая скачку ♩ = 108-138





Под утро, увидев небольшой ручей, сирота останавливается, чтобы напоить коня. В это время раздается выстрел и конь падает. Сирота, обняв голову коня, начинает плакать. Тут подходят к нему два джигита, одетые в шубы из жеребачьих шкур, с ружьями в руках. Увидя плачущего мальчика, они говорят: «Ах, как жалко! Мы охотники на куланов, а из этого ручья пьют только куланы. В этих местах, кроме них, никто не бывает. Мы метились снизу, а сидящего сверху [на коне] не заметили».

Сказав это, они спросили сироту, откуда он. Сирота рассказал о себе и о том, что он претерпел после смерти отца.

— Разве тебе негде жить?

— Нет.

— Тогда иди к нам в аул. У нас живет бездетный хан, будешь сыном ему.

И они привезли мальчика к хану. Хан устроил по этому поводу тридцатидневные игры и сорокадневный пир. Мальчик становится сыном хана и главным пастухом его тысячных табунов. Жить он стал вместе с табунщиками в шатре¹³⁸.

Однажды в горах сирота нашел гладкошерстного жеребенка и стал его выхаживать. Когда жеребенок вырос, сирота сел на него, поехал и удивился: когда конь скачет — ветер не догонит, когда рысью идет — то так плавно, что не шелохнутся полы одежды, а когда галопом — нельзя усидеть. Такой вырос конь.

Однажды сирота, оставив скот на табунщиков, поехал домой.

(Повторяется предыдущий фрагмент.)

Приехав домой, мальчик привязал коня к юрте хана, а конь как фыркнет, что даже тундук¹³⁹ приподнялся на воздух и шлепнулся обратно. Когда мальчик зашел в юрту и поздоровался с отцом, тот не ответил на его приветствие, а только спросил:

— Что это за конь? Таких нет у нас.

— Отец, я нашел этого гладкошерстного жеребенка в горах, — ответил сын.

— Эх, молодец, нашел подобающего себе коня, — сказал обрадованный хан. Через два-три дня поезжай к табунам, потому что Сарсенбай лентяй, а Бейсембай спать любит. Еще останешься без скота.

— Хорошо, отец, поеду. Но к вам у меня просьба. Если обещаете выполнить — скажу, не обещаете — не скажу.

— Хорошо, выполняю.

— Правду говоришь? — трижды спросил мальчик.

— Обещаю, — трижды ответил хан.

¹³⁸ Усыновление бедняка богатым сородичем было одной из форм эксплуатации в феодально-байском ауле. Усыновленный безропотно выполнял любую работу в хозяйстве усыновителя, в надежде когда-нибудь получить долю его имущества.

¹³⁹ Тундук — покрывало наружной головной части юрты, которое при необходимости отворачивали или натягивали.

— Если обещаешь, то слушай, отец. Говорит пословица: «Доброго молодца к родной земле тянет, а собаку — где сытно». Я решил найти свою родную землю. Отпусти меня.

— Не говори так, свет мой. Это не добрая весть. Есть ли у тебя отец, кроме меня? Есть ли у тебя мать, кроме ханши? Может быть ты обижен, что мы еще не сосватали тебе девушку, не женили тебя? Я гордился тем, что ты вольный джигит.

Как ни уговаривал хан сироту, он не соглашался. Хан подумал: «Не найдет он своих родных, которые неизвестно куда откочевали. Он, наверное, хочет меня испытать». Зарезал барана и устроил проводы сыну, Сирота навьючил на своего гладкошерстного коня две торбы¹⁴⁰ с куртом¹⁴¹, вложил за голенище нож, простился со всеми, сел на своего коня и ускакал.

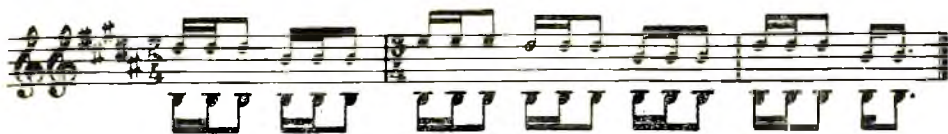
VIII

130 Галоп $\text{♩} = 120$ постепенно ускоряя до $\text{♩} = 160$



¹⁴⁰ *Торба* — сумка, привязываемая к седлу.

¹⁴¹ *Курт* — домашний овечий сыр, приготовленный небольшими шариками или кусками.



Мчится мальчик на разгоряченном коне и, оглянувшись, видит, что за ним вдогонку скачет хан со своим кара-джигитом [службой].

Остановил сирота коня и кричит хану:

— Возвращайся, не догонишь, желание свое не осуществишь! Если джигит не держит слово — это подобно смерти, если дуб начнет гнуться — он сломается. Раз я сказал — от своих слов не откажусь!

— Прощай, желаю доброго пути, — сказал хан, заплакал и повернул обратно.

Сирота скачет дальше и подъезжает к неизвестному городу. На его окраине он видит колодец с ведром и водоемом. Сирота решает напоить коня и незаметно уехать.

Довольный своим быстроногим конем, сирота запевает песню:

IX

Радостно. Певуче $\text{♩} = 138$

131





Кончив петь, сирота собирается сесть на коня, но вдруг видит девушку, которая шла за водой и остановилась, слушая его пение. Когда сирота вновь собрался в путь, девушка обращается к нему: «Иди сюда. Ты что за человек?».

Мальчик подъезжает к ней и рассказывает, что пережил с того дня, как умер его отец, и он остался сиротой.

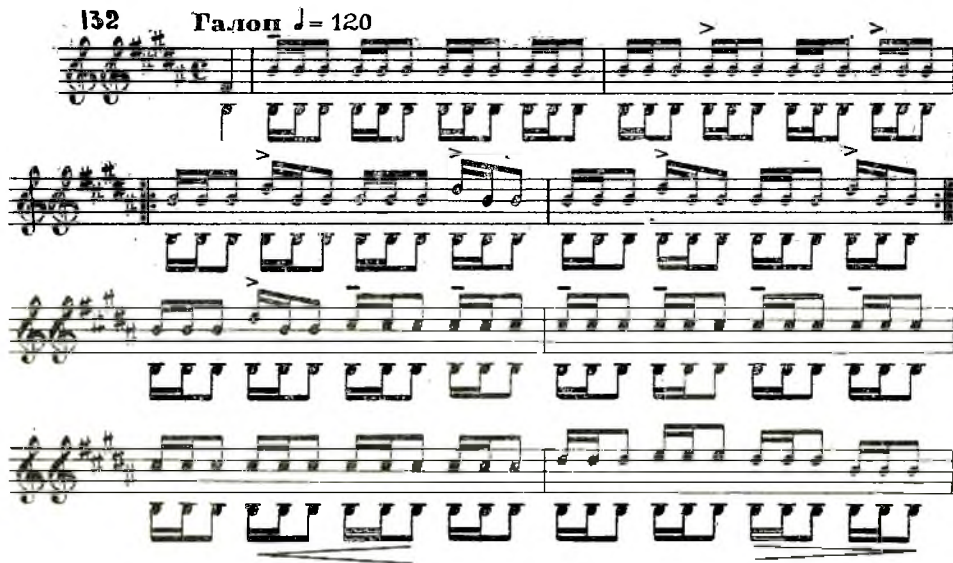
— Хорошо, желаю доброго пути. Конь под тобой такой, что захочешь ускакать — ускачешь, захочешь догнать — догонишь. У меня желание уехать с тобой. Как ты на это смотришь?

— Согласен. Ты меня искала, а я тебя нашел.

Посадив девушку на коня, сирота помчался.

Вот скачет сирота с девушкой:

X





В пути девушка говорит ему:

— Есть у меня брат Ер-Кобен, он царь этого города. У него есть два коня близнеца. Каждую пятницу приходят они первыми на скачках. Нет ни у кого таких скакунов, как Казан-сары и Кара-айгыр¹⁴², — быстрее птиц летят. Есть у меня прислуга старуха-мать, она умеет по запаху найти человека, который находится на расстоянии одного дня пути. Если можешь, поезжай быстрее.

Едут они, едут и в полдень останавливаются отдохнуть. А старуха ждала, ждала девушку и не дождалась. Вышла из дома и видит: ведра лежат, а девушки нет. Подошла она к ведрам, понюхала, понюхала и в дом побежала.

— Вставай Ер-Кобен, вставай! Ушла эта, будь она неладна, грешница. Проехали они полдня и теперь остановились отдохнуть.

Разозлился Ер-Кобен, взял ружье, сел на коня, скачет и кричит, как будто перед ним есть кто-то.

— Не убегай, батыр, не убегай! Остановись батыр, остановись!

Вот крик Ер-Кобена:

XI

Резко. Пронзительно ♩ = 88



¹⁴² Клички коней — Буланный и Вороной.



Чувствует гладкошерстный конь, что выехал из дома Ер-Кобен, и начинает тревожно топтаться на месте.

— Что случилось с конем? — думает мальчик.

Встает на седло и видит: мчится за ними погоня.

— Ой, оттегенай!¹⁴³ Погоня приближается, — говорит мальчик.

— Если ты думаешь убежать, то убежишь, а я притворюсь, что была увезена насильно, — говорит девушка. — Пойду я навстречу брату, обниму его, буду говорить: «Братец, мой родной», он и задержится.

— Э! Я не баба, чтобы бежать!

Садится мальчик на коня и едет навстречу. А девушка тоже идет к брату и кричит: «Братец, мой родной!».

Обозленный Ер-Кобен проезжает мимо девушки и стреляет в мальчика, но пуля попадает в заднюю ногу коня. Подъезжает Ер-Кобен и видит: лежит сирота, обнял голову коня и плачет. Посмотрел Ер-Кобен на коня и пожалел.

¹⁴³ Междоветие, означающее чувство сожаления.

— Не виноват ты. Твое дело правое. Если захотел бы убежать — убежал бы, если захотел бы догнать — догнал бы. Виновата моя сестра. О том, что случилось — не горюй. Дам я тебе за каждую ногу коня по чашке тилля¹⁴⁴. Едем к нам домой.

— Как-нибудь коня добуду, но к тебе не поеду.

— Дам тебе пять чашек тилля, — говорит Ер-Кобен.

— Не поеду, — говорит мальчик.

— Если так, то я не заставлял тебя красть девушку. Оставайся. Проклятие твоему отцу!

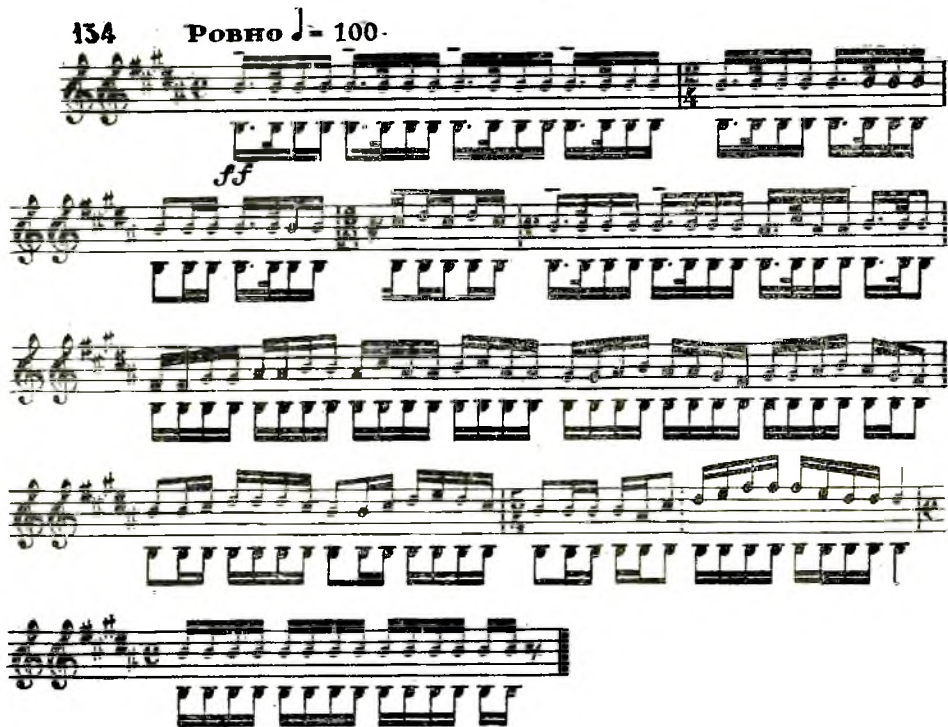
Посадил Ер-Кобен сестру на коня и поехал домой.

— Мы еще посмотрим, кому будет проклятие, твоему отцу или моему, — сказал мальчик.

Когда Ер-Кобен и его сестра отъехали на расстояние одного перевала, мальчик снял сбрую с коня и, став опять сиротой, запел ту песню, которую пел, когда был оставлен один в ауле:

XII

134 Ровно $\text{♩} = 100$.



К вечеру, в пору намаза¹⁴⁵, Ер-Кобен приехал домой, привязал лошадь, велел постелить высокую постель и лег спать. В это время сирота подошел к густо-

¹⁴⁴ Тилля — золотая монета.

¹⁴⁵ Намаз — время совершения молитвы.

му лесу, где пасся табун лошадей, и лег. Когда он проснулся, была полночь. Высоко в небе светила звезда. По лесу бродило много коней, которых охранял один табунчик. Он слонялся от дерева к дереву и стоя засыпал. Мальчик сделал из узды петлю, накинул ее табунчику на шею и говорит:

— Есть ли конь хороший для меня? Скажи.

— Скажу, только отпусти меня.

— Если отпущу — ты закричишь, будешь звать на помощь. Сначала скажи, а потом отпущу.

— Тогда слушай. У Ер-Кобена есть два коня близнеца. Каждую пятницу они первыми приходят на скачках. Вчера кто-то его сестру увез. Один из коней дома привязан, а на другом я езжу.

Привязал мальчик табунчика к дереву, сел на его коня, подъехал к окну девушки и стал петь ту песню, которую пел он при первой встрече с ней.

(Повторяется IX фрагмент.)

Сирота пропел песню, возвратился к табуну, привязал коня, лег и уснул.

А девушка, услышав его голос, думает. Как же так? Если это сирота, то как же он добрался сюда, оставшись на полудневном расстоянии. Если же это не он, то ведь голос-то его. Думала, думала девушка и надумала: наверное все таки сирота добрался сюда. Приехал, наверное, на гнедом и дает знать о себе. Девушка бесшумно встала, надела на себя лучшие свои одежды, навьючила коня переметной сумкой, закрыла дом большим черным замком и поскакала к табуну. Увидев спящего сироту, она разбудила его и сказала: «Давай поедем».

— Угони табун, — говорит сирота.

— А ты куда поедешь?

— Я съезжу к твоему брату и попрощаюсь с ним.

Девушка начала угонять табун, а сирота подъехал к дому Ер-Кобена и стал кричать в окно:

— Ей, Ер-Кобен, Ер-Кобен!

— Уау!

— О, Ер-Кобен. Ты, оказывается, молодец. Вчера отнял у меня свою сестру, потому что с ней не было приданного, и увез ее обратно. А теперь дал две переметных сумки приданого и вдобавок еще много скота. Ты не хотел, чтобы сестра твоя соединилась с неизвестным человеком, а сегодня дал лучших своих двух коней-скакунов — близнецов. За все, что ты для меня сделал, пусть аллах вознаградит тебя.

О, проклятие твоему отцу! — закричал Ер-Кобен, вскочил, ударился о дверь и упал.

— Еще раз стукнись! — дразнит мальчик.

Снова встал Ер-Кобен и так ударился о дверь, что упал навзничь.

— Еще раз стукнись! — дразнит мальчик.

Насмеявшись над ним вволю и сказав: «Прощай, добрый Ер-Кобен!», мальчик уехал.

XIV






Сирота разыскал родной аул и достиг своей цели.


Как видно из музыкального материала, фрагменты «Жетім-бала» носят иллюстративный характер.

Фрагментарность музыкальных номеров легенды определяется их краткостью, неразвитостью формы, неразработанностью тем, неиспользованием многих выразительных средств домбры как солирующего инструмента. Так, первая (нижняя) струна во всех фрагментах (за исключением III) применяется только в открытом виде, как органнй пункт, ритмически вторящий мелодии, исполняемой на второй (верхней) струне. Все это связано с определенным предназначением фрагментов: они служат лишь музыкальными иллюстрациями различных эпизодов легенды, рассказываемой жырши. Наиболее ярко и удачно музыкальные фрагменты изображают скачки коней, гоготание растревоженных на озере птиц, призывные кличи людей. В то же время иллюстративность музыки не всегда достигает своей цели в тех частях легенды, где она должна изображать переживания и чувства



людей, их горе и радость. Но различие между фрагментами разного назначения все же ясно ощущается: так, например, в песне сироты (№ 131) звучит более широкая напевная мелодия, чем в других отрывках.

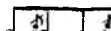
Однако наиболее заметное, весьма существенное различие между фрагментами проявляется в ритмическом тематизме мелодий, преобладающем начальными тактами. Эти ритмические ячейки теснейшим образом связаны с содержанием фрагментов. Так, мелодии IV, VI и VII фрагментов, изображающие сироту, скачущего на коне в поисках своего счастья, объединены общим ритмом


; мелодия II фрагмента, которая подражает голосу сироты,

зывающего о помощи, и XII — его пение, когда он лишился всего им добытого, имеют другую ритмическую тему ; мело-

дии VIII, X и XIV фрагментов, изображающие скачку сироты на коне, когда он уже достиг своей цели, имеют новую ритмическую те-


му ; , а ритм мелодии его песни, исполняемой для любимой девушки (IX, он же XIII)  — не

повторяется в других фрагментах. Индивидуализированные ритмические фигуры в III фрагменте подражают гоготу гусей , а в

V — крику охотника .

Особенностью этих музыкальных фрагментов является и то, что только три из них — VIII, X, XIV — на всем своем протяжении ритмически монотематичны, все же остальные политематичны.

Отмечается и такая своеобразная закономерность. Там, где первоначальная ритмическая ячейка сменяется своим зеркальным отражением, между ними вводится один такт другого метра, симметрично объединяющий обе тематические разновидности, например, в V —

; в VI—VII —

.

Эти закономерности ритмического тематизма в фрагментах «Жетім-бала» свидетельствуют о незаурядном музыкальном таланте неизвестного народного композитора.

Вполне возможно, что где-то в народе бытует и другой күй «Жетім-бала», но уже не в виде фрагментов, исполняемых во время повествования легенды, а как самостоятельное художественное произведение, предваряемое лишь коротким рассказом музыканта о его

содержании. Такое исполнение отнесено нами к третьему виду музыкального воплощения эпоса.

Третий вид воплощения казахского эпоса — музыкально завершенные по форме произведения, имеющие самостоятельное художественное значение.

Перед игрой жырши или күйши передает основное содержание эпоса и, заключая его словами: «А теперь послушайте, как расскажет об этом домбра» (или кобыз, или сыбызга), исполняет күй, в котором музыкальными средствами воссоздает рассказанное.

Этим видом исполнения эпоса пользуются, главным образом, мастера инструментального искусства, талант которых сочетается с даром рассказчика. Обладая пылкой фантазией и чувством музыкальной формы, они в процессе подготовки к выступлению или во время исполнения оттачивают выразительность фрагментов разных частей эпоса, соединяют их логическими связками, творчески формируя тем самым произведения самостоятельного художественного значения, часто довольно сложной формы.

Становлению таких музыкальных произведений на сюжеты эпоса, развившихся из синкретического исполнительства до вершин классического народного творчества, во многом способствовал непрерывный рост духовной культуры народа. С этим связаны постоянно возрастающие художественные требования как к самим произведениям, так и к их исполнителям. Особенно заметно это проявлялось во время традиционных соревнований на лучшее исполнение песен и күйев.

К великолепным, классическим образцам музыкально завершенных произведений на темы эпоса относятся мелодия «Сыр-Дуан» («Город на Сыр-Дарье») и күй «Ақсақ құлан» («Хромой кулан») ¹⁴⁶.

СЫР-ДУАН

(Город на Сыр-Дарье)

«1000 п.», № 406
Сообщ. Иргали Алдунгаров

136 Медленно, с суровой величавостью. $\text{♩} = 84$



¹⁴⁶ «1000 п.», № 406, 583.



А. В. Затаевич усматривал в мелодии «Сыр-Дуан» основу для создания большого программного симфонического полотна. В применении к этой песне он писал, что это «величавое сказание, как показывает уже самое заглавие, сырдарьинского происхождения, мощные унисоны которого звучат как интродукция к симфонической поэме!»¹⁴⁷.

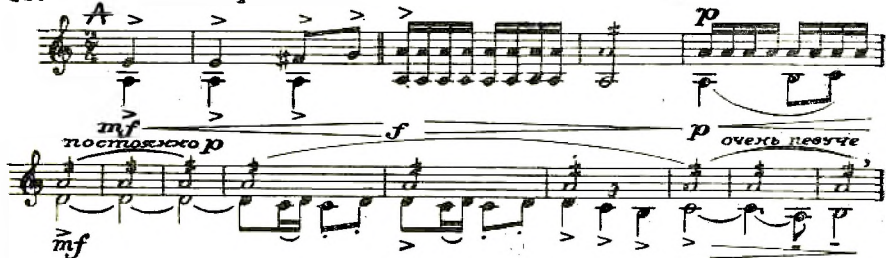
Мастерски записанный А. В. Затаевичем эпический кюй «Ақсақ құлан» — подлинное художественное полотно большого масштаба. Его программное содержание с яркой образностью выражено средствами казалось бы простого двухструнного инструмента домбры, технические и акустические возможности которой блестяще используют народные музыканты. Вот содержание кюйя-легенды «Ақсақ құлан».

Сын Джучи-хана, вопреки запрету строгого отца, отправляется на охоту и погибает: раненый им кулан ударом копыта убивает его. Обеспокоенный долгим отсутствием сына, хан объявляет, что зальет свинцом глотку тому, кто принесет ему печальную весть. Вскоре к хану является талантливый музыкант и игрой на домбре рассказывает о трагической судьбе его сына. Верный своему обещанию, хан приказывает залить расплавленным свинцом корпус домбры¹⁴⁸.

АҚСАҚ ҚҰЛАН (Хромой кулан)

«1000 п.», № 583
Сообщ. Ганбар Медетов

137 Покойно, серьезно и величаво J=88



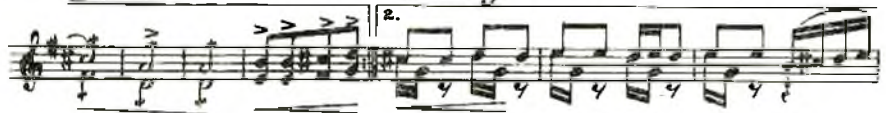
¹⁴⁷ Там же, прим. 245, стр. 491.

¹⁴⁸ Яркое и красочно описано содержание «Аксак кулана» А. В. Затаевичем в сб. «1000 п.», прим. 350, стр. 499—500.

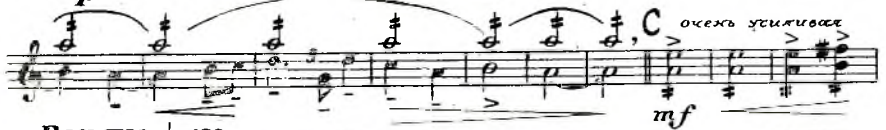
A₁ Немного ярче



mf Оживляясь $\text{♩} = 108$

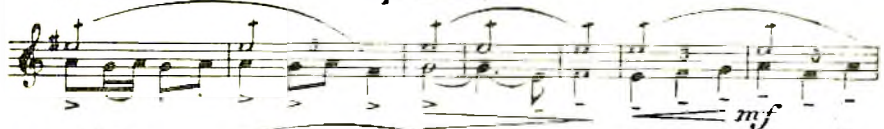


A₂ Мягко и нежно $\text{♩} = 96$



Горячо $\text{♩} = 132$





как бы рыдая в отчаянии $\text{♩} = 132$

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. В начале указано темп $\text{♩} = 132$. Музыка написана для фортепиано. В тексте фрагмента присутствуют следующие пометки: *замедляя*, *Темп I. Таинственно и печально*, *постепенно замирая*, *постоянно*, *очень певуче*, *замедляя*. Динамические пометки: *f*, *p*, *mf*, *rrr*.

Общая структура кюйя «Ақсақ құлан» — сдвоенная двухчастность, обрамленная основной темой:

$$\boxed{A} - A_1 + B \quad A_2 + C - A_1 + B \quad A_2 + C - \boxed{A}$$

Начальный трехтакт тематически предвворяет вступление основной темы (A). В ее суровых ритмически разнообразных, как бы речевых интонациях слышатся страдания угнетенного народа. Эта тема, в качестве основного музыкального образа, пронизывает всю фугообразную композицию кюйя. Раздел A_1 представляет реальный квинтовый ответ с незначительной, почти неуловимой вариантно-стью. Более вариантна основная тема в A_2 , где, наряду с увеличением отдельных моментов, происходит значительное сокращение тематического материала. Она проводится октавой выше, чем в начале, и зву-

чит более резко и напряженно¹⁴⁹. Раздел *В* с его как бы спотыкающимся ритмом и явными признаками крайне редкого в казахской народной музыке лидийского лада, можно рассматривать как тему хромого кулана.

Раздел *С* представляет своеобразный вариант основного тематического материала (образ народа). В нем путем наложения излагается одновременно материал темы и ответа в движении параллельными квинтами. Подчеркнутый нарастающей динамикой (до *ff*), раздел приобретает значение кульминационного момента всего повествования.

Рондообразность структуры кюя полностью соответствует основной идее произведения — угнетенный народ, вынужден терпеть самоуправство степного сатрапа. Сдвоенная двухчастность кюя — отнюдь не механическая репризность, а органическое разделение повествования на изложение самого события и его последствий.

Художественные достоинства «Сыр-Дуана» и «Аксак кулана» были высоко оценены крупнейшим французским писателем, замечательным ценителем музыки Роменом Ролланом. В одном из писем к А. В. Затаевичу Ромен Роллан писал: «Я был поражен, как и вы, силой волнующих переживаний, которая проявляется, например, в легенде «Аксак кулан», выраженная такими простыми средствами и силой такой песни, как 406, которая вызывает из пространства «Город на Сыр-Дарье» — этом цветении прекрасных и здоровых мелодий, которые украшают степь. Я был удивлен тем, что они мне не показались чуждыми. Я чувствую их родственными, помимо всего, нашему музыкальному фольклору Европы»¹⁵⁰.

Так глубоко воспринял художественное достоинство произведений казахской народной музыки выдающийся знаток мировой музыкальной культуры, автор многих классических музыковедческих трудов.

Не уступает по своей выразительности «Ақсақ құлану» и эпический кюй «Қамбар-батыр» известного народного композитора Ыхласа Дуkenова (1843—1916), автора многих классических произведений казахской инструментальной музыки: «Жезкиик»; «Аққу-кюй», «Ыхлас-кюй» и др.

¹⁴⁹ Об этой части кюя А. В. Затаевич писал, что во время записи в 1923 году, его особенно «поражал эпизод, где основная мелодия (в 3-й раз) появляется в верхнем регистре; здесь, каюсь, совершенно непостижимым для меня образом играющий ухитрялся придавать ей тембр и тягучесть как бы человеческого голоса или духового инструмента, в то время как на другой, аккомпанирующей струне играл *pizzicato!*» («1000 п.», прим. 350, стр. 500).

¹⁵⁰ Перевод с французского. Цит. по нашей статье «Письма Ромена Роллана к А. В. Затаевичу». — «Вестник АН КазССР», 1955, № 10(127), стр. 105.

Кюй «Қамбар-батыр» слагается из пяти эпизодов отчленяющихся нисходящими, поступенными, чуть волнообразными концовками в пределах тонического пентакорда и сменой темпа. Такое ясное членение дает основание предположить, что в прошлом этот кюй исполнялся по ходу повествования эпоса, как в «Аққу» и «Жетім бала».

ҚАМБАР-БАТЫР (Имя)

Зап. Б. Ерзаковича и З. Жанузаковой,
1958 г.

138 Кең үнмен. Широко $\text{♩} = 100$

Строй кобыза

Қатал түрде. Сурово $\text{♩} = 80$

Желпін мен жігерлене. Воодушевленно и энергично $\text{♩} = 120$

жандандыра (живее)

баяулатта (замедляя)

Қатал түрде. Сурово $\text{♩} = 80$

Салтанатты түрде. Торжественно $\text{♩} = 160$

Салтанатты түрде. Торжественно $\text{♩} = 160$

Салтанатты түрде. Торжественно $\text{♩} = 160$

Салтанатты түрде. Торжественно $\text{♩} = 160$

Салтанатты түрде. Торжественно $\text{♩} = 160$

Первый эпизод представляется нам как своеобразный пролог. Мелодия его имеет повествовательный характер, она эпически мощна и спокойна. В ней чувствуется богатырская сила и величие. Равномерно льющаяся мелодия как бы подготавливает слушателей к предстоящему повествованию. Тема второго эпизода более медлительна и

сурова. Так и слышится в ней что-то трагическое и мрачное: рассказ о коварном нападении врага на родную землю, о гибели и угоне в рабство людей, о бегстве из родных аулов, о разорении. Музыка третьего эпизода волевая, маршеобразная, полна воодушевления и порыва. Возможно, что здесь изображается, как Камбар мчится на своем быстроходном коне Кара-каска навстречу врагу. Четвертый эпизод интонационно близок второму. Он так же суров и мрачен, повествует, как можно предположить, о решающей битве батыра, о гибели воинов. Наконец, заключительный эпизод носит торжественный и, несмотря на прихотливый метр, даже несколько танцевальный характер. Народ празднует победу над врагом, радуется благополучному возвращению любимого батыра, защитившего народ от порабощения. Так, в пяти эпизодах, тематически родственных, проходит перед слушателями основное содержание этого выдающегося героического эпоса.

Идейная сущность и красота музыкального содержания кюйя «Қамбар-батыр» вызывает у слушателей большое эстетическое удовольствие, чувство патриотизма и национальной гордости. Музыка «Қамбар-батыра» воссоздает отвечающий идеалам народа образ легендарного героя, искателя правды, борца за справедливость.

Благодаря неиссякаемому роднику народного гения, многие выдающиеся произведения казахского эпоса нашли свое высокохудожественное воплощение в вокальном и инструментальном творчестве.



Наше подразделение музыкального воплощения казахских эпических сказаний и легенд на три вида — песенно-речитативный, музыкально-фрагментарный и музыкально-завершенный не охватывает, возможно, всего многообразия этого раздела казахской народной музыки. Мы рассматриваем свою классификацию как попытку систематизировать разносторонние образцы этого жанра, чтобы более полно раскрыть его богатство и способствовать его дальнейшему изучению. Наша классификация, по аналогии с высказыванием В. В. Радлова об эпосе, как поэтическом отражении «всей жизни и всех стремлений народа, которые состоят, понятно, из отдельных характеристических черт»¹⁵¹, дает основание утверждать, что в музыкальном воплощении эпических сказаний и легенд также отражены многие характеристические черты музыкального языка народа. Хотя в силу своего прикладного значения большая часть музыкального воплощения эпоса,

¹⁵¹ В. В. Р а д л о в. Образцы народной литературы северных тюркских племен. Наречие дикокаменных киргизов. СПб., 1889, стр. 12.

особенно в его речитативных и музыкально-иллюстративных видах не представляет собой художественно завершенных произведений, в их мелодической канве мы находим такие интонационные зерна, которые в более развитом виде часто составляют основу многих песенных и инструментальных произведений. Но вместе с этим музыкальные фрагменты показывают, что их речитативный пласт более развит и разносторонен чем в песенных произведениях. И кроме того, если музыкальные фрагменты по форме не выходят за пределы самых малых строений кантиленных песен, то в некоторых своих образцах (например, в «Горе Баян», № 99) они расширяются почти до самых больших песенных форм, а по выразительности — до большого лирического и драматического звучания. Это позволяет сделать вывод, что в процессе исторического развития музыкальное воплощение эпоса являлось своеобразной творческой лабораторией, в которой вырабатывались различные виды и формы других жанров народного музыкального творчества. Однако этот процесс был обоюдный: на музыкальное воплощение эпических сказаний и легенд оказывали свое влияние другие народные песенные и инструментальные жанры, что, в частности, сказалось на появлении музыкально-эпических произведений, имеющих самостоятельное художественное значение.

КАЗАХСКОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

И в песне отзвук Октября с тех пор живет,
Как поступь Ленина, идущего вперед,
Как шум знамен над поколением моим,
Как слово гения, достигшего высот.

Джамбул

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ НОВЫХ ЖАНРОВ



Октябрьская революция всколыхнула угнетенные и отсталые народы окраин царской России, привела их к активной борьбе за Советскую власть, за новую жизнь. Она дала возможность казахскому народу миновать мучительную стадию капиталистического развития и непосредственно перейти от феодально-патриархального строя к социалистическому. Казахский народ, как и все народы Советского Союза, сплоченный вокруг Коммунистической партии ее великим вождем В. И. Лениным, построил свободную и прекрасную жизнь.

С величайшим энтузиазмом встретил казахский народ в августе 1920 года исторический декрет ВЦИК и СНК РСФСР «Об образовании автономной Киргизской Советской Социалистической Республики», подписанный М. И. Калининым и В. И. Лениным. На Учредительном

съезде Советов Казахской АССР в октябре 1920 года была принята «Декларация прав трудящихся КАССР», являвшаяся первым законодательным актом молодой Казахской республики, утвердившим жизненные права казахского народа, обеспечившим его свободу и независимость, его полное равноправие среди других народов Советской России.

В декларации говорилось: «1. На основе завоеваний рабочих и крестьян России положен конец политике насилия и обмана, политике недоверия и лжи, придирок и провокаций, господствовавших при власти царей и буржуазии по отношению к народам, населяющим Россию. 2. Основой этих отношений отныне является тесная и братская связь, покоящаяся на взаимном доверии и понимании входящих в РСФСР национальностей, на крепком сознании общих классовых интересов всей массы трудящихся России и всего мира». Далее декларация провозглашала, что «вся власть — законодательная, исполнительная и контролирующая — должна принадлежать целиком и исключительно трудящемуся народу». Декларация устанавливала, что главной задачей КАССР является «уничтожение эксплуатации человека человеком, полное устранение деления общества на классы, беспощадная борьба с эксплуататорами, к какой бы нации они ни принадлежали, и установление социалистической организации общества»¹. Декларация призывала трудящихся республики к скорейшей организации социалистического хозяйства, к ликвидации пережитков патриархально-феодалных отношений в быту, к раскрепощению женщины казашки.

Учредительный съезд Советов Казахской АССР вынес ряд важнейших постановлений по земельному вопросу, в которых предусматривалось возвращение трудовому народу земель, ранее отчужденных царским правительством, и создание благоприятных условий для перехода казахского народа к оседлому образу жизни; при этом указывалось, что лучшим способом для перехода к социалистическим формам хозяйства является коллективизация сельского хозяйства.

Учредительный съезд Советов принял обращение ко всем автономным республикам и областям Российской Советской Федерации, в котором особо подчеркивалась историческая роль русского народа и его героического пролетариата в освобождении угнетенных царизмом народов России. Обращение призывало все народы Советской России «встать в великой борьбе плечом к плечу с российским пролетариатом и общими усилиями добиться освобождения всех трудящихся, всех угнетенных и эксплуатируемых»².

¹ ЦГА КазССР, ф. 5, оп. 1, д. 21, лл. 199—200.

² Там же, д. 7, лл. 10—13.

С тех пор неузнаваемо преобразилась и расцвела казахская земля. Там, где простирались бесплодные пустыни и бескрайние ковыльные степи, по которым столетиями кочевал казахский народ, появились новые города, крупные индустриальные центры.

По мере развития экономики страны и ее культуры, народ создает все новые и новые песни о наших колхозах, о рудниках и заводах, песни молодежные и комсомольские, детские и пионерские, песни о Советской Армии. Знаменательные события в жизни народа находят отражение в его песенном творчестве.

Глубокий след в устном песенном творчестве народа оставила Великая Отечественная война. Народ в своих песнях воспел героев фронта и тыла, выразил свою ненависть и презрение к захватчикам. В послевоенные годы, в годы восстановления и дальнейшего развития народного хозяйства, культуры и науки, в народном песенном творчестве развиваются новые песенные жанры, тематическое содержание которых рождалось в новых исторических условиях жизни народа.

Если в прошлом, несмотря на тяжелые условия жизни, культура казахского народа не переставала развиваться, то теперь, в условиях советской действительности, она непрерывно обогащается все новыми и новыми духовными ценностями. Одним из величайших завоеваний Великой Октябрьской социалистической революции, как говорил М. И. Калинин, является и то, что «она дала возможность выявить и ярко заблестеть национальным талантам и народному творчеству всех национальностей»³. Это подтверждается и на примере Казахской республики, где круг создателей и исполнителей народного творчества значительно расширился. По старой традиции многие казахи особенно из колхозного крестьянства и сельской интеллигенции в часы досуга сочиняют новые песни и кюйи, вкладывая в них свои мысли и чувства. Народные певцы и музыканты творчески осмысливают все преобразования в жизни народа и отражают их в своих произведениях.

В наше время исчезли существовавшие ранее границы бытования произведений устного творчества на определенной территории. Радио, кино, концертные бригады, олимпиады художественной самодеятельности, слеты и соревнования акынов, певцов и музыкантов — все это способствовало тому, что многие лучшие произведения народной музыки, наряду с произведениями русской и зарубежной классики и произведениями советских композиторов, получили повсеместную популярность, всеобщее признание. Несомненно, что такие высокохудожественные, популярные по всей республике песни, как «Жаяу Мұса», «Жанбота», «Қорлан», «Қараторғай» («Скворец»), «Қызыл би-

³ М. И. К а л и н и н. Об искусстве и литературе. Статьи, речи, беседы. М., 1957, стр. 156.

дай» («Красная пшеница»), «Ленин — атам» («Ленин наш отец»), «Екпін» («Ударник»), «Жас қазақ» («Молодой казах»), «Біз жастар» («Мы молодежь»), терме Исы Байзакова и многие другие стали классическими произведениями казахской народной музыки.

Музыкальное творчество братских народов Советского Союза, произведения советских композиторов оказывают большое влияние на современное казахское народное творчество. Это влияние плодотворно сказывается на развитии и обогащении национального музыкального языка. В музыкальном быту казахов утвердились новые виды исполнительства: хоровое пение и камерно-вокальное, инструментальное и оркестровое исполнительство.

Для наиболее последовательного изложения песенного творчества, отражающего жизнь казахского народа на разных этапах его истории, в новых социально-экономических условиях, оно распределено нами по историческим периодам:

1) народное песенное творчество в годы гражданской войны, восстановительного периода и построения экономического фундамента социализма (1917—1932);

2) народное песенное творчество в годы социалистической реконструкции народного хозяйства и победы социализма (1933—1941);

3) народное песенное творчество в период Великой Отечественной войны (1941—1945);

4) народное песенное творчество в годы завершения строительства социализма и начала построения коммунизма (1945—1965).

Глава I

НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ, ВОССТАНОВИТЕЛЬНОГО ПЕРИОДА И ПОСТРОЕНИЯ ЭКОНОМИЧЕСКОГО ФУНДАМЕНТА СОЦИАЛИЗМА (1917—1932)

В годы гражданской войны в Казахстане возникли первые революционные песни освобожденных от эксплуатации бедняков-скотоводов, батраков и пастухов. Сохраняя традиционные национальные формы и виды исполнительства, народная музыка стала обогащаться новыми темами, отличающимися революционной патетикой и острым классовым содержанием. В условиях почти полной неграмотности населения и слабо развитой печати выступления передовых акынов и певцов имели большое значение для пропаганды прогрессивных идей среди недавно раскрепощенного трудового народа.

Большое влияние на возникновение казахских революционных песен оказали: «Интернационал», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», а также русские народные песни, такие, как «Эх ты, доля» и многие другие. Эти песни еще до революции были занесены в Казахстан русскими рабочими, переселенцами, ссыльными, а с первых лет Советской власти получили повсеместное распространение. Революционные идеи пролетарских боевых песен помогали формированию классового самосознания трудящихся, помогали им избавляться от уз национальной ограниченности, родовых предрассудков и отсталых обычаев.

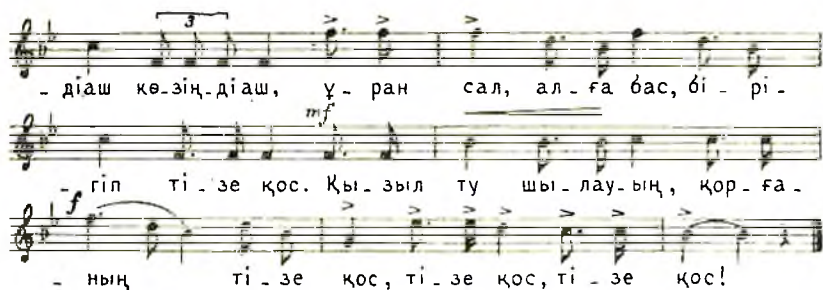
Большую популярность в народе получила в 1917 году песня известного революционного деятеля, поэта и писателя, основоположника казахской советской литературы Сакена Сейфуллина (1894—1939) «Жас қазақ марсельезасы» («Марсельеза молодого казаха»), исполняемая на мотив «Отречемся от старого мира». Эта песня, по воспоминаниям старых большевиков, была широко распространена среди казахской молодежи.

ЖАС ҚАЗАҚ МАРСЕЛЬЕЗАСЫ⁴ (Марсельеза молодого казаха)

139 Марш екпінмен. В темпе марша. $\text{♩} = 112$

А за мат, жүн-жі-ме, жүр-ме бос, қол ұс-
тас, бі-рі-гіп ті-зе- қос! Ту ұс-тап дұш-пан-ға ба-
рай-ық, тең-дік-тің ұ-ра-нын са-лай-ық. ті-зе.
сін ба-тыр-ған за-лым-нан, ті-зе-сін ба-тыр-ған за-лым.
нан, күн ту-ды-біз тең-дік а-лай-ық, күн ту-
ды-біз тең-дік а-лай-ық! А. за-мат, сес-те-ніп кө-зің.

⁴ Нотная запись и перевод из сб. «Казахские советские народные песни». Алма-Ата, 1959, стр. 33—34.



Гражданин, не падай духом, не проводи время зря,

Взявшись за руки, со всеми шагай!

Со знаменем в руках пойдем на врага,

Провозгласим лозунг равенства,

Избавимся от закабалившего нас злодея,

Настал день — добьемся свободы.

Припев: Гражданин, встряхнись, открой глаза,

Призывай, шагай вперед, со всеми шагай,

Красное знамя — символ свободы, твоя крепость,

Вместе шагай, вместе шагай, вместе шагай!

У царя не было справедливости,

Большие чины [воротили] были взяточниками, сытыми.

Бедный народ презирали, ненавидели,

Равняли с собаками.

Хитростью держали в темноте.

Припев.

Долой рабство, унижение,

Да здравствует справедливость, свобода!

Прежний путь коварного притеснения пусть исчезнет,

Пусть весь народ свободу в свои руки возьмет.

Весь мир делается радостным, прекрасным.

Красное знамя, развернувшись, установится.

Припев.

Большой исторический интерес представляет песня «Партизан әні» («Песня партизана»), записанная нами от Айташа Джубаншалиева, бывшего бойца, действовавшего в Западном Казахстане конного партизанского отряда. Ее мужественный, суровый напев и слова образно передают стремление партизан разгромить вероломного врага. Партизаны верят в победу, потому что они борются за справедливое дело, за честь и свободу народа.

ПАРТИЗАН ӘНІ (Песня партизана)

Сообщ. Айташ Джубаншалиев
1948 г.





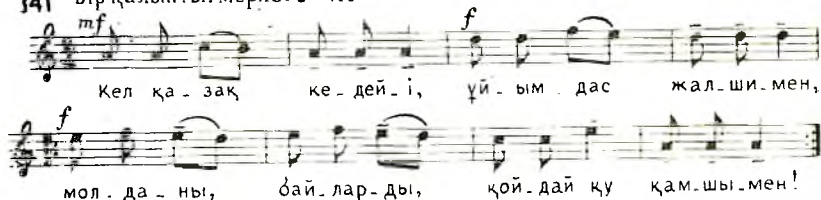
Собираюсь я ехать в песчаный Нарын,
 Чтоб вонзить во врага свой клинок.
 За погибших вчера восемьдесят джигитов
 Снесу голову проклятому Мулхайдару.
 Месть врагу несусь за восемьдесят героев,
 Подняв свой меч, способный рассечь камень.
 За честь народа отправляюсь в поход,
 Беспощадно пролью вражью кровь.
 Когда собака [кусает] снизу, а враг [хватает]
 за ворот,
 Герой ли тот, кто, жалея себя, стоит
 в стороне?
 Когда поднимается мой белый меч,
 Не уйти кровожадному врагу.
 Если храбрый джигит не способен на месть,
 То незачем брать в руки меч.
 Когда я силен, а руки крепки,
 Какой противник победит меня!

Рост классовой сознательности, общность революционных стремлений бедноты четко отражены в казахской красноармейской песне «Жалшылар қорғаны» («Опора бедняков»), записанной А. В. Затаевичем⁵. В примечании к этой песне Затаевич отмечал, что это «новая, революционная песня, призывающая казахскую бедноту к борьбе с муллами и богачами»⁶.

ЖАЛШЫЛАР ҚОРҒАНЫ (Опора бедняков)

«500 п.», 132

141 Бір қалыпты. Мерно. $\text{♩} = 108$



⁵ «500 п.», № 132.

⁶ Там же, прим. 106, стр. 264.

Иди, казах бедняк,
Объединяйся с пастухом,
Гони мулл и баев
Плеткой, как баранов.

Это время твое,
Свобода в твоих руках,
Объединяясь в Советы,
Ты встал на верный путь.

С красным знаменем в руках
Уничтожим врагов.
Наша мудрая партия
Указывает нам верный путь.

Суровый характер мелодии этой песни, ее равномерный маршеобразный ритм были новым в казахском народном песенном творчестве явлением, порожденным обстановкой напряженной классовой борьбы⁷. Нельзя не заметить некоторого сходства «Жалшылар қорғаны» с широко распространенной со времени гражданской войны песней Д. С. Васильева-Буглая «Проводы» («Как родная меня мать провожала»), на слова Демьяна Бедного.

В ходе гражданской войны Красная Армия не только освобождала народ от порабощения и восстанавливала Советскую власть, она несла и высокую гуманистическую культурно-просветительную миссию: ее политико-просветительные отделы (коллегии) совместно с местными органами просвещения вели большую работу по ознакомлению красноармейцев и гражданского населения с недоступным им ранее искусством. В регулярных частях Красной Армии, а также в крупных партизанских отрядах Алибия Джангильдина и Амангельды Иманова имелись самодеятельные, обычно руководимые профессионалами театральные, оркестровые и хоровые коллективы, участниками которых были сами красноармейцы. Так, политотдел 3-й Туркестанской стрелковой дивизии, по инициативе Д. А. Фурманова, организовал одну казахскую и две русские театральные бригады, несколько передвижных концертных групп для обслуживания населения.

В освобожденных Красной Армией районах одной из первоочередных задач советских органов была культурно-просветительная работа. В одном из распоряжений Наркомпроса республики, изданном в начале 1920 года, говорилось, что «в целях упорядочения и поднятия на должную высоту работы в области искусства необходимо взять на учет все живые силы, разбросанные по республике и которые можно использовать, и все предметы, имеющие то или иное отношение к ис-

⁷ Документально установлено, что автором песни является Айдарбек Баймухамедович Масанов (1895—1945).

кусству, как-то: всякого рода музыкальные инструменты, ноты, специальную литературу и всякие другие пособия по искусству»⁸.

Постепенно открывались клубы и народные дома, в которых организовывались русские, казахские и татарские труппы, создавались оркестры — симфонические, духовые и русских народных инструментов, открывались музыкальные учебные заведения и художественные студии. К участию в самодеятельных художественных коллективах вовлекались самые широкие слои населения. Народу стали доступны театры, клубы и концертные залы, всем желающим предоставлялась полная возможность бесплатно учиться музыке, актерскому мастерству, живописи.

Во время проводимой в Казахстане в феврале 1920 года «Недели фронту» повсюду в городах, аулах, селах устраивались вечера и концерты, ставились лучшие спектакли. Сохранившаяся программа концерта в Акмолинске (ныне Целиноград), устроенного 15 февраля 1920 года, показывает, что на таких концертах исполнялись революционные песни («Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу»), декламировались революционные стихи («Песня о Соколе» А. М. Горького), исполнялись вокальные и фортепианные произведения Чайковского, Рахманинова, Шопена, Верстовского, Направника и других.

Характерно, что уже в те годы к искусству предъявлялись высокие идейные требования: «быть ближе к современности, ставить пьесы, от которых «веет бурей», где выводятся борцы нашего времени»⁹. Театральные и музыкальные коллективы ставили революционные и сатирические пьесы, музыкальные инсценировки, авторами которых часто были сами же участники постановок. В этих пьесах звучали призывы к беспощадной борьбе с контрреволюцией, разоблачались коварные замыслы колчаковцев, алашордынцев и интервентов, злодеяния «царя-батюшки», осмеивались жадные и бессердечные кулаки и баи, осуждались дезертиры и спекулянты.

Развитие театрального и музыкального искусства в годы гражданской войны и восстановительного периода отмечалось в Оренбурге, Верном (Алма-Ата), Акмолинске, Семипалатинске, Петропавловске, Уральске и других городах Казахстана. Центром культуры и музыкальной жизни молодой Казахской республики стал Оренбург. Здесь, со времени первой мировой войны, было немало приехавших из центральных городов России, Польши, Прибалтики квалифицированных деятелей искусства. В городе были организованы симфонические и духовой оркестры, оркестр русских народных инструментов, «Художественный хор» рабочих и служащих Оренбургских железнодорожных мастерских, «Татарская школа восточной музыки» (откры-

⁸ ЦГА КазССР, ф. 81, оп. 1, св. 4, д. 50, л. 2.

⁹ «Правда» (г. Верный), 1920, 22 мая.

та в 1919 г.) и концертная группа в составе 23 артистов (певцы, солисты-инструменталисты, фортепианное трио, струнный квартет, квинтет). Почти ежедневно устраивались музыкальные вечера, концерты-митинги, концерты-диспуты, концерты симфонической, камерной и народной музыки. Только в декабре 1920 года в Оренбурге были проведены: концерт-диспут «Задачи строительства музыкального образования», концерт из произведений М. И. Глинки, со вступительным словом о творчестве композитора и лекцией «Искусство и пролетариат». После лекции и концертов проводились диспуты, на которых горячо обсуждались вопросы развития нового, советского искусства. С 23 декабря 1920 года, в связи с 150-летием со дня рождения Л. Бетховена, в городе начались «Общедоступные бетховенские торжества». Был проведен ряд концертов симфонических и камерных произведений. Перед началом концертов читались лекции о Бетховене, в которых говорилось о связи его творчества «с духом эпохи французской революции и его роли как художника-мыслителя и гражданина». Позже, в начале 1921 года в Оренбурге был проведен цикл симфонических концертов из произведений М. Глинки, М. Балакирева, А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Глазунова, С. Рахманинова¹⁰.

Особое внимание органов просвещения было обращено на подготовку музыкальных кадров из коренного населения. Создавались различные курсы для аульных учителей, из которых курсантам преподавались основы хорового дела, разучивались новые песни, слушатели курсов знакомились с театральным искусством, основами сценической игры. Только в одном Оренбурге в 1920 году были открыты музыкальная школа и музыкальная библиотека, организована комиссия по выработке художественного репертуара для оркестров народных инструментов, проведены двухмесячные курсы инструкторов хорового пения и 4-месячные курсы для учителей трудовых школ I ступени. Основной задачей курсов было, как сказано в программе, «дать учителям элементарное образование и познакомить с постановкой музыкального образования на новых началах»¹¹.

После освобождения Акмолинска от белых, в 1919 году, в городе была организована музыкальная школа, а в начале 1920 года открыт Народный дом с театральной, музыкальной и танцевальной секциями. В Петропавловске в 1920 году была создана народная консерватория, в которой для учащихся бесплатно читались лекции по истории и теории музыки, живописи и театру. Вскоре был организован симфонический оркестр, в городском театре ставили пьесы рус-

¹⁰ Оренбургский Государственный областной архив, ф. 450, ед. хр. 830, 831, 851, лл. 28, 31, 46, 582, 567.

¹¹ Там же, ед. хр. 822, 823, 825, 830, 831, лл. 7, 21 об.

ская, казахская и татарская труппы, в большинстве своем состоявшие из любителей. Большой известностью пользовалась организованная в Гурьевской области комсомольская казахская передвижная театральная труппа, которая ставила пьесы на революционные темы и давала концерты. Особенно большой размах в первые годы Советской власти получила клубная сеть: ко времени созыва Учредительного съезда Советов Казахстана (октябрь 1920 г.) в крае уже насчитывалось 120 клубов и народных домов.

Одним из центров музыкальной культуры в первые годы Советской власти становится город Верный. Здесь в 1919 году по инициативе известного в Казахстане революционного деятеля П. М. Виноградова при культпросветительной коллегии местного гарнизона был создан красноармейский хор, в репертуаре которого были революционные и народные песни. Вскоре в Верном начал работать симфонический оркестр, выступавший в воинских частях и в парке. Большую роль в культурной жизни города играл организованный в 1919 году при верненском клубе большевиков-коммунистов кружок любителей музыкального и драматического искусства. 21 января 1919 года кружком была поставлена музыкальная пьеса С. С. Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем»¹², а 26 декабря 1920 года — опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Об этом спектакле местная газета писала: «В верненском Советском театре, в пролетарском театре на второй год его существования была поставлена опера, которую в течение 35 лет не могло поставить царское правительство на сцене местного общественного «Благородного собрания». Далее газета отмечала, что «ставя в Верном оперу, советские культурно-просветительные организации преследовали главным образом задачу ознакомления красноармейцев и гражданских масс с недоступными им прежде художественными и театральными представлениями»¹³.

Большое внимание уделяет Советская власть народному искусству. Широкую поддержку получают творческие соревнования акынов, певцов и музыкантов, создававших и исполнявших произведения на современные темы. Эта народная традиция, издавна бытовавшая в аулах, стала переноситься в города, на клубные и театральные сцены.

Один из первых слетов народных акынов состоялся в 1919 году в Верном. На этом слете в айтыхах принимали участие Джамбул Джабаев (1845—1945) и его ученик Кенен Азербайев (род. 1884). На слете было исполнено много народных песен, в том числе повстанческие песни 1916 года и первые казахские революционные песни¹⁴.

¹² «Вестник Семиреченского трудового народа», 1919, 21 января.

¹³ «Правда (г. Верный), 1920, 29 декабря.

¹⁴ Госархив Алма-Атинской области, ф. 489, оп. 1, д. 5, л. 41.

Певцы и акыны, творчество которых было тесно связано с повседневной жизнью народа, восторженно встретили Великую Октябрьскую социалистическую революцию, освободившую трудовые массы от угнетения и эксплуатации. Поэтому импровизации на темы Октябрьской революции были главными в творческом соревновании на слете 1919 года. Величественную песню в честь второй годовщины Великого Октября сложил на этом соревновании Кенен Азербает. Эта песня — вдохновенный монолог акына, образно передающий радостное настроение народа, вступившего в новую жизнь. Запев песни (после вступительного возгласа) ясно расчленяется на две части: торжественно-повествовательную и термобразную, несколько даже танцевального характера. Заключается песня фразой широкого гимнического склада (на слова: «Да здравствует на века Октябрь!»), выразительность которой складывается в увеличении длительностей и скандировании звуков, а также в неожиданном переходе в одноименный мажор.

ОКТЯБРЬ (Октябрь)

Песня Кенена Азербаета, соч. 1919 г.
Зап. 1960 г.

142 Жігермен. Шалқыта. Энергично. Широко. $\text{♩} = 104$

Эй! жарлы жалшы ба-сы-на, күн боп кел-ген Ок-тя-брь.

Пат ша-лар-ды та-ғы-нан жү-лып кел-ген Ок-тя-брь.

Құл мен күн-ді құт-қа-рып, е-рік бер-ген Ок-тя-брь.

Жер жү-зі-не нұр тө-гіп, кө-рік бер-ген Ок-тя-брь.

Жа-са маң-гі, Ок-тя-брь!

Бедняков, батраков,
Как солнце, согрел Октябрь,
Царей с трона
Свергнул Октябрь,
Избавил от кабалы рабов и рабынь.
Дал свободу Октябрь,

Всему земному шару
Придал красу Октябрь.
П р и п е в: Да здравствует на века
Октябрь!

Беднякам всего мира
Был призывом Октябрь.
В завоевании независимости от баев
Был оружием Октябрь!
Обездоленным, угнетенным
Был чинарой Октябрь.
На построение коммунизма
Направление дал Октябрь.
П р и п е в.

Советская власть раскрепостила казахскую женщину, сбросила с нее оковы феодализма, предоставила ей все возможности для духовного развития. Был издан декрет об отмене калыма, многоженства и других унижающих достоинство женщины обычаев. Выступая перед московскими работницами в сентябре 1919 года, Владимир Ильич Ленин говорил: «Советская власть... не оставила ни малейшего намека на неравноправность женщины. Повторяю, ни одно государство и ни одно демократическое законодательство не сделало для женщины и половины того, что сделала Советская власть в первые же месяцы своего существования»¹⁵.

Для пропаганды декретов Советской власти среди женщин Востока большое значение имели специальные концерты-митинги. На них выступающие призывали женщин всех наций активно включаться в общественную жизнь, брать пример с работниц Центральной России. Вот что писала верненская «Правда» об одном из таких концертов-митингов: «Митинг открылся пением «Интернационала», его запели сперва одиночки, а потом все присутствующие. После доклада о политике Советской власти по женскому вопросу состоялся концерт, в котором приняли участие и сами мусульманки. На концерте были хоровые и сольные номера, декламации, национальные танцы. Концерт прошел очень оживленно»¹⁶.

Законодательные мероприятия по женскому вопросу, проведение в жизнь действительного равноправия встречали горячую поддержку трудовых масс. Это находило свое художественное отражение и в народном творчестве: появляются песни, призывающие казахских женщин учиться, овладевать знаниями, активно участвовать в общественной жизни. Во многих таких народных песнях, как, например, «Тур сілкін» («Встань, встряхнись»)¹⁷ в душевных словах, лакони-

¹⁵ В. И. Ленин. О задачах женского рабочего движения. Соч., т. 30, стр. 24—25.

¹⁶ «Правда», 1920, 21 октября.

¹⁷ Эти песни опубликованы в сб. «Казахские советские народные песни». Алма-Ата, 1959, № 33, 34, 35.

ческих и ласковых напевах звучат призывы к женщинам сбросить с себя ярмо старых обычаев, передаются чувства огромной радости и гордости за свою народную Советскую власть. Среди произведений такого содержания выделяется своей идейной направленностью песня «Әйелдерге» («Женщинам»). Мелодия ее примечательна своим чеканным ритмом, бодрыми, призывными интонациями, в которых наряду с трихордными попевками пентатоники часто очерчиваются звуки мажорного тонического трезвучия.

ӘЙЕЛДЕРГЕ
(Женщинам)

*Сообщ. Хадиша Букеева
Зап. 1933 г.*

143 Ойнақы. Игрово. ♩ = 84



Иди в школу, учись грамоте,
Тогда засияет перед тобою заря.
Среди трудящихся женщин
Отличайся своими знаниями.
Припев: Конец старой жизни,
Путь к свободе открыт!
Пой призывную песню, чтобы зазвенела земля,
Чтобы весь мир слышал твой голос,
Пусть он разбудит все человечество,
Пой песню о заре новой жизни.
Припев.
Присоединяйся к молодежи,
Стремись достичь вершины.
Головной красный платок
Подними, как знамя победы.
Припев.

После окончания гражданской войны в Казахстане, как и во всех братских республиках, началось восстановление разрушенного войной народного хозяйства. Этот период был началом культурной революции. Следуя указаниям В. И. Ленина, выполняя Программу

Коммунистической партии по народному просвещению, советские учреждения, комсомол, учащиеся вели большую просветительную работу. Повсеместно организовывались кружки политграмоты, школы и курсы ликвидации неграмотности (ликбезы). Особенно большую работу среди сельского населения проводили передвижные красные юрты и красные караваны, привозившие в кочевья газеты, журналы, плакаты, листовки, кинокартины. Красные юрты и караваны проводили митинги и собрания, устраивали концерты, соревнования акынов и певцов, ставили небольшие пьесы, которые часто сочинялись самодельными артистами на самые злободневные темы. Эти пьесы, как и песни акынов, имели большое агитационное значение: отражая реальную жизнь, они разоблачали социальную несправедливость прошлого, темные обычаи старины, звали к преодолению культурной отсталости, к активному участию в общественно-политической жизни.

Осознание беднотой того, что пролетарская революция проложила дорогу в новую жизнь и что светлое будущее они должны строить своими руками, отражено в радостной, ликующей песне «Жалпы элем» («Народы мира»). По своему музыкальному содержанию, — короткими, в объеме терции, мажорными попевками, маршеобразным однородным ритмом, очень ясной ладо-функциональной подосновой — она, в известной мере, напоминает песню Мусы Байжанова «Жаяу Муса». Но то был гневный протест бунтаря-одиночки против социальной несправедливости и произвола, а «Жалпы элем» — боевая, массовая песня батраков и пастухов, пробужденных к новой, созидательной жизни Великим Октябрем.

ЖАЛПЫ ЭЛЕМ (Народы мира)

Сообщ. Хадиша Срымбетова
Зап. 1931 г.

144 Жылдам. Шалқыта. Быстро. Воодушевленно. $\text{♩} = 104$

Жал - пы а - лем те - гі - сі - мен те - ңе - ліп,
ке - дей жал - шы қал - сын ен - ді ке - не - ліп.
ке - лің - ді ал - шы ү - ле - сің - ді, а - лып қал - шы
ма - лай жал - шы, ер - те оян - дық де - мей ік.

Народы стали равноправными,
Бедняки стали свободными.
Воспользуйтесь своими правами,
Угнетенные пастухи,
Вы проснулись вовремя!

Мы были неграмотными, пасли овец,
От горя и печали кровь застывала.
Мы были, как слепые,
Мечтали о светлой заре
И теперь увидели ее.

Баев прогнали, власть в наших руках,
На миллионы лет в новую жизнь проложили
дорогу.

У нас своя мечта, своя родина,
Своя сила и мощь,
Мы верим в нашу победу!

Имя великого Ленина, основателя Коммунистической партии и первого в мире социалистического государства, с глубокой любовью и признательностью стало воспеваться в казахском народном песенном творчестве. С первых лет Советской власти оно зазвучало в казахской степи в монолитном единстве со словом *партия* в песнях самого различного содержания: в творениях акынов, в песнях раскрепощенных женщин, в призывных песнях бедняков и батраков.

Одной из первых импровизаций о Ленине и партии является песня акына Садыбека Мусрепова «Ленин жолы» («Ленинский путь»). По мелодической структуре это широкая, торжественного склада традиционная речитация, излагаемая акыном в высоком регистре, без вступительного возгласа. Нам представляется, что в выразительности этой речитативной мелодии большую роль играет частая смена ладо-тональных оттенков. Первое предложение песни (А) и начало второго (В) развивается в пределах ионийской квинты (*си-бемоль — фа*), а дополнительные фразы второго предложения (В), исполняемые на междометиях, отклоняются в *фа эолийский*. В речитации третьего предложения (С), охватывающего две последние строки четверостишия, слышатся оттенки эолийского лада (*до*), а непосредственно следующая за ним мелодия припева (*d*) явно приводит к *ми-бемоль ионийскому*. Так в этой небольшой акынской речитации обнаруживаются четыре ладовых оттенка.

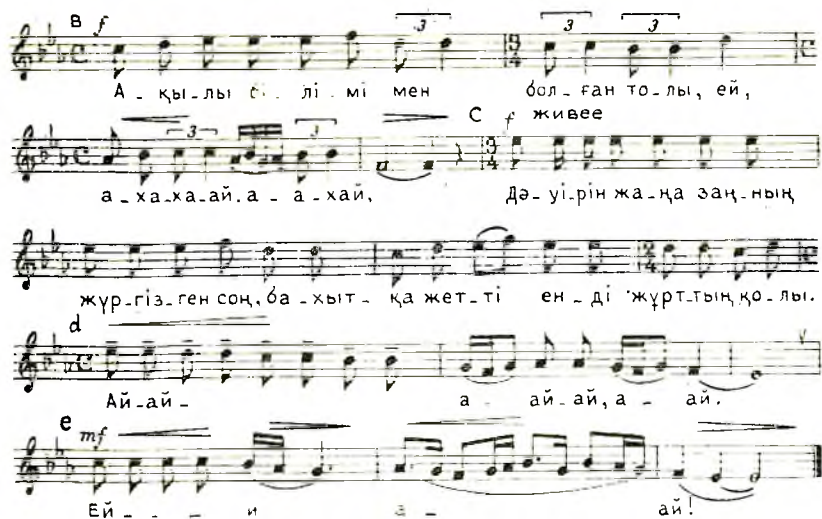
ЛЕНИН ЖОЛЫ (Ленинский путь)

Сообщ. Садыбек Мусрепов
Зап. 1936 г.

145 Баяу, Салтанатты. Широко. Торжественно. ♩ = 72



Біздің жол-Лениннің салған жолы, ай!



Наш путь проложен Лениным,
Велик его ум и знания.
После установления новых порядков
Наш народ достиг счастья.

Когда я пою с вдохновением — слушает
весь народ,
Исполняя песни, еще больше увлекаюсь.
Всепобеждающая сила партии
Стала известна всему народу.

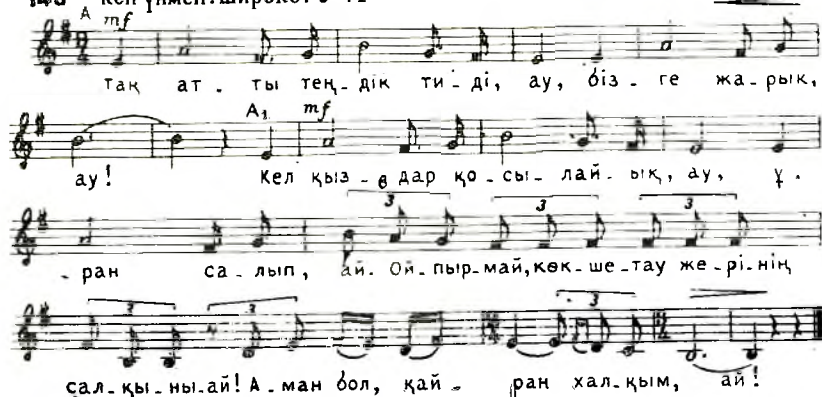
Ленинские заветы, обращенные к трудящимся женщинам, ярко и поэтично воплощены в простой по мелодии песне «Көкшетау» (Кокчетав). Ее название, как и слова припева, сохранились, несомненно, от какой-то старой лирической песни патриотического содержания.

Музыкально-выразительные черты «Көкшетау» определяются развитием мелодии на основе метрически-опорных звуков тонического квинтового трихорда эолийского лада (IV, V, I). При этом начальная квартовая интонация могла бы в первый момент возбудить представление о переходе доминанты в тонику ля; однако последующая трихордная попевка (фа-диез, соль, си), вызывая после себя мелодический противовес, в поступенном движении (соль, фа-диез, ми) приводит к установлению последнего звука как тоники эолийского лада. Очередная фраза запева кончается V ст., затем все построение повторяется. В припеве (е) преобладает доминантовая подоснова (в виде очертаний трезвучия), и это приводит к фригийскому окончанию (тетрахорд — ми, ре, до, си).

КӨКШЕТАУ
(Кокчетав)

Зап. Д. Д. Мацуцин
1933 г.

146 кен үнмен. Широко. $\text{♩} = 72$



тақ ат - ты тең - дік ти - ді, ау, біз - ге жа - рық,
ау! Кел қыз - ғ дар қо - сы - лай - ық, ау, ұ.
- ран са - лып, ай. Ой. пыр - май, көк - ше - тау же - рі - нің
са - лы - ны - ай! А - ман бол, қай - ран хал - қым, ай!

Наступило утро, обрели мы равноправие,
Идемте, девушки, объединимся под единым
лозунгом.

Припев: Ой, Кокчетав, прекрасна твоя
земля!

Будь здоров, мой любимый народ!
Невежество доводило нас до унижения,
Надо уничтожить его бесследно.

Припев.

Вот Советы дали нам свободу,

Дали, увидев наши слезы.

Припев.

За равенство угнетенного класса

Принесли себя в жертву тысячи людей.

Припев.

Дороги нам жертвы угнетенных,

Давайте станем на проложенный [ими] путь.

Припев.

Это — путь нашего вождя Ленина,

Уважаемое имя которого известно всем.

Припев.

Он указал нам путь к равноправию,

Открыл перед нами ясную дорогу.

Припев.

Если хочешь упрочить свободу,

Учись и приобретай знания, — говорил он.

Припев.

Идите, девушки, не проводите времени

напрасно.

Если будем стремиться, то рукой коснемся

летающей птицы.

Припев.

Глубоко переживал советский народ и трудящиеся всего мира кончину Владимира Ильича Ленина. Это всенародное горе запечатлено во многих жоктау, в большинстве случаев сохранивших традиционную форму. Народная скорбь глубоко и поэтично выражена, например, в песне «Ленинді жоқтау» («Плач о Ленине»), записанной Д. Д. Мацуциным в начале 1930-х годов, с текстом известного акына и певца Исы Байзакова. На канве эолийского лада мелодия развивается в двух кварто-квинтовых ячейках: первая от доминанты, вторая (ответная) от нижней тоники.

ЛЕНИНДІ ЖОҚТАУ (Плач о Ленине)

Зап. Д. Д. Мацуцин
1933 г.

147 Мұнды. Печально. $\text{♩} = 92$



Пелена упала с твоих глаз, мой бедный народ,
Сокол, литый из золота.
Направил народ по верному пути Ленин,
Наш руководитель, гений пламенный.
Всегда униженный, выбиваясь из сил,
Рабочий класс не знал выхода.
Развеяв мрак,
Ты [Ленин], могучая опора, направил нас.
Вот мы утратили нашего героя,
Горюем, из глаз ручьями текут слезы.
Хотя ты умер, но осталось твое дело,
Никогда не померкнет твой образ.

С середины 20-х годов в Казахстане осуществляются такие важные мероприятия, как оказание помощи маломощным хозяйствам, освобождение их от налогов, организация первых скотоводческих и сельскохозяйственных кооперативов и колхозов, постепенный переход на оседлую и полuosедлую жизнь большинства крестьян. Значительные успехи были достигнуты в ликвидации неграмотности, увеличилось число и тиражи газет и журналов.

Большой подъем происходит и в культурной жизни республики. Во многих районах и областях регулярно проводятся слеты и сорев-

нования певцов, акынов и музыкантов, на которых происходит отбор наиболее талантливых исполнителей, приглашаемых в дальнейшем для работы в концертные и театральные коллективы. Наиболее крупные соревнования были проведены: в 1922 году в Каркаралинске (ныне Карагандинской области), на котором первенство было присуждено замечательному певцу Габбасу Айтпаеву (1882—1922)¹⁸; в 1924 году — в Петропавловске, с участием крупнейшего акына, композитора и певца Ибрая Сандыбаева (1856—1930); в 1925 году в Семипалатинске на соревнованиях певцов выступали Габбас Айтпаев и Майра Шамсутдинова. В том же году в Кызыл-Орде был проведен большой концерт казахской народной музыки при участии Амре Кашаубаева, Исы Байзакова и Елюбая Умурзакова. Программа концертов повторялась несколько вечеров подряд, так как клубный зал не мог вместить всех желающих.

В 30-х годах, когда партия и правительство практически приступили к разрешению вопросов дальнейшего развития национальных культур, народное творчество и его лучшие представители привлекали всеобщее внимание. Ставшим традиционными в Москве концертам музыки народов Советского Союза придавалось большое государственное значение. «Широкое использование творчества различных наций приближает нас к истинно социалистической культуре», — говорил во вступительном слове к одному из таких концертов в Большом театре нарком просвещения А. В. Луначарский. Начиная с 1923 года в Москву регулярно приезжают казахские певцы и музыканты, которые выступают вместе с деятелями искусства других народов, дают самостоятельные концерты.

Программы этих концертов показывают, что для выступления в Москве приглашались крупные исполнители народной музыки: Амре Кашаубаев, Иса Байзаков, Елюбай Умурзаков, Габбас Айтпаев, Кали Байжанов, Курманбек Джандарбеков, Калибек Куанышбаев, Жумат Шанин и другие. Казахскую народную музыку в обработке А. В. Затаевича исполняли Государственный оркестр народных инструментов под управлением проф. Г. П. Любимова, солисты-певцы Ирма Яунзем, А. Л. Доливо-Соботницкий¹⁹, виолончелист проф. С. М. Козолупов. С успехом на этих концертах выступал с обработками казахских народных песен и кюйев для фортепиано А. В. Затаевич.

В июне 1925 года выдающийся казахский певец Амре Кашаубаев (1888—1934) был приглашен для участия в концертах музыки

¹⁸ Описание исполнительского мастерства Габбаса Айтпаева имеется у А. В. Затаевича — «500 п.», прим. 83, стр. 258—259.

¹⁹ Следует отметить, что И. Яунзем и А. Доливо-Соботницкий пели казахские песни на казахском языке, объявляя перед исполнением их содержание. ЦГА КазССР, ф. 693, оп. 1, д. 16, л. 23.

народов СССР на Всемирной выставке декоративных искусств в Париже. Выступления Амре Кашаубаева, в которых он представлял во Франции самобытное искусство казахского народа, произвели большое впечатление. В парижской прессе о Кашаубаеве писали, как о редчайшем явлении музыкальной жизни: «... очень нежного, трогательного, простого пения для него достаточно, чтобы заставить нас проникнуться безбрежностью степей и поэзией больших горизонтов»²⁰. Несколько лучших песен из репертуара Амре Кашаубаева, получившего в Париже вторую премию, было записано на фонограф в Сорбоннском университете. В 1927 году Кашаубаев с успехом выступал с группой советских артистов на Всемирной музыкальной выставке во Франкфурте-на-Майне (Германия).

До революции среди городского населения казахи составляли очень незначительную прослойку. После революции казахская молодежь устремилась в города на многочисленные курсы, в учебные заведения, а также на работу в государственный аппарат. Это создало почву для развития казахской городской музыкальной жизни; организуются самодеятельные и театрално-музыкальные кружки, все чаще проводятся концерты казахской музыки, посещаемые и русской публикой. Так, об одном из таких концертов в Уральске газета писала: «На концерте было много слушателей не только казахов, но и русских, интересующихся национальной музыкой... Концерт был ярким и большим достижением, выявившим перед уральцами сущность казахской музыки»²¹.

К концу восстановительного периода, в связи с укреплением экономики республики, ростом культурных потребностей трудящихся, назрела острая необходимость в организации профессионального театра.

В апреле 1925 года в Кызыл-Орде состоялся V съезд Советов Казахстана. Отметив в резолюции «Об очередных задачах народного просвещения КазССР» значительный рост народного образования, съезд принял широкую программу мероприятий по культурному строительству и, в частности, определил срочную необходимость создания Казахского национального театра.

Выполняя решения съезда, Наркомпрос немедленно приступил к организации театра, который и был открыт 13 января 1926 года в новой столице республики Кызыл-Орде. Первая труппа Казахского театра состояла из участников студенческой художественной самодеятельности и известных профессиональных деятелей народного искусства. Это были Калибек Куанышбаев, Серке Кожамкулов, Елюбай

²⁰ «Сомоедия», 1925, 17 июня.

²¹ «Красный Урал», 1927, 8 сентября.

Умурзаков, Капан Бадыров, Амре Кашаубаев, Иса Байзаков, Курманбек Джандарбеков. Позднее в этом театре начинали свою артистическую деятельность такие видные артисты казахского театра, как Куляш Байсеитова (1912—1957), Канабек Байсеитов (род. в 1905), Манарбек Ержанов (род. в 1901), Куан Лекеров (1896—1955), Жусупбек Елебеков (род. в 1904). Возглавлял театр талантливый драматург и актер, большой знаток народной музыки Жумат Шанин (1891—1937).

Деятельность Казахского национального театра имела прогрессивное значение для дальнейшего развития искусства казахского народа. В первое десятилетие своей работы театр по существу являлся и музыкальным театром. Его постановки были насыщены музыкальными номерами. В связи с этим в театр был приглашен композитор и этнограф Д. Д. Мацуцин (род. в 1898), который руководил оркестром и писал к постановкам музыку, целиком основанную на мелодиях народных песен и кюев.

Для привлечения казахских зрителей, многие из которых впервые видели театральные представления, в театре установилось правило после спектакля давать концертное отделение. Это способствовало закреплению в казахской музыке некоторых форм профессионального искусства — хорового и ансамблевого исполнения, оркестровой музыки, пения солистов в сопровождении фортепиано.

В театре была организована художественная студия, в которой артисты изучали музыкальную грамоту, приобретали навыки пения под рояль и оркестр, участвовали в хоре, учились играть на фортепиано, скрипке. В театре успешно пестовались кадры будущего казахского музыкального театра.

В конце двадцатых годов в казахской музыке постепенно утверждаются формы профессионального искусства — хоровое, сольное и ансамблевое пение под рояль. Немаловажное значение в пропаганде хорового пения в республике имел организованный в 1924 году казахский студенческий хор Петропавловского педагогического училища, руководимый опытным хормейстером и композитором И. В. Коцыком (1890—1938). Этот хор с большим успехом выступал во многих городах республики, а затем, в 1928 году, был приглашен в Москву, где дал несколько концертов на фабриках и заводах.

В начале января 1931 года в Алма-Ате начала работать мощная радиовещательная станция, которая ежедневно стала передавать концерты казахской, русской, уйгурской, татарской и украинской музыки. В передачах принимали участие лучшие музыкальные силы того времени. В радиоцентре был организован первый по времени профессиональный казахский хор, исполнявший народные песни и песни советских композиторов. Здесь же производились запись и обра-

ботка народной музыки, создавались оригинальные произведения для солистов и коллективов.

Для воспитания национальных кадров работников искусства в Алма-Ате в 1932 году был открыт Театрально-музыкальный техникум.

Новый уклад жизни казахского народа, грандиозность поставленных задач в развитии всех сфер хозяйственной и общественной жизни отражены и в народном песенном творчестве этого периода.

К первым колхозным песням, зародившимся в начале 30-х годов, относится «Толқын» («Волна»), прототипом которой послужила старинная лирическая песня этого же названия²².

Широкой распевной мелодии запева «Толқын» ярко противопоставляется бурный стремительный припев. Песня образно передает радостные чувства людей, начавших новую жизнь.

ТОЛҚЫН (Волна)

Сообщ. Урия Турдукулова
Зап. 1931 г.

148 Баяу.Салтанатты.Широко и торжественно. $\text{♩} = 76$

Ал көң - лім, жел - ден о - зып сер - піл ен - ді, а
күн өт - ті - кет ті, ер - кін ен - ді, а

ай! Зар - лы ты, қыз - ғы - лық ты За - ман
ай! Қы - зық.

же - тіп, а ай. Бе - ті - це
замедляя Игрово. (живее. $\text{♩} = 100$)

қан жү - гі ріп, көр - кің ен - ді. Ай - ра

рай - ра, рай - ра, рай - ра ра - ра - - - - - замедляя

рай - ра. А - ра - ра - ра - рай - рай!

²² Песня «Толқын» со старинным текстом лирического содержания была записана в г. Гурьеве в годы Великой Отечественной войны композитором Л. М. Бирновым и опубликована «Музгизом» в обработке для голоса с фп. в 1950 г.

Душа моя, догони ветер и мчись дальше,
 Прошли тяжелые дни, мы завоевали свободу.
 Наступило радостное время,
 Заиграла кровь и все похорошело.

Все жители аула с радостью вступили в колхоз.
 Есть у нас трактор,
 Сила которого способна выкорчевать корни
 из земли.
 От этой могучей силы трепещет от страха
 сердце бая.

В начале 1930 года было завершено строительство Туркестано-Сибирской железнодорожной магистрали. Это был большой праздник для всего советского народа. Турксиб приобрел важное значение в развитии экономики республики, содействовал образованию новых городов и поселков, а в связи с этим и оседанию населения. На строительстве Турксиба в тесной братской дружбе с русскими рабочими и рабочими других народов выросли квалифицированные кадры строителей и железнодорожников коренной национальности.

Турксиб как символ новой жизни народа стал темой для вдохновенных импровизаций акынов и певцов. Одной из таких песен о Турксибе является «Шойын жол» («Железная дорога»).

ШОЙЫН ЖОЛ (Железная дорога)

Сообщ. Мусатай Махамбетов
 Зап. 1938 г.

149 Жылдам. Быстро. $\text{♩} = 144$

А! Шой. ын жол-мен жор-ға-лап, доң-ға-ла-ғы доң-ға-лап,
 ба-сып, о-зып жүйт-ки-ді, шық-қан-дай тұл-пар бай-ге-ге,
 а-қы-рып по-езд, а-са-ды, ба-тыс пе-нен шы-ғыс-қа.
 тас-қын-дап күй та-са-ды. Ұ-лан бай-тақ ай-ма-ғым,
 құс-тай үш-қан по-езд-дар, шөл-ді, құм-ды ба-са-ды,
 кол-хоз-дың ал-тынаң-ға-ры, ас-қар-лы сұ-лу тау-ла-ры,
 те-кіз-дер-ден, тау-лар-дан, шөл-ден, көл-ден, құм-дар-дан,
 құс-тай үш-қан по-ез-ды,
 құ-шақ-пен қар-сы а-ла-ды, а-ай!

Мчатся по железной дороге поезда,
Крутятся колеса,
Раздаются громкие гудки.
Идут поезда на запад и на восток,
Летят, как птицы,
Пересекают безводные пустыни.
Горы и моря,
Пески безводные и озера —
Все оставляют позади себя.
Летит поезд, как непревзойденный
скакун,

Мчится, как поток.
Кругом необъятные просторы,
Золотая колхозная степь,
Вершины красивых гор.
Летающий, как птица, поезд,
Встречают с радостью.

«Шойын жол» по складу мелодии представляет собой традиционное *терме* — равномерно чеканного ритма речитацию, каждая фраза (такт) которой охватывает строку стиха в строго метрической просодии, то есть ритмическое строение мелодии соответствует метрике стиха. Однако, несмотря на всю скупость мелодической основы, оно очень выразительно, чему во многом способствуют тонкие, но ясно ощутимые ладовые оттенки, которые в этой небольшой мелодии сменяются три раза. Так, первые три такта (не считая вступительного возгласа) развиваются как бы в ионийском ладе, причем начало каждой фразы с VII ст., требующей разрешения в I, служит одним из импульсов мелодического развития. В трех последующих тактах мелодия явно отклоняется в параллельный эолийский лад, а последующие два такта являются ладотональным резюмированием предыдущей речитации. На последней строке (со второй вольты) речитация отклоняется к фригийской тонике *фа*. Так старинная национальная форма *терме*, наполненная новым содержанием, вошла в быт народа как неотъемлемая часть его социалистической культуры.

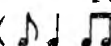
Глава II

НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ГОДЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА И ПОБЕДЫ СОЦИАЛИЗМА (1933—1941)

30-е годы ознаменовались крупными успехами в становлении профессиональных видов искусства казахского народа. Этому способствовало бурное развитие социалистической экономики и культуры, повышение материального благосостояния трудящихся,

привлечение к профессиональной деятельности наиболее талантливых людей из народа, подготовка высококвалифицированных профессиональных кадров.

Наравне с зарождением и становлением профессиональных видов искусства в 30-е годы идет дальнейшее развитие народного музыкального творчества. В песенных произведениях художественно отображаются те огромные исторические сдвиги, которые произошли в жизни народа.

В песне о новой жизни «Құрбым-ай» («Ровесник мой») в радостных, игривых тонах рисуется образ нового колхозного аула, плодотворный коллективный труд. Мелодия песни развивается из двух ритмических ячеек (), первая из которых появляется также

в противодвижении и в несинкопическом виде.

Своеобразна и ладовая двухчастность «Құрбым-ай». По общему звуковому составу всей мелодии можно было бы говорить о ее дорийском ладе (тоника *ми* при двух диезах в ключе). Однако, как известно, лад слагается не из индифферентной суммы звуков, а в интонационном процессе становления мелодии, в образовании сопряженностей звукового материала. Весь запев изложен в пределах большой терции, дающей ощущение ионийского лада.

Припев (от слова «Құрбым-ай») начинается в нисходящем поступенном движении на звуках запева, но затем, обогащаясь фригийским тетрахордом (*си-ля-соль-фа-диез*), завершается пентахордом *ми* эолийского лада. Такая смена ладовых оттенков в небольшой мелодии значительно усиливает выразительность песни.

ҚҰРБЫМ-АЙ (Ровесник мой)

Сообщ. Сара Нурмухамбетова
Зап. 1934 г.

150 шалқыта. Ойнақы. Жизнерадостно. Игриво. ♩ = 80



Наш аул — теперь колхозный аул.
 Мы приняли решение — наш колхоз будет расти.
 Припев: Ровесник мой, современник, ровесник
 мой,
 На душе с каждым днем все радостей.
 Идут объединенные ударные бригады,
 С силой, способной разрушить горы Каратау.
 Припев.
 Кругом раскинулись пшеничные поля,
 Охватывая всю необъятную степь.
 Припев:
 Плодородны черноземные поля,
 Мы собираем богатый урожай.
 Припев.

Образно и поэтично воспеваются труд колхозника и новая жизнь колхозного аула в песне «Қырдан өрген бөкендей» («Как антилопы, поднимающиеся в гору») на стихи Джембула.

ҚЫРДАН ӨРГЕН БӨКЕНДЕЙ (Как антилопы, поднимающиеся в гору)

Сообщ. Мусатай Махамбетов
 Зап. 1938 г.

151 Салтанатпен. Торжественно. $\text{♩} = 84$

Қыр-дан өр-ген бө-кен-дей,
 трак-тор мен ком-бай-ын. Кол-хоз-дың қа-лық то-бы-
 на, жұм-сап тұр-са қал-май-ын. Те-
 гір-ше-гі те-мір-ден, жем-же-мей-ақ
 се-мір-ген, бар-із-де-сең қан-дай-ын.
 О! О! О! А-



Как антилопы, поднимающиеся в гору,
Трактор и комбайн в поле.
На колхозные поля
Если направят, не откажусь.
Они и без корма сильны,
Всякие [машины] имеются у нас.
Припев: Да здравствует великая, мудрая
моя партия!

Голосистое радио в каждом доме,
Красноречиво говорит, неустанно,
Не отстает в соревновании.
Колхозы так же, как и город,
Знают все новости страны.
Припев.

Мелодическая структура «Қырдан өрген бөкендей» богата разнообразными приемами музыкальной выразительности, все предложения начинаются попеременно с тонического октавного скачка и его дополнения до ноты или без скачка, ступенью ниже. Примечательно, что зачин песни находится на грани изобразительности: энергичный взлет мелодии как бы рисует устремление машин ввысь (по аналогии с поднимающимися в гору антилопами). Почти каждая фраза в песне отлична от другой по своей метрической структуре и ритмическому рисунку. Песня заключается новым для казахского мелоса приемом — возгласом — октавным скачком к верхней тонике.

Мелодия «Қырдан өрген бөкендей» богата и сменой ладовых красок. Так, уже в первом предложении начальная ладотональная настройка, данная октавным зачином, может возбудить представление о двух тональных центрах (Фа, или скорее Си-бемоль), которые, однако, к концу предложения сменяются третьей, возможно, доминантой Фа.

Второе предложение (В) дает возможность восприятия параллельного мажора (Ля-бемоль) своими метрически-опорными моментами на двух доминантовых звуках (ми-бемоль, си-бемоль), разрешающихся в III ст., хотя можно было бы придать этому трехтакту и фригийский оттенок.

Четвертое предложение (В₁) отличается от второго (в) не только привнесением секвентного момента (такты 3—4), но и первым во всей

мелодии утверждением основной тоники (фа). Фригийская подоснова более выпукло проявляется в первой половине припева (с), второе же предложение (d) утверждает исходную тональность.

Об упорном труде, как основе счастливой и культурной жизни, поется в песне «Иске қайрат». Интонационный склад мелодии, построенной в ладотональном многообразии, живой, ритмически активный, распевный. Запев и припев песни органически объединены идентичными заключительными трехтактовыми фразами. Большой эмоциональной выразительностью выделяется в припеве кульминация (на слова: «социалды шаруам кетсін жайнап» — «наше социалистическое хозяйство пусть расцветает»), характеризующаяся стремительным гаммообразным взлетом мелодии в ионийском ладе и последующим волнообразным спадом. Ее выразительность усиливается обрамлением: начальным эолийским двухтактом предельно узкого диапазона (м. 3) в регистре и заключительной трехтактовой фразой в рамках тонической квинты того же лада.

ИСКЕ ҚАЙРАТ (Упорнее в работе)

Сообщ. Куан Лекеров
Зап. 1933 г.

152 Көңілді. Весело. $\text{♩} = 96$

Ау-ы, лым дү-гін жи-ын кө-ше
О-тыр-ған дүл ке-ше де кол-хоз

кө-ше, безен-ген кө-ше гүл-мен
шы-лар, ше-ті-нен жал-шые. меспе-е-ді шире

әл-де не-ше, кол-хоз шы! Ис-ке қай-рат,
кү-ні ке-ше, кол-хоз шы!

ең-бек қай-нат, со-ци-ал-ды ша-ру-ам, ай!

Кет-сін жай-нап, а ай! Со-ци-ал-ды

ша-ру-ам кет-сін жай-нап.

Наш аул расположен рядами,
 Улицы украшены разными цветами.
 Живущие на этой улице колхозники
 Не были ли батраками еще вчера!
 П р и п е в: Упорнее в труде,
 Пусть кипит работа.
 Наше социалистическое хозяйство
 Пусть растет, расцветает.
 Исчезли юрты, лачуги, крытые старыми кошмами,
 Зимой холодные, летом протекающие от дождя.
 Деревянный дом со светлыми окнами, с обилием
 воздуха,
 Кто может сказать, что так было и прежде!
 П р и п е в.

В годы успешного завершения второго пятилетнего плана развития народного хозяйства СССР и выполнения планов третьей пятилетки, в период завершения построения социалистического общества Казахстан из отсталой окраины превратился в мощную социалистическую индустриально-аграрную республику. Это нашло отражение и в казахском народном песенном творчестве, появились песни, воспевающие героический труд народа на заводах, фабриках, шахтах и рудниках. Народные певцы и композиторы широко используют в этих произведениях терме и желдирме, которые своими подвижными речитативными мелодиями, часто излагаемыми в неизменном метре и ритме, как нельзя лучше соответствуют своеобразному динамическому тексту.

Среди произведений композиторов-мелодистов, написанных на современную тему, повсеместной популярностью пользуются несколько «Желдирме» Исы Байзакова — блестящего певца-импровизатора, талантливого поэта-самородка. Ниже мы приводим его лучшее, на наш взгляд, «Желдирме», в котором поэт с большой страстностью воспекает новый облик социалистического Казахстана, новую жизнь его людей. По глубине идейного содержания это «Желдирме» является своеобразным гимном рабочему классу, в котором, как поется в песне, сила великана. По яркости упругого ритма мелодии, сочетающейся с чеканной распевной декламацией стиха, «Желдирме» Исы Байзакова относится к лучшим классическим образцам казахской советской народной песни.

ЖЕЛДІРМЕ (Речитативная песня)

Сообщ. автор Иса Байзаков
 Зап. Е. Брусиловского, 1935 г.

153 Широко и торжественно. ♩ = 100



ля - ля ля - ля - лй - лй,

ля - ля - ля - лй,

ля - ля - ля - ля - лйй, ля - ля - ля - ля - лйй, ля - ля - ля - ля - лйй -

ляй, ля - ля - лйй, ля - ля - лйй, ля - ля - лйй, ля - ля - лйй, ля - ля - лйй
Замедляя

ха - ля - ля - ля - ли - ля ля а - а - ау.

четко и ритмично. $\text{♩} = 176$

Жү - мыс - кер ең - бе - гі - не се - не
Ай - ны - мас ау - ыр күш - тің ар - қа

тұ - ғын, бөл - са да нен - дей қи - ын
сын - да, құл - пыр - тып тұр - мыс - қа гүл

же - це тұ - ғын, А - ха - ха - у шір - кін,
е - ге тұ - ғын.

ө - те - ді бір күн са - ғат - та мил - лион сом - дық

ой ын күл - кі ха - ли - ля - ли а - хау

ха - ли - ля - ли а - хау, ха - ли - ля - ли а - хау ау!

Рабочий уверен в своем труде,
Все трудности он преодолевает,
В нем сила великана,
Он в жизнь посеял дивные цветы.
Богатствам Казахстана нет предела,
Овеян он громкою славой.
В пустыне проложен Турксиб,
Дальний путь стал близким.
В центре его [Казахстана] —
Караганда с бурлящей рудой,
Не иссякнет в недрах ее черное золото,

Несметные богатства Караганды растут.
Кто думал раньше, что у нас есть все это?
Наше хозяйство подняли колхозы, совхозы,
Их создал труд многих тысяч,
Вместо коней мы сели на комбайны, тракторы
И освоили чудеса техники.

В этом «Желдирме» Иса Байзаков проявил себя как новатор в народном песенном творчестве. Основное содержание поэтического текста он излагает в средней части, первой же части он поручает одни междометия в строгой метрической просодии (кроме распевного конца), превращая ее тем самым в некий «предварительный припев». Заключительная часть «Желдирме» по тексту смешанная: наряду с междометиями в ней имеются также и отдельные слова, взятые для рифмы.

Трехчастность этого произведения проявляется и в его тональном плане — обрамляющие части в *ми* миксолидийском, средняя в *ля* ионийском.

Первые же звуки мелодии — восходящий тетрахорд с полутоновым завершением и его непосредственное повторение квартой выше, сразу же придают песне, в соответствии с текстом, радостный, торжественный характер. Достигнутая вершина (VII микс.), трехкратно утверждаемая путем опевания, убедительно это настроение подчеркивает. Возвращение к исходному звуку происходит «уступами» — в секвенции на мотив нисходящего поступенного трихорда, благодаря чему спад этот идет не так стремительно, как подъем. Достигнутая тоника находит свое утверждение в развернутой четырехтактной заключительной фразе.

Мелодия средней части — более стремительная и живая по темпу, развивается в пределах тонической квинты *Ля* ионийского. Ее начальный группеттообразный профиль (подъем — спад — подъем) тут же сменяется своим вариантным зеркальным отражением.

Во втором предложении запева (*D*) появляется секвентность (два одноклаптовых звена), которая затем в более развернутом виде (мотив и его три ритмически слегка вариантных перемещения) занимают почти все заключительное построение.

Из совокупности всех музыкально-выразительных средств и складывается этот гимн труду, гимн новой, светлой, прекрасной жизни.

Динамикой большого накала, страстностью и энергией отличается и песня «Біздің күш» («Наша сила»). Это поучительное по идейному содержанию произведение, показывающее, в чем заключается наша сила — сила советского народа.

БІЗДІҢ КҮШ
(Наша сила)

Сообш. Куан Лекеров
Зап. 1931 г.

154 Жылдам. Көңілді. Быстро. Весело. ♩ = 126

ff

Біз - дің күш - мың құл - пыр - ған жер - дің кү - ші,

біз - дің күш - ен жай - па - ған ел - дің кү - ші. А - ай!

Біз - дің күш - сол О - тан - ды маң - гі күр - ған,
біз - дің күш - о - ку - дың сол тол - қы - нын - да.

Тау бұ - зып, тас - ты жар - ған ер - дің кү - ші,
Біз - дің күш - қо - ғам - дас - қан қол - хоз кү - ші,

Біз - дің күш қай - сар бі - лек ұл - дың кү - ші,
біз - дің күш мал - ө - сір - ген сов - хоз кү - ші.

Біз - дің күш - жа - рық сәу - ле күн - нің кү - ші,
Біз - дің күш күн шы - ғыс - та күн нұ - рын - да.

Біз - дің күш - жер ша - рын - да а - ты әйгі - лі,
Біз - дің күш - а - рын - ды күш ас - пан ас - қан,

а - тақ - ты Ок - тя - брь - дей нұр дың кү - ші,
біз - дің күш - ком - мун - ис - тер пар - ти - я - сы,

Біз - дің күш - Маркс - ле - нин о - ку - ын - да,
ер хал - қым соң - ы - на еріп ал - ға бас - қан.

ff

Ей! Ей! ха - ли - ли - ли ла - ла - ла - ла - ла, ха - ла - ла,
Алғашқы екпінмен.
I-темп.

ха - ла - ла - ли, ха - ла - ла, ли - ли - ли - ли ләй - лим



Наша сила — сила земли обновленной,
 Наша сила — сила свободной страны,
 Наша сила — сила героев отважных,
 Что, пробив скалы, перевернув горы, утвердила
 родину навечно.

Наша сила — сила могучих рук сынов народов.
 Наша сила — сила сияющего солнца,
 Наша сила — известна на всем земном шаре.
 Наша сила — в учении Маркса и Ленина,
 Наша сила — в освоении этого учения.
 Наша сила — сила колхозов объединенных,
 Наша сила — сила совхозов, выращивающих
 скот,

Наша сила — сила могучая на востоке.
 Наша сила — сила могучая, что простирается
 выше неба.

Наша сила — Коммунистическая партия,
 Которая ведет вперед героический наш народ.

По музыкальному содержанию «Біздің күш» представляет собой образец традиционного терме, главными признаками которого являются речитативность и ритмическая однородность. В начале «Біздің күш» лейтмотивный (в пределах тонической квинты эолийского лада) ритм излагается два раза, затем, после заключительного возгласа (тонический октавный скачок), его мелодический вариант (в пределах доминантовой квинты, завершающейся ощутимо воспринимаемым увеличенным тетрахордом от относительно сильной третьей доли) проходит в стремительном движении целых четырнадцать раз — до исчерпания всего текста.

Завершение отдельных кратких построений в песне выдвигает в качестве устоев то звук *ре*, то *соль*, то *си* (фригийский, опять с увеличенным тетрахордом, тут же симметрично отражающимся), с возвращением в исходную тональность в самый последний момент.

Изменились за годы Советской власти и песни казахской молодежи. Уважение к труду, тяга к знаниям, чувство советского патриотизма, любви к Родине, стремление оправдать надежды партии и народа — вот основное содержание казахских народных молодежных песен. Отличительная черта их мелодии — лаконичность, выразительность музыкального языка, основанного на тесной связи с народными лирическими напевами. Большое влияние на содержание

молодежных казахских песен оказывает творчество советских композиторов, песни которых входят в репертуар музыкальной самодеятельности. Наиболее известными народными молодежными песнями являются: «Жас буын» («Молодое поколение»), «Жастар» («Молодежь»), «Жастарым» («Моя молодежь»), «Комсомолдар әні» («Комсомольская песня»)²³. Эти песни воссоздают облик казахской молодежи, передают ее непосредственность, оптимизм, стремление к труду, к общественной деятельности.

Среди казахских молодежных песен выделяется «Комсомолдар әні», текст и мелодия которой принадлежат писателю и композитору-мелодисту К. Тайшикову. Слова песни, призывающие молодежь идти в ногу с жизнью, бороться с пережитками старины, и ее мелодия отличаются новизной поэтического и музыкального языка.

К этим новым чертам песни относятся и маршеобразный ритм ее и влияние русской и украинской песенности (особенно явные во второй части).

КОМСОМОЛДАР ӘНІ (Комсомольская песня)

Сообщ. автор Кадыр Тайшиков
Зап. 1936 г.

155 Марш екпінмен. В темпе марша. $\text{♩} = 120$

Жас жігері нар кес - пек; жас ай - да
- ры желі ес - пек, жас мақса - ты жо - фа -
- ры жа - ңа ө - мір - мен тең өс - пек.
жай - рат - пақ - шы жоқ қы - лып, ес - кі - лік - ті
шын тұр - мыс - қа жет - пек - сі, а - сып та - лай.
е - гес - кен, жас - тар то - ды ұй - ым - дас - қан,
ө - лес - тен.
то - лық жол, жас - тар бе - ті ле - нін
салған даңғыл жол. Ей, ес - кі - лік

²³ Записи этих и других молодежных песен опубликованы в сб. «Казахские советские народные песни». Алма-Ата, 1959, стр. 231—254.



Молодая энергия прорезает горячий воздух,
 Молодая сила ветру навстречу идет,
 Высокое стремление молодежи —
 С новой жизнью расти вровень.
 Победит она, уничтожит
 Сопrotивляющуюся старину,
 Желая достичь цветущей жизни,
 Преодолеет все препятствия.
 Сплоченная молодежь, радостен твой путь.
 Этот правильный путь проложен Лениным.
 Эй, старое, убирайся с нашего пути,
 Идем мы, многомиллионный комсомол!

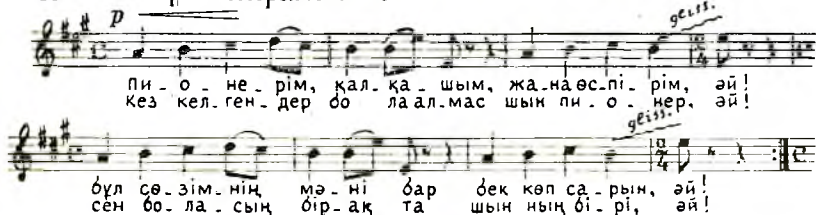
Новые условия жизни народа оказывают влияние и на содержание бытовых семейных песен. В песни для детей, кроме мотивов труда, уважения к старшим, начинают проникать и новые идеи. Так, например, в колыбельных песнях отражаются мысли родителей о том, что их дети будут расти по-новому, им открыты все дороги, да и само слово «колыбель» стало приобретать иной смысл — это начало счастливого детства.

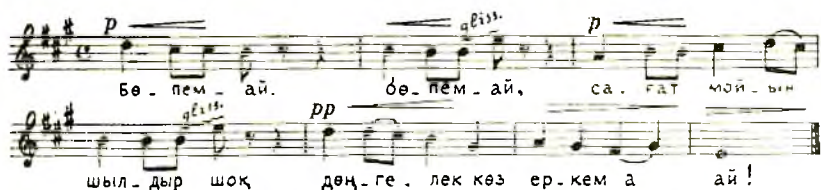
Современная казахская песня «Бөпем-ай» («Мой малыш»), сохраняя установившиеся признаки этого жанра, уже содержит в спокойном ритмо-интонационном складе мелодии с характерным покачиванием (такты 2-й и 6-й) и не менее характерными глissандирующими окончаниями фраз (такты 3—4, 7—8 и др.) черты нового не только в тексте, но и в большой кантиленности мелодического развития.

БӨПЕМ-АЙ (Мой малыш)

Сообщ. Тамги Ибрагимова
 Зап. 1932 г.

156 Сабырмен. Умеренно. $\text{♩} = 76$





Мой маленький растущий пионер,
В этих словах — большой смысл.
Не каждый может стать настоящим пионером,
Но ты будешь одним из примерных.

Припев: Маленький мой, маленький мой,
С шейкой нежной,
Баловник мой, большеглазый.

Эта колыбель — новая колыбель,
Нет такой колыбели, как эта, дающей счастье.
Колыбель новой жизни драгоценна,
В ней многие вырастут по-новому.
Припев.

Содержание музыкального творчества детей в советскую эпоху значительно обогащается темами и сюжетами, связанными с оседлой жизнью и новым бытом.

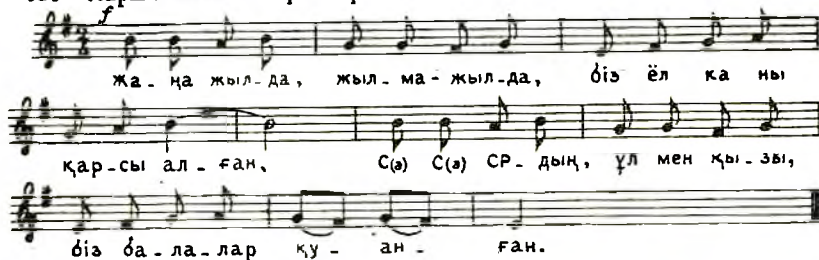
Не забывая старинных игр, дети выдумывают новые, сочиняют песни об учебе в школе и школьных праздниках, о своем участии в хозяйственной жизни семьи и колхоза. Зачастую дети берут для своих песен стихи, услышанные по радио, прочитанные в газетах и журналах.

К новым детским песням относится, например, «Жаңа жылда» («В новый год») — о празднике елки в школе. Хорошо запоминающаяся, лаконичная, простого ритма и небольшого диапазона мелодия этой песни типична для музыкального творчества детей. Как большинство детских песен, «Жаңа жылда» предназначена для коллективного исполнения.

ЖАҢА ЖЫЛДА (В новый год)

Сообщ. Хорлан Макенова
Зап. 1937 г.

157 марш екпiнiмен. Маршеобразно. $J=100$



В Новый год
Каждый год
Мы приветствуем
Елку.
Мы, сыны и дочери
Советского Союза,
Мы, дети,
Веселимся.

Радость,
Счастливую жизнь
Дал нам,
Детям,
Дедушка Ленин.
Великий, мудрый,
Тысячу спасибо
Вам!

Непосредственностью и простотой характеризуется и другая детская песенка — «Біз колхоздың балалары». Ее игривость и задорность создаются живыми, ритмически-активными мажорными интонациями, образно рисующими радостное настроение детей.

БІЗ КОЛХОЗДЫҢ БАЛАЛАРЫ
(Мы колхозные ребята)

Сообщ. Мина Сеитова
Зап. 1935 г.

158 жылдам. Көңілді. Быстро. Весело. $\text{♩} = 112$



Мы, дети, — новая сила колхоза.
Наше сознание растёт в ремесле и труде.

Припев: Мы — большая сила,
У нас ударная работа
На стройке колхоза.

Мы подобны солнцу, разбрызгивающему лучи.
Как прекрасно будущее [у нашего] детства!

Припев.

Широко отражена в казахском народном песнетворчестве тема защиты Родины. Народные певцы и акыны воспевают в своих произведениях доблестную Советскую Армию, ее солдат и офицеров, иногда, по традиции, наделяя их чертами героев эпических сказаний и легенд.

Замечательным образцом таких песен, в которых выражены патриотические чувства людей, их любовь к своей армии, может служить народная песня «Қызыл Әскерге» («К Красной Армии») на слова классика казахской поэзии Джамбула Джабаева. Записанная в одном из районов Северо-Казахстанской области, эта песня по свое-

му ладоинтонационному строю близка местному мелосу (с типичным для него так называемым обиходным ладом). И в то же время она наделена новыми интонационными качествами; стремительная, задорная, маршеобразная мелодия с характерным для этого жанра пунктирным ритмом в сочетании с ярким текстом Джамбула прекрасно передает веру народа в несокрушимую военную мощь Советского Союза.

КЫЗЫЛ ӘСКЕРГЕ (К Красной Армии)

Сообщ. Кабул Хасеноз
Зап. 1940 г.

159 Марш екпінмен. В темпе марша. ♩=116



Стальная сила, сверкающие булатные клинки,
В тяжелое время создавалась Красная Армия.
Когда боролись дни и ночи,
Тобой руководил мудрый герой Ленин.

Твою славу ты заслужила в жестоких битвах,
Кто не признает твоей доблести?
За свободу, за Родину, за землю,
Без страха сражалась ты во многих боях.

Снега Алатау блестят, как жемчуг,
Алтай и Кавказ раскрыли свои богатства.
На самых высоких вершинах, где летают орлы,
Крепко стоишь ты, охраняя страну.

В 30-е годы появляется много песен, посвященных знаменательным датам красного календаря.

Принятие 25 ноября 1936 года Чрезвычайным VIII съездом Советов Союза ССР новой Конституции СССР, по которой Казахская Автономная республика — КАССР была преобразована в союзную — Казахскую ССР, затем принятие X Чрезвычайным съездом Советов

Конституции Казахской ССР, вызвало появление в народном песенном творчестве произведений, выражающих безмерную радость и гордость казахского народа достигнутыми под руководством Коммунистической партии успехами в политической, экономической и культурной жизни республики.

Новое идейное содержание находит свое выражение и в старинных терме, и желдерме, и в других традиционных песенных формах.

К числу наиболее выразительных по содержанию песен о Конституции относится и терме акына Садыбека Мусрепова «Жаңа тұрмыс».

ЖАҢА ТҰРМЫС (Новая жизнь)

Сообщ. Садыбек Мусрепов
Зап. 1936 г.

160 Сабырмен. Не спеша. $\text{♩} = 100$

Музыкальное произведение «Жаңа тұрмыс» (Новая жизнь) Садыбека Мусрепова, записанное в 1936 году. Музыкальная запись включает ноты для домбры и вокала. Текст песни:

Е - лим бар ба - қыт пе - нен нұр - ға тол - ған,
ей! жа - са - рып, шат - тық би - леп тең - дік ал - ған.
ке -ңі - нен ұ - шан - те қіз шал - қып шық - кан, ей! тұр - мыс.
- қа сән - ді сә - лу - кес - те сал - ған. Ба - қыт.
- ты со - ци - ал - дық дәуі - рін - де, гүл - де - ніп
ө - мі - рі - міз а - жар - лан - ған. Қай - на -
- ған о - қу, бі - лім, ө - не - рім де, ей! ха - лық қа
қын е - дім жыр жыр - ла - ған, ей! Ай - ай.



Моя страна сияет, как солнце, она счастлива.
Просторы ее обновлены, свободный народ
радуется.

И жизнь его широкая, большая,
Как красочно вышитые узоры.

В счастливую социалистическую эпоху
Наша жизнь расцвела.
Наравне с развивающимися наукой и
искусством
Я, акын, слагаю песню для народа.

Новый закон — закон счастливой жизни.
Новый закон — светоч партии.
Новый закон — опора большевиков.
Новый закон — заря нашей жизни.
Новый закон вдохновляет нас всех.
Мы окружены великой радостью,
Новый закон — мост к коммунизму,
Новый закон — исполнение чаяний народа.

«Жаңа тұрмыс» представляется нам своеобразным диалогом двух акынов, соревнующихся в единодушном восхвалении новой жизни родной страны. Подобное впечатление создается неоднократным чередованием в запеве двух тематических построений, контрастирующих друг с другом как по тесситуре и ладу, так и по интонационно-ритмической структуре. Первое построение (А), вращающееся в пределах малой терции в верхней части первой октавы, предполагает ладотональную настройку в *фа-диез* ионийском; второе (В) — ритмически более активное, начинающееся в нижней части первой октавы (с VII низкой ст.), сразу же переключает ладотональную настройку на миксолидийскую.

В непосредственном ритмическом движении, на новом мелодическом материале начинается припев. В его первой части диалогическое строение становится более рельефным благодаря тематическому участию домбры на паузах вокальной партии.

Радостные, торжественные песни гимнического склада создают народные певцы и акыны в юбилейные даты образования Казахской республики. В этих песнях звучит гордость за успехи социалистического строительства, за развитие культуры, науки и искусства, в них поется о морально-политическом единстве советского народа.

К произведениям такого содержания относится «Қазақстанның мерекесіне» («К торжеству Казахстана»), сочиненная акыном и певцом-композителем Молдахметом Тырбиевым в 1940 году, к 20-летию Казахской ССР.

ҚАЗАҚСТАННЫҢ МЕРЕКЕСІНЕ *Сообщ. Молдахмет Тырбиев*
(К торжеству Казахстана) *Зап. 1940 г.*

161 Баяу. Терең. Сөзіммен. Широко с глубоким чувством. $\text{♩} = 76$

Настало время, когда я, как река,
Должен излить песню из глубины сердца.
В радостный день народного праздника
Пусть споет соловей — мой язык.

Скакун я, не раз прославленный на праздниках,
В состязаниях я не знал поражений.

Встречая праздник наш торжественный
и славный,
Участвовал и в социалистическом
соревновании.

Это — достижение моего народа,
Разрушил он вражеские крепости.
Среди нас нет несогласных,
Народ мой, как сталь, крепок и дружен.

Торжественный и ликующий склад мелодии «Қазақстанның мерекесіне» достигается рядом элементов музыкальной выразительности. Началом произведения служит возглас, глиссандирующий к верхней тонике *ми-бемоль* дорийского лада; четырехкратное повторение этого же звука (на «Дариядай» — «Как река»), как трубный сигнал, закрепляет торжественно-призывной характер песни. Эта фанфарность находит затем отражение в настойчиво повторяемом на протяжении пяти слов доминантовом звуке (такты 4, 5) и затем как бы в виде ответа первому «сигналу» ступенью ниже (на побочной тонике *ля-бемоль*, 7-й такт). На фоне преобладающей в основном поступенности тем ярче выделяются два взлета: первый — скачок на септиму, после начального призывного двухтакта, и второй — к началу заключительного двухтактного возгласа.

Следует отметить в этой песне своеобразное соотношение между мелодией и стихом. Благодаря ладометрически неустойчивому окончанию третьей строки текста первое слово четвертой строки («сай-ран» — «пусть споет») служит разрешением предыдущей неустойчивости. Поэтому оно, завершая предыдущее построение, одновременно принадлежит по поэтическому смыслу уже к следующему.

Таким образом, в «Қазақстанның мерекесіне» можно наряду с синхронностью отметить также и асинхронность в соотношении структуры стиха и членораздельности мелодии, что является одним из примеров национального своеобразия песенной культуры казахского народа.

Глава III

НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В ПЕРИОД ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (1941—1945)

Великая Отечественная война оставила глубокий след в народном музыкальном творчестве. Смертельная опасность, нависшая над нашей Родиной, еще теснее сплотила ее народы в единую могучую семью. В годы войны были созданы музыкальные произве-

дения, отображающие подвиги советских людей на фронте и в тылу. В них воспевались патриотизм и непоколебимая уверенность советского народа в победе над фашистскими извергами, любовь и преданность Коммунистической партии и Советскому правительству.

К одним из первых произведений о Великой Отечественной войне относится песня Кенена Азербаета «Біздің Отан жеңеді!» («Наша Родина победит!»). Как говорил нам акын, эту песню он сочинил в первый день войны, прослушав по радио заявление Советского правительства, в котором говорилось: «Наше дело правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами». С этой песней он стал разъезжать по районам своей области и выступать с ней на митингах колхозников.

БІЗДІҢ ОТАН ЖЕҢЕДІ (Наша Родина победит)

Сообщ. Кенен Азербает
Зап. 1941 г.

162 Баяу. Широко. $\text{♩} = 88$

ff [A] *f* Марш ек-

А! А! Ат тан! Қат-ты-ғыр

-пінімен. В темпе марша. $\text{♩} = 116$ [A]

дом-бы-рам-ды бұ-рап а-лып, о-ты-рам (домбра)

[A₁]

же-ңіс ү-шін ән шы-ға-рып. Кө-ңілі-не

[A₂]

күл-лі елім-нің кү-ат бер-ді, ша-қыр-ған

пар-ти-я-ның жі-гер-лі ү-ні, жі-гер-лі ү-ні а

[B]

Біз-дің О-тан же-ңе-ді,

[C] *f*

же-ңіс-ке елім се-не-ді, жау-ы-на жа-за бе-ре-ді,

[D] *ff*

Біз-дің ба-тыр қы-зылер соқ-қы-ны мың-тап бе-ре-ді



В поход!
 Настраиваю струны своей домбры,
 Слагаю песню победы.
 Вдохновляют душу моего народа
 Мужественные слова призывов партии.
 Наша Родина победит,
 Народ мой верит в победу,
 Он накажет врагов.
 Наши красные воины-батыры.
 Нанесут им сокрушительный удар.
 Отцы, матери,
 Сестры, братья,
 В сиянии победы над врагом
 Возвратятся наши сыны. Ура!

Песня «Біздің Отан женеді», полная высоких патриотических чувств и оптимизма, по форме и речитативному складу мелодии представляет собой типичное терме с традиционным вступлением на предельно высоких звуках, начинающихся, как обычно, со II ст. Вступление заканчивается призывным словом «Аттан!» — «В поход!».

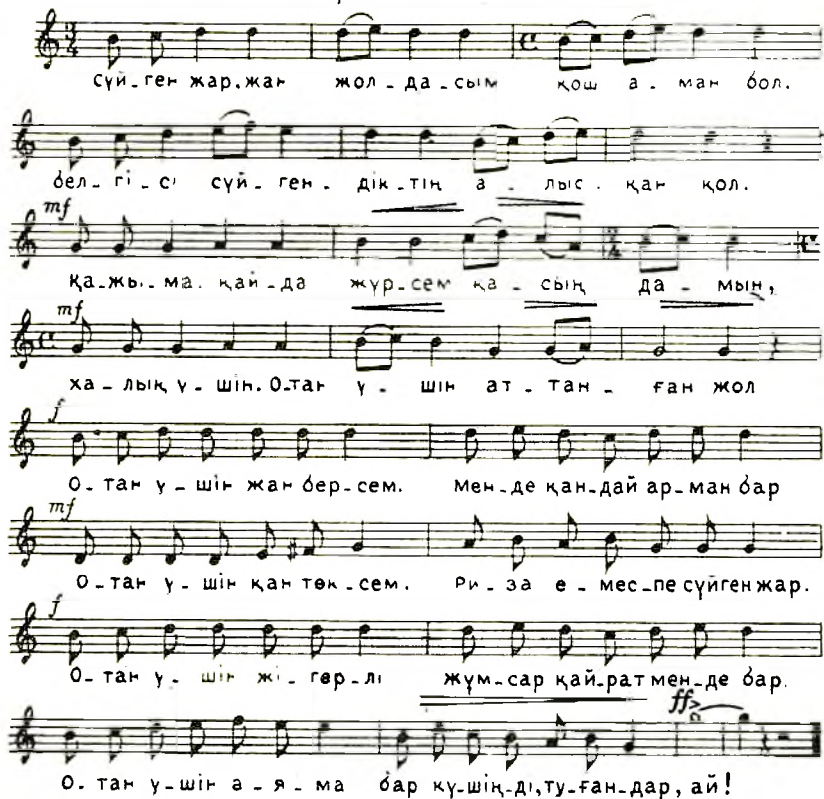
Отражая основную ведущую идею поэтического текста песни «Наша Родина победит», акын сконцентрировал весь ладо-интонационный строй на передаче максимальной устойчивости: все метрические опорные моменты звучания представлены тоникой и частично остальными двумя устойчивыми звуками. На этом фоне выделяется необычайного размаха группеттообразная фраза (с), где относительно небольшого диапазона скачок и его незначительный противовес служит подготовкой («трамплином») к редчайшему по размаху скачку на терцдециму к звуковысотной вершине всей мелодии; кульминация приходится на конец словесной фразы о вере народа в победу и наказание врага. Этот момент служит началом очень длительного волнообразного ниспадания, завершающегося лишь в самом конце. Утверждающе звучит заключительный возглас «ура!» (октавный скачок к верхней тонике).

В песне народного певца-композитора Косымжана Бабакова «Отан үшін» («За Родину»), сочиненной в виде диалога между мужем, отправляющимся на фронт, и его женой, образно переданы патриотические стремления советских людей преодолеть любые трудности, их готовность отдать все силы на защиту своей Родины. В песне, по своему складу речитативного характера, нет тоски и отчаяния, несмотря на тяжесть предстоящей разлуки. Песня полна оптимизма, суровой сдержанности, в ней выражена непреклонная воля советского народа к победе.

ОТАН ҮШІН
(За Родину)

Песня Косымжана Бабакова
Зап. М. Тулебаева

163 Жылдам, көңілді. Быстро, весело ♩ = 160



сүй-ген жар-жам жол-да-сым қош а-ман бол.

бел-гі-сі сүй-ген-дік-тің а-лыс-қан қол.

mf қа-жы-ма қай-да жүр-сем қа-сың да-мын,

mf ха-лық ү-шін. О-тан ү-шін ат-тан-ған жол

f О-тан ү-шін жан бер-сем. мен-де қан-дай ар-ман бар

mf О-тан ү-шін қан төк-сем. Ри-за е-мес-песүйген жар.

f О-тан ү-шін жі-гер-лі жұм-сар қай-рат мен-де бар.

ff О-тан ү-шін а-я-ма бар кү-шің-ді, ту-ған-дар, ай!

Жена родная, мой душевный друг, прощай, будь здорова.
 Знак любви — наше рукопожатие.
 Не поддавайся горю, где бы ни был, я всегда около тебя.
 За народ, за Родину отправился я в путь.

Припев: Если отдам жизнь за Родину,
 То какая еще мечта может быть у меня!
 Если я пролью кровь за Родину,
 Не довольна ли будет жена родная!
 Сколько есть силы во мне
 Я готов отдать за Родину.
 Не жалейте своих сил, друзья родные.

Мой любимый, мой супруг, и ты будь здоров.
 Знак клятвы — наше рукопожатие.

Будь батыром могучим, всепобеждающим,
 Это — моя просьба храброму бойцу.

Припев: Да будет путь твой счастлив,
 Очи мои, любимый друг,
 Оружие в твоих руках,
 Дай руку свою, до свидания!
 Я не буду сидеть без работы
 У очага, свободной.
 Если нужно будет — я готова,
 Ты на фронте жди меня.

В годы войны многие народные певцы и акыны по призыву партии вместе с агитаторами разъезжали по колхозам и промышленным предприятиям, выступая в клубах, в поле во время посевных и уборочных кампаний. Их вдохновенные патриотические песни поднимали трудовой энтузиазм рабочих и колхозников.

Одной из таких песен военных лет является терме народного певца-композитора Молдахмета Тырбиева «Колхозшы». В этой песне певец призывает колхозников поднимать производительность труда, брать пример с воинов, жертвующих собой во имя Родины.

КОЛХОЗШЫ (Колхозник)

Сообщ. автор Молдахмет Тырбиев
 Зап. 1946 г.

154 Шалқыта. Воодушевленно. $\text{♩} = 132$

f Ай

(голбра)

Колхозшым түс-ті жа-рыс-қа,

ұ-ра-ны өкі-мет арыс-қа, ең-бек-тен өнім сауыл-дап,

а-та-ғың бар-сына-лыс-қа әр нәр-се-ге молы-ғып,

же-тиң-дер үл-кен та-быс-қа, жер жү-зі жа-рыс қып жа-тыр,
 ты-ры-сың-дар на-мыс-қа. Пи-да қып жа-нынәс-кер жүр,
 о-тан-ды қор-ғау да-быс-қа. Жан-да-рың
 о-дан ар-тық-па, қор бол-май ұм-тыл
 на-мыс-қа, на-мыс-қа. І-гі-гі-...
 (домбра) баяулатта... замедляя...
 І-гі-гі І-гі-гі а
 әу.

Колхозники мои вступили в соревнование
 По призыву Советской власти.
 Производительность, рожденная трудом,
 Пусть разносит далеко твою славу.
 Изобилие всего —
 Достигается победой.
 Все соревнуйтесь!
 Боритесь за честь.
 Воины жертвуют собой,
 Обороняя Отчизну.
 Берите с них пример,
 Не будьте последними,
 Боритесь за честь.

«Колхозшы» М. Тырбиева — страстная, призывного характера песня, в которой запев (за исключением двух последних фраз) объе-

динен единым ритмическим звеном , но каждое предло-

жение, вбирающее по четыре строки стихотворного текста, имеет свое мелодическое строение.

Запев в «Колхозшы» предваряется, как обычно в терме, возгласом, который, исходя из общего мелодического строения запева, воспринимается как фригийская тоника. Далее певец использует своеобразный композиционный прием. На всем протяжении начального возгласа на домбре звучит повторяющийся ритм — восьмая с двумя шестнадцатыми, а мелодия начинается с ритмической фигуры — две шестнадцатых с восьмой. Такое сопоставление ритмов ярко оттеняет зачин песни, привлекая тем самым внимание слушателей.

По всем композиционным признакам мелодия песни «Колхозшы» явно членится на две контрастирующие друг другу части — *AB — Cd*. Первая состоит из двух пар тождественных фраз. В начале движение происходит в пределах фригийского трихорда вокруг тоники, а затем в поступенном подъеме от I к III, с терцовым спадом. Во второй паре фригийский тетрахорд образуется в прямом восходящем направлении, с окончаниями, как в первой. Подобное совпадение окончаний возбуждает представление о рифмованном строении периода.

Вторая часть, где поется о беззаветном героизме воинов, сохраняя поначалу лейтмотивный ритм запева, развивается в постепенном накоплении все нового и нового тематического материала, непосредственно вливающегося в заключительную «юбилейную» явно виртуозного характера, подчеркиваемого еще более оживленным домбровым сопровождением.

Контрастность обеих частей находит свое отражение и в ладовом строении. Если первая часть песни однородна в своем фригийском оттенке, то вторая отличается определенным разнообразием: тут признаки тональностей *Соль-бемоль*, *Ре-бемоль*, и, наконец, в заключении на сильных и относительно сильных долях проходит поступенный спад в пределах октавы эолийского *ми-бемоль*.

В этой стремительной по темпу мелодии, организованной в запеве в единую ритмическую структуру, а затем сменяемую, в постепенном увеличении диапазона от терции до ундецимы, в блистательном виртуозном заключении, в смене ладовых красок, в высокоидейном тексте песни — мы видим реалистическое отображение в песенном творчестве высоких устремлений народа, выражение его оптимизма и патриотических чувств в суровые годы войны.

Круг тем и образов в песенном творчестве военных лет был очень разнообразен. Здесь и призывы идти в армию громить врага, и прощание воинов с родным краем, с семьей, матерью, отцом, и трога-

тельные песни-письма фронтовикам и ответные письма с фронта, здесь и ожидание возвращения героев, и песни-утешения вдовам погибших, — словом, необозримое море человеческих переживаний.

К таким простым, трогательным произведениям относится и песня «Ана хаты» («Письмо матери») Косымджана Бабакова. Все в песне — и текст и мелодия — покоряет глубиной выраженной в ней материнской тоски.

Разнообразность этой впечатляющей мелодии (*ABCB + dbdb₁*) органически связана с содержанием произведения. Несмотря на неуклонное нарастание начальных моментов всех нечетных фраз (*AC dd*), замыкающий их рефрен своей неизменной повторностью и как бы «снижением» к тонике, после нерешительного подъема от нее в пределах тетрахорда служит определяющим звеном в воспроизведении образа тоскующей матери.

АНА ХАТЫ (Письмо матери)

Сообщ. Косымжан Бабаков
Зап. М. Тулебаева, 1943 г.

165 Терең сезіммен. Сглубоким чувством. $\text{♩} = 66$

Жүл-ды-зым, қа-ра-шы-ғым; ай-на-лай-ын,
бі-ле-сің айт-па-сам-да а-наң жай-ын,
жау же-ңіп те-зі-рек кел қа-ра-шы-ғым,
тө-сі-ме қы-сып се-ні ай-ма-лай-ын.
Са-ғын-ды ғой а-наң, ай.
Са-ғын-дыр-дың ба-лам, ай.
Са-ғын-ды ғой а-наң, ай.



Звезда моя, зрачок глаза моего, милый мой,
Понятно тебе и без слов состояние матери.
Вернись скорее с победой, зрачок глаза моего,
Прижимая к груди, обниму тебя, милый мой.

П р и п е в : Тоскует по тебе мать,
Скучает по тебе, мой сын.

Отец здоров и желает тебе успеха,
Наказ матери — сотри врага с лица земли.
Я помолодела бы, глаза мои наполнились бы слезами счастья,
Когда бы ты, ласковый, вернулся домой, мой жеребенок.

П р и п е в : Скучает по тебе, мой сын,
Привет шлет твоя мать.

Почти в каждый дом война приносила горе и страдания. Семьи лишились кормильцев, жены — мужей, матери — сыновей, дети — отцов. По казахскому обычаю родные, близкие и даже малознакомые люди приходили в семьи понесших невозвратимую утрату и ласковой печальной песней выражали свое сочувствие, старались утешить, успокоить горюющих. Этими песнями они духовно поддерживали отчаявшихся людей. Такова песня «Жұбату» («Утешение»), написанная нам ее автором Гали Дюсековым. Этой песней он с большой группой товарищей приходил утешать вдову погибшего на фронте друга.

Выразительный образ песни «Жұбату» создается скрещиванием в ее мелодическом профиле двух противоположных тенденций. С одной стороны, нарастающее устремление фраз к звуковысотной и динамической вершине, воспринимаемое как отражение усиливающегося сочувствия горю вдовы, а с другой — неизменно ниспадающий профиль всех фраз. Последняя из них возвращается к тесситуре начальной фразы. Таким обрамлением подчеркивается неотвратимость жертв, вызванных фашистским нашествием, и искреннее соболезнование семье погибшего героя.

Немаловажную роль в углублении выразительности песни играют добровые отыгрыши, то дополняющие вокальные фразы, то ритмически поддерживающие движение в каденционных точках.

ЖҰБАТУ (Утешение)

Сообщ. автор Гали Дюсеков
Зап. 1946 г.

166 Қайғылы, терең сезіммен.
Печально, с глубоким чувством. ♩ = 60





Чем же ты сильно опечалена,
Хмурое лицо у тебя,
Твой голос грустен,
Отчего горюешь, дорогая?

В обычных словах твоих
И то ощущается тяжелая боль.
Из ясных глаз твоих —
Слезы текут.

Твой супруг на поле битвы кровавой
Отдал жизнь за страну.
Не грусти, моя родная,
Народ не забудет подвиг героя.

Героизм твоего супруга будет отмечен,
Слова его будут известны народу.
Сыновья и дочери, чтя его,
Будут слагать песни о нем.

Оставшийся от него ребенок
Вырастет, возмужает,
Будет трудиться для своего народа,
Пойдет по пути отца.

За народ погиб твой супруг.
Тяжко это, но не отчаивайся.
Каких супругов не разлучала
Немая сила — смерть!.

Среди произведений народной песенной культуры времен Великой Отечественной войны выделяется песня «Жас қазақ» («Молодой казах»), которую сложил талантливый композитор-фронтовик Рамазан Елебаев, погибший в 1944 году. Эту песню он посвятил своему однополчанину, лениногорскому рабочему, Герою Советского Союза Тулегену Тохтарову, с которым служил в 8 гвардейской имени генерал-майора Панфилова дивизии.

ЖАС ҚАЗАҚ
(Молодой казах)

167 Қайғылы-салтанатты. Сурово-торжественно. $\text{♩} = 66$

Широкая снежная равнина залита кровью,
Хмурое небо, извергая гром, сеет смерть.
Молодой казах
С возгласом «ура!» упал, пронзенный пулей.

С горечью расставаясь с молодой жизнью,
Стремясь к вершинам мечты,
Молодой казах
Лежал и угасал блеск в его глазах.

Злой враг напал внезапно,
Торжествуя свою удачу.
Молодой казах
Увидев врага, устремился, как выстреленная пуля.

И до тех пор, пока не наступил золотой рассвет
И пока оставалась в теле капля крови,
Молодой казах
Разил врага.

Так он и погиб,
За честь Родины пожертвовав собой,
Молодой казах.
Все стремитесь быть такими, как он.

Защищающий Родину на фронте, лев молодой,
Пусть, как о Тохтарове, о тебе сложится легенда.
Молодой казах,
Вот тебе вечное счастье!

Песня «Жас казах» поражает красотой и выразительностью. Суровая, полная внутренней силы эпического склада мелодия, в которой звуки то в спокойном ритме следуют друг за другом, то стремительно взлетают ввысь, а затем плавно, как бы кружась, опускаются вниз, почти осязаемо рисуя образ простого советского солдата до последней капли крови, до последнего вздоха сражающегося за свою Родину.

По общему складу музыкальных образов и повествовательным приемам изложения стихотворного текста мы относим «Жас қазақ» к традиционному виду музыкально-завершенного эпического сказания, вернее, к одной из его частей — жоктау (оплакивание народного героя).

Начальная фраза песни (А), ее плавные, ритмически спокойные интонации, изложенные в низком регистре, навевают мысль о мирном зимнем пейзаже («Широкая снежная равнина»). Неожиданный взлет мелодии от нижней тоники на дециму придает всему предложению драматически насыщенный характер. Этим крутым эмоциональным поворотом мелодии мастерски передается гнев и возмущение человека, рассказывающего, что долина залита кровью.

Второе предложение, рисуящее картину боя («Хмурое серое небо, извергая гром, сеет смерть») и образ смертельно раненого в атаке молодого бойца («Молодой казах с возгласом «ура!» упал, пронзенный пулей»), начинается новым энергичным подъемом мелодии по

терциям (мелодия как бы взбирается по выступам на гору). Этот рельеф мелодии находит свое отражение (после небольшого спада) в восходящем секвентном движении (такты на 3/4). Широкий развернутый припев, в котором сконцентрирована драматически насыщенная кульминация всей песни, исполняемый на одних междометиях, эмоционально углубляет содержание каждого куплета.

Радостными, ликующими песнями был встречен День Победы, 9 мая 1945 года. С этого времени песенное творчество начинает пополняться множеством новых произведений, показывающих безмерную радость народа по случаю всемирно-исторической победы — разгрома гитлеровского рейха.

В этот знаменательный исторический день сочинил свою новую песню и Кенен Азербает. Он назвал ее «Ел қуанышы» («Народная радость»).

ЕЛ ҚУАНЫШЫ (Народная радость)

Сообщ. автор Кенен Азербает
Зап. 1945 г.

168 Баяу. Шалқыта. Широко. Воодушевленно. ♩ = 92

А *f*

Жау - ды же - ңіп ү. лы О - тан ел қу - ан - ды,
Кем - пір - шал - дар нұр - ла - нып, жас - тар жай - нап,
Бе - сік - те - гі жас да - ла қол ша - пақ - тап,

Б

ай,
ай,
ай,
үш - қан құс,
ас - тын - да
жү - гі - ріп

жү - гір - ген аң, жер қу - ан - ды, ай!
же - ңіс ту - дың ел жи - нал - ды, ай!
пи - о - нер - лер соқ - ты сан - ды, ай!

Торжественно, призывно

В *f*

Жау - ды же - ңіп шат - тан - дық же - ңіс ту - ға топ .

А *ff*

- тан - дық, же - ңім - паз - дар кеп жа - тыр,

В

ау! Ту. ған жер өс - кен ел - ге мақ .



Победила врагов великая Родина, радуется народ!
Птицы летающие, звери бегающие — все на земле
радуются.

Ликут старики, сияет молодежь, —
Под знаменем свободы собрался народ.
Радостны лица малышей в колыбели,
Весело резвятся пионеры.

П р и п е в: Победив врагов, торжествуем,
Собрались вокруг знамени победы.
Возвращаются победители домой,
Они гордость родной земли.

Какая сила привела к этой победе?
Это сила красных воинов, дочерей и сыновей,
Миллионов сильных, с единым желанием, горячими
сердцами.

Это сила объединенных трудящихся тыла.
Какая сила привела к этой победе?
Это сила страны, руководимой Компартией!
П р и п е в.

Оба предложения запева «Ел қуанышы», излагаемые три раза и волнообразно развивающиеся в пределах доминантовой квинты (А) и тонического гексахорда (В), по своему мелодико-интонационному строю, несмотря на свободно-переменный метр, просты и лаконичны. Их общий интонационный склад напоминает патетическое ораторское выступление. Он полностью соответствует содержанию припева о народном ликовании по случаю победы над фашизмом.

Первое предложение припева (с) построено на подражании трубным сигналам, фанфарам в честь возвращения домой победителей — гордости земли родной. Эта тематическая вставка, контрастная по своему музыкальному образу заключительной части припева, построенной на материале запева, прекрасно оттеняет ее.

Уже третье десятилетие отделяет нас от начала Великой Отечественной войны, показавшей всему миру несокрушимость морально-политического единства народов нашей многонациональной Родины, единство, сцементированное ленинской национальной политикой Коммунистической партии. Эти годы наложили свой незабываемый отпечаток на всю духовную культуру, в том числе и на песенное творчество народа, обогатив его содержание. Несомненно, многие из песенных произведений этой суровой поры останутся как вечные памятники силы и мощи народа и будут вызывать глубокий интерес и восхищение потомков.

**НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
В ГОДЫ ЗАВЕРШЕНИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА
СОЦИАЛИЗМА И НАЧАЛА ПОСТРОЕНИЯ
КОММУНИЗМА (1946—1965)**

В послевоенные годы искусство Казахстана, как и всей нашей родины, продолжало свое развитие, преодолевая трудности, характерные для этого времени. Известные постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам (август — сентябрь 1946 г.) и другие партийные документы хотя и подчеркивали значение связи искусства с жизнью народа, с лучшими демократическими традициями музыкальной классики и народной музыки, но неоправданно резко характеризовали творчество ряда видных композиторов, писателей и других деятелей культуры и искусства²⁴. После XX съезда КПСС развитие искусства становится еще более успешным, обогащается репертуар театров, создаются новые оперные, симфонические и камерные произведения. Одновременно с этим заметно повышается профессиональное мастерство композиторов, драматургов, художников. Казахские кадры работников искусств значительно пополняются молодыми специалистами, получившими высшее профессиональное образование в Москве, Ленинграде, Алма-Ате. За последние годы музыкальное искусство республики обогащается новыми крупными государственными художественными коллективами, бурно развивается художественная самодеятельность, возникают народные драматические, музыкальные и балетные театры, ансамбли, хоры и т. д. Казахская музыка получает известность в братских республиках Советского Союза, в республиках социалистического лагеря, во многих капиталистических странах. В 1958 году в Москве успешно прошла вторая декада казахского искусства и литературы.

В новых условиях жизни народа как неотделимая часть его духовной культуры продолжает свое развитие и народное музыкальное творчество.

Для музыкального быта современного колхозного аула характерен глубокий интерес к музыкальному искусству братских народов Советского Союза и зарубежных стран. Одновременно с этим народ, бережно сохраняя в своей памяти лучшие произведения устного творчества, обогащает его произведениями на темы повседневной жизни.

²⁴ Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». — «Правда», 1958, 8 июня.

Значительное место в современном музыкальном творчестве занимают песни патриотического содержания, воспевающие красоту родной природы, ее богатства. Акыны и певцы восхваляют родные края и людей, труд которых украшает землю, приближает нашу родину к коммунизму. Патриотические песни о родной земле продолжают развитие старинного традиционного раздела лирического жанра и по своему музыкальному образу весьма разнообразны: среди них встречаются напевно-широкие мелодии гимнического склада, быстрые, игровые и речитативные.

К патриотическим песням гимнического склада относится песня Смаханова Шоны «Гүлденген Талас елі» («Расцвела Таласская земля»). Оптимистический колорит этой песни выявляется с самого начала выразительным поступенным откатом мелодии от своей вершины, в спокойном, вариантно-едином ритме, до нижней октавы (II ст.). Последующее предложение (B) своим волнообразным развитием рельефа мелодии в пределах тонического гексахорда контрастирует с первым. Это же строение запева — сопоставление разных видов развития мелодии (отката и волнообразного) и ее интонации — сохранено и в припеве песни. Однако в целом эти части песни различаются по своей структуре: двум трехтактным фразам запева противостоят четыре двухтактные фразы припева.

ГҮЛДЕНГЕН ТАЛАС ЕЛІ
(Расцвела Таласская земля)

Сообщ. Шона Смаханов
Зап. 1954 г.

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

Кім біл-мей-ді гүл-ден-ген та-ла-сым-ды,
кө-гер-ген шөл гүл-бақ-ша, көркем үй-лі,
көк лен-та-дай ө-зе-ні жа-ра-сым-ды,
қол-хо-зым мен сов-хо-зым қа-ла сын-ды!
ба-қыт құш-қан е-лі-міз бар, бе-ре-ке-лі
же-рі-міз бар, ең-бекпен даңқ-қа бе-лен-ген,



Кто не знает мой цветущий Талас
С голубой красивой рекой,
Зеленой степью, цветущими садами, красивыми домами,
Колхозами и совхозами, подобными городам!

П р и п е в: Наш народ счастьем овеян,
Наши земли плодородны.
Прославленных своим трудом
Много героев у нас.

Когда поднимается утренняя заря на востоке,
Содрагается земля от тысячеголовых стад,
Пасущихся на джайляу Мойынкум и Сары-арка.
О, как богат мой родной край, Казахстан!

П р и п е в.

Травы, белый рис и золотая пшеница
Колышутся летом, заполняя всю землю.
Необъятную мою отчизну радует
Изобилие, текущее, как волнующаяся полноводная река.

П р и п е в.

Наши люди, овладев техникой,
Быстро идут вперед.
День ото дня становится прекраснее,
Приближаемся к эпохе коммунизма.

В радостных, лирико-гимнических тонах воспел свой край народный акын Жапсарбаев Калка в песне «Сары-жазық» (название местности). В отличие от традиционного речитатива (терме), применяемого им в поэтических импровизациях, к этой песне маститый акын сочиняет яркую мелодию большого диапазона.

Выразительное начало запева «Сары-жазық» в высоком регистре с характерной для зачина II ст., быстрое достижение в этой же фразе мелодической вершины (на слова: «Ала-Таумен» — «с горами Ала-Тау»), спокойные, размеренные, волнообразные спады, в которых превалируют трихордные попевки, как бы рисуют нам (в соответствии с текстом) цветущую, плодородную долину, огражденную высокими горами.

В небольшом припеве песни отмечается своеобразное развитие мелодии: все его четыре фразы (двухтакты) начинают свое восходящее движение от одной опоры — нижней тоники. В первой фразе (c) взлет доходит до квинты, во второй (c_1) — до сексты, в третьей (c_2) — до октавы. Постепенное расширение диапазона сходных фраз, начинающихся от одного звука, придает песне своеобразную динамичность и выразительность.

В припеве отмечается и одна из черт самобытной национальной архитектоники. Она заключается в обрамлении его одинаковыми фразами (с и с₃). Однако такая структура в казахском народном мелосе более свойственна песне в целом, чем одной из ее частей: одинаковыми построениями чаще обрамляются начало запева и заключение припева.

САРЫ-ЖАЗЫҚ

(Название местности)

Песня акына Калкы Жапсарбаева

Зап. 1959 г.

170 Еркін, тайсалмай. Смело и решительно. $\text{♩} =$

Сар(ы). Жа. зық А - ла - тау - мен тұрсын шек - тес, сар(ы) төр -

мен а - тың е - гіз же - рің тек - тес. Жан - ға а.

зық дерт - ке ши - па бе - ре - тұ - ғын, аң - қы -

ған қа - лам - пыр - дай и - сің кет - пес. Бал - дыр - ға - ның

мал - ға а - зық, са - ры қы - мы зың жан - ға а - зық. Шөбің дә - рі,

су - ың - бал, жержақ сы - сы Сар(ы) Жа - зық!

Сары-жазық, граничишь ты с горами Алатау,
С Сары-тор вы близнецы — природа у вас одинаковая.
Она для души — наслаждение, от болезни — лекарство,
Вся растительность пахнет гвоздикой.

Припев: Травы — пища для скота,
Кумыс — пища для души,
Трава — лекарство, вода — мед,
Хорошая земля Сары-жазык!

Хорошая земля Сары-жазык,
Алые долины полны корма для скота,
Для души — удовольствие, ласкает [тебя] мягкий ветерок.
В Коксу и Каратал вливаются быстрые воды из лоцин.
Припев.


Радостными интонациями наполнена «Алтай эні» («Алтайская песня»), воспевающая богатства Алтая, труд и счастливую жизнь советских людей на этой земле. По своему складу мелодия «Алтай эні» весьма типична для старинной народной песенной лирики, но влияние современных массовых песен коснулось и ее. Так, в частности, второе предложение припева (в₁) завершает песню на верхней тонике, тогда как в старинных лирических песнях заключительное построение обычно приводит к нижней тонике, как в припеве «Алтай эні».

АЛТАЙ ЭНИ (Алтайская песня)

Сообщ. автор Кабдулла Тураров
Зап. 1961 г.

171 Сабырмен. Мерно. $\text{♩} = 76$

[A] f



А - тың шық-қан ә - лем-ге се-нің Ал - тай,
Ақ кө-мір-дің Ер-ті - сің қай-нар кө - зі,

[B]




үл - кен ү - лес О - тан-ға ке-нің Ал - тай.
кол-хоз-дар-дың шал-қыт-қан же-рін Ал - тай.

[C]

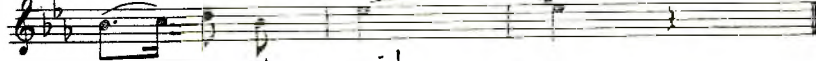


Бой-ың тол-ған кен Ал-тай, О - рал тау-мен тең Ал-тай,

[D] f



кө-тер-дің даң-қын О-тан - ның, бай - лы - ғың



мен сен Ал - тай!

Алтай — весь мир знает твое имя,
Большую часть руды даешь ты Родине, Алтай;
Твой Иртыш — это белый уголь,
Много колхозов расположилось на твоих землях.
Припев: Ты наполнен рудой, Алтай,
Ты Уралу подобен, Алтай!
Ты Родину прославил своим богатством,
Алтай!

Размножается скот, добывается руда, собирается урожай,
Много героев у тебя, Алтай.
Этого добились мы благодаря Компартии,
Ленин — строитель всего этого счастья!
П р и п е в.

В сентябре 1953 года Пленум ЦК КПСС принял постановление «О мерах дальнейшего развития сельского хозяйства СССР», которое было направлено на освоение целинных и залежных земель. В процессе практического осуществления этой огромной важности сельскохозяйственной задачи в народном песенном творчестве, как и во всех жанрах советского искусства и литературы, зародилась новая тема — т е м а ц е л и н ы. Проведение в жизнь грандиозных планов, поставленных партией и правительством перед страной, вдохновили певцов и акынов, всегда чутко откликающихся своим творчеством на все, что волнует народ, что является главным в данный исторический период его жизни, на создание новых произведений.

Энтузиазм комсомольцев, братство народов, светлые перспективы новых достижений стали темой одной из первых песен о целине композитора-мелодиста Манарбека Ержанова «Сапар тарттық тыңдарға» («Мы отправились на целину») на стихи поэта Сагынғали Сеитова. Ее ритмически четкая мажорная мелодия, сочетающая в себе акыно-скую речитацию (терме) и лирическую напевность, придает песне бодрый, мужественный характер. Обращает на себя внимание национально-традиционное ритмическое строение мелодии: остановки в конце каждого такта (семислоговой строки текста) придают песне характер мелодизированного терме.

САПАР ТАРТТЫҚ ТЫҢДАРҒА Песня Манарбека Ержанова
(Мы отправились на целину) Зап. 1954 г.

172 Жылдам. Шалқытта. Быстро. Воодушевленно. $\text{♩} = 182$

Жан-лын-жан-ды жас-тар-мыз, кеу-дә-ні күш кер-не-ген,
ту-лап бой-да ыс-тық қан, су-ып сі-рә көр-ме-ген.
Жас жү-рек-тің о-ты-на, жы-лын-ба-ған жыл бар-ма?



Мы — пламенная молодежь,
 Душа полна энергии,
 Кипит горячая кровь,
 Никогда не остывающая.
 Огнем молодых сердец
 Разве не было согрето лето?
 Пробуждать просторы
 Отправились мы на целину.
 Припев: Поднимем целину,
 Пустив тракторы в ход,
 Преобразуем степь,
 Заколышутся нивы бескрайние.
 Приехали друзья на помощь
 Из Киева и с Кубани,
 Уважаю я их не меньше,
 Чем родных и земляков.
 В строю целинников
 Не одни мы, джигиты,
 Девушки милые
 Есть среди нас.
 Припев.

В 1956 году казахстанская целина дала Родине более миллиарда пудов хлеба. Это событие было запечатлено во многих произведениях народной музыки. В песне «Гүлден, көгер, туған жер» («Цвети, расцветай, родная земля») воспеваются массовый трудовой энтузиазм народа, превратившего забытые степные просторы в тока великой Родины.

Несколько самобытных черт имеет эта веселая темпераментная песня. Прежде всего характерно тождественное метрическое строение (2 3 3) и ритмический рисунок первых трех предложений запева. Заключительное предложение при родственном ритмическом строении отличается равномерностью метрической структуры (четырёхтакт в неизменном двухдольном метре). Все четыре окончания, образующие очертания тонического трезвучия в пределах октавы, своей устой-

чивостью убедительно подчеркивают основную патристическую идею поэтического текста — «Цвети, расцветай, родная земля!»

Подобные окончания на звуках тонического трезвучия могли бы придать песне одноцветную ладовую окраску, но различные каденции таят в себе более разнообразную ладотональную палитру. Завершение первого предложения устанавливает тонику *ре*; вторая каденция вызывает ощущение доминантовой тональности; третье предложение завершается в явно параллельном миноре, а в четвертом — восстанавливается начальная тоника.

В соответствии с содержанием текста начало припева выделяется новым, контрастным ритмо-интонационным строением, хотя нельзя не заметить, что метр и каденция этого предложения подготовлены заключительной частью запева (*В*).

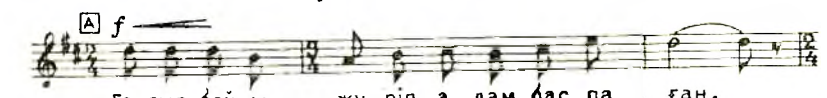
Тематические связи запева и припева заметно усиливаются тождественностью последних двух предложений обеих частей.

ГҮЛДЕН, КӨГЕР, ТУҒАН ЖЕР
(Цвети, расцветай, родная земля)

Сообщ. К. Рахматов
Зап. 1956 г.

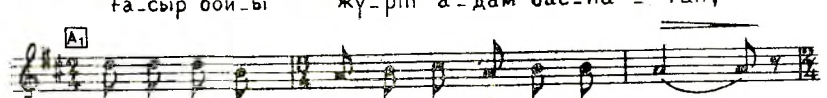
173 жылдам, көңілді. Быстро. Весело. $\text{♩} = 126$

[A] f



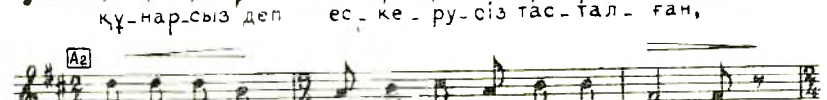
Ға-сыр бой-ы жу-рп а-дам бас-па - ған,

[A₁]



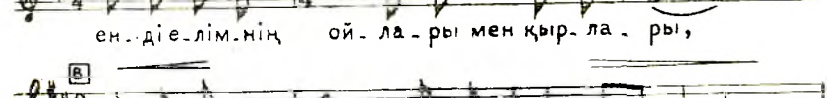
құ-нар-сыз деп ес-ке-ру-сіз тас-тал - ған,

[A₂]



ен-діе-лім-нің ой-ла-ры мен қыр-ла-ры,

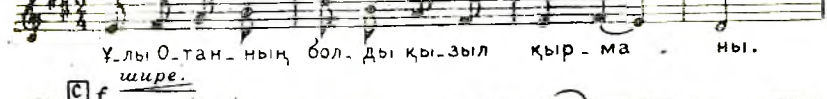
[B]



Ұ-лы О-тан-ның бол-ды қы-зыл қыр-ма - ны.

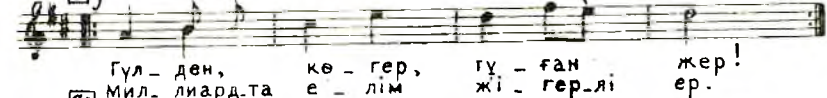
[C] f

шире.



Гүл-ден, кө-гер, гү-ған жер!
Мил-лиард-та е-лім жі-гер-лі ер.

[a₂ ff] темп.



Пар-ти-я бер-ді біз-ге ба-қыт - мір,



Человек веками не бывал здесь,
Ты лежала, степь, забытой.
Теперь низменности и холмы моей земли
Превратились в тока великой Родины.
П р и п е в: Цвети, расцветай, родная земля!
С миллиардом страна стала, как богатырь.

Партия дала нам жизнь и счастье,
Степь расцветай, сердце радуйся!

На целине идет большое строительство.
Смотри, было ли так когда-нибудь раньше?
Эти гиганты — красивые города
Построили славные патриоты.
П р и п е в.

Большое развитие в казахском народном песенном творчестве за последнее десятилетие получает лирический жанр. Он значительно пополняется произведениями, содержание которых навеяно современной действительностью, новым бытом, активной общественной жизнью, утвердившейся коммунистической моралью. В отличие от старинных лирических песен, любовные мотивы в них не сопровождаются жалобами на бедность и бесправие, являвшиеся в прошлом непреодолимыми преградами для счастья молодых людей. Содержание современных народных лирических песен складывается в свободном излиянии дум и мечтаний людей, вольных в своих склонностях и личных симпатиях.

Высокой одухотворенностью веет от простой лирической песни чабана «Ай шыққандағы ой» («Думы при луне»). Песня рисует образ человека-романтика, поэтически воспринимающего окружающую его природу, нежно мечтающего о любимой. Как далек этот образ от образа чабана из песни «Койши», участием которого было беспросветное прозябание в нищете и унижении!

АЙ ШЫҚҚАНДАҒЫ ОЙ (Думы при луне)

Зап. А. Серикбаевой, 1963 г.

174 Бір қалыпты, көтеріңкі. Мерно, с подъемом. $\text{♩} = 108$





Закатилось солнце, пришел я на работу,
Ветер играет зеленыю на земле.
Когда наступила полночь,
Появился лунный свет с востока.

Луна приблизилась к горам,
Радую на земле все живое.
Смотрела, как бы прищурясь, будто увидела жениха,
Выплыла из-за гор, обняла весь мир, как любимого.

Что может видеть молодая душа, кроме луны.
Взял я в руки перо и задумался.
Как ночной ветерок шепчется с лунным светом,
Так я мечтаю любезничать с любимой, обняв ее.

Музыкально-выразительные средства «Ай шыққандағы ой» также содержат некоторые самобытные черты, свойственные казахскому мелосу. Так, например, типично изложение вступительной фразы в субдоминантовой сфере миксолидийского лада (три первых такта А), а также и то, что после достигнутой вершины разрядка напряжения идет путем спада до II ст., и только после нового волнообразного развития мелодия завершается на тонике. Миксолидийский склад песни подтверждается спадом от VII ст., который своим поступенным движением в едином ритме контрастирует с началом песни. Традиционны и тематические соотношения: последнее предложение запева (В) в вариантном изложении (в₁) служит в песне и припевом.

Иными средствами музыкальной выразительности характеризуется лирическая песня «Қара бұрым» («Черные косы»). Ее интонационный склад — широкие, торжественно ликующие фразы первого предложения (А), построенные в верхней тесситуре с остановками на неустойчивом звуке, последующий за ним волнообразный спад мелодии к нижней тонике воспринимается как патетически восторжен-

ное излияние чувств юноши, очарованного девушкой. Ее красоту он по народной поэтической традиции отождествляет с окружающей прекрасной природой.

ҚАРА БҰРЫМ (Черные косы)

Зап. А. Серикбаевой
1963 г.

175 Кеңұнмен. Шалқыта. Широко. Воодушевленно. $\text{♩} = 88$

Ал-дым-да, ай, жа-тыр-да-лаң, көл-бе-ген
ай, жай-қал-ған гүл, жү-зің жай-

кең, көк май-са жа-мы-лып-
лау, көл-шік-тей көз жа-на-

-ты, қа-ра бұ-рым, шір-кін-ай, ой ме-нен-
-рың, қа-ра бұ-рым, шір-кін-ай, дөң ге-лен-

-дөң! Жа-ның жаз, - ген! Ау!

шір-кін-ай, дөң-ге-лен-ген.

Предо мной простираются широкие просторы,
Покрытые зеленым ковром равнины и холмы.
О, черные косы!

Душа твоя — лето цветущее, лик твой — джайляу.
Круглые, как озерки, сверкают зрачки глаз твоих.
О, черные косы!

Они [глаза] вселили надежду в душу мою,
Заставили стереть сомнения сердца моего.
О, черные косы!

Твой серебристый, красивый смех
Запал в душу мою.
О, черные косы!

До сих пор не решился поднести тебе степной цветок.
Только голос твой звучит в ушах моих.
О, черные косы!

Не ищу счастья с другой — это клятва моя,
Хотя у казахов есть много девушек с черными косами.
О, черные косы!

Прославление родного края сочетается в народной поэзии с прославлением Родины, всей советской страны. Советский патриотизм, будучи частью пролетарского интернационализма, испытан в огне Великой Отечественной войны. Каждая пядь советской земли, на которой сражались солдаты разных национальностей, изгоняя фашистских захватчиков, была для них и частью их родины, родного края. В годы мирного созидательного труда пролетарский интернационализм служит могущественной силой в развитии производительных сил нашей страны. Примером этого может служить освоение в короткий срок целинных и залежных земель в Казахстане, ставшее кровным делом трудящихся всех союзных республик.

Высокими чертами патриотизма наделена казахская народная песня «Отан», воспевающая Советский Союз как единую отчизну всех советских людей.

ОТАН
(Родина)

Сообщ. Айтказы Нурбеков
Зап. 1954 г.

176 Баяу. Салтанатты. Широко. Торжественно. $\text{♩} = 76$

А - на - сы Ок - тя - брь - дей ал - тын таң -
- ның, аң - са - ған а - зат - тық - ты бар - лық жан -
- ның. Жыр - ла - мас қан - дай а - дам
ұ - лы О - тан - ды, ө - мір - ге кел - ген же - рін
да - ныш - паң - ның, е - ей. Ке - лер ұр - пақ ө - мір - ге,
нұ - рын ша - шып ба - қыт - тың, ба - қыт - тың. Көр - кей - е бер,
көр - кей - е бер, ұ - лы О - тан



Рождена Октябрем золотая заря,
Все живое жаждало свободы.
Как же не воспеть великую Родину,
Землю, где появился мудрейший.

Припев: Потомки придут в жизнь,
Разбрызгают лучи счастья.
Расцветай великая Родина
Для счастья народа.

Родина — источник свободного горячего труда,
Широка беспредельно, земной рай в ней, золотой край.
Страна, ты плаваешь в лучах коммунизма.
Родина — источник жизни, видимый всему миру.
Припев.

Во всей «Отан» господствует тоническая сфера. Из семнадцати построений различной протяженности шесть кончаются на верхней тонике, столько же на нижней, по одному окончанию на тонической квинте и терции, и только три образуют половинные каденции (остановки на II ст.). В мелодии «Отан» выделяется утверждающий интервал доминантовой кварты (типичной для мелодий гимнического склада), который становится неким рефреном, заключающим многие фразы. Все это и спокойное, неторопливое движение мажорной мелодии, устремленной ввысь, придает песне величественно-строгий характер. Обращает на себя внимание, что мелодико-интонационный склад «Отан» близок русским эпическим песням, в частности «Славе», неоднократно использованной композиторами «Могучей кучки» в своих произведениях.

Схема запева «Отан» (ABCD) показывает, что все его предложения тематически контрастны друг другу. Но эту контрастность сливает в единое художественное целое гимнический интонационный строй и ширина свободно-переменного метра.

«Отан» отличается стройностью и целостностью формы. Так, оба крайние предложения запева (A и D) представляют определенную симметрию диапазонов, где начало и окончание мелодического развития в нижнем регистре окружают свою более высокую середину. Средние построения (BC), группеттообразного профиля, изложены в более высоком регистре; в целом образуется некая усложненная мелодическая арка. Тематический запев и припев близки друг другу. Припев — это как бы повторяющееся вариантное изложение начальной фразы последнего предложения запева (D). Две кульминации припева, дополняющие второе и заключительное предложения (e₁) на

слова «бақыттың» («счастья») и «халқытың» («народу»), выразительно подчеркивают величие Родины.

В казахском народном песенном творчестве находят свое отражение и проблемы мирового значения, из которых наиболее актуальна борьба Советского Союза, при поддержке всего прогрессивного человечества, за мир во всем мире, за мирное сосуществование государств с разными политическими системами. Появление песенных произведений с таким содержанием свидетельствует о формировании в народной песенной культуре нового жанра, отображающего отношение народа к важнейшим проблемам мирового порядка. Развитие этого жанра происходит на традиционной национальной основе народного музыкального языка, а по характеру такие произведения более всего приближаются к песням гимнического и обличительного характера. Образцом произведений этого нового, зарождающегося в песенной культуре казахского народа жанра является песня Кенена Азербая «Бейбітшілік ұраны».

БЕЙБІТШІЛІК ҰРАНЫ (Призыв к миру)

Сообщ. автор Кенен Азербаяев
Зап. 1960 г.

176-а терең сезіммен. С глубоким чувством. $\text{♩} = 112$

Барлық елде бек-ші, сүй-ді Совет о-да-ғын. Сақ-тай тұ-рып мыл-тық-ты, а-ла-ды бал-ға, о-ра-ғын. Кі-сіелтір-гіш жау-ыз-дар, қо-лым қан-ға мал-ма-сын, бе-сік-те-гі ба-ла-ға жо-лат-пай-ық бом-ба-сын! Тө-гіл-ме-сін жер-ге қан, со-ғыс құ-мар жой-ыя.



Трудящиеся всего мира
 Любят Советский Союз.
 Бережно сохраняя оружие,
 Держит [народ] в руках серп и молот.
 Убийцам и палачам народов
 Не проливать кровь.
 К младенцам в колыбели
 Не допустим их бомб.
 Враг не пролет крови,
 Долой поджигателей войны!
 Этот призыв, эта песня
 Пусть звучит по всему миру!

Музыкально выразительные черты «Бейбітшілік ұраны» впечатляют своей суровостью и большой внутренней силой. Песня изложена в простой трехчастной форме ($AA + BB_1 + AA_1$). Обрамляющие части — широкие, распевные, средняя — речитативная. Каждая часть содержит по четыре строки семисложного стихотворного текста.

Взволнованно и страстно, как в речи пламенного оратора, звучат интонации мелодии первой и третьей частей песни. Начальная фраза первого предложения (на слова «Всего мира трудящиеся») — волевой возглас на верхней тонике *ре-бемоль* мажора и плавный волнообразный спуск трихордными попевками к III ст. Вторая фраза («Любят Советский Союз») чуть вариантно излагает предыдущую квартой ниже, с окончанием на тонике. Второе предложение первой части, в которой поется о том, что трудовой народ (его символ серп и молот) хранит свою военную мощь и сможет укротить поджигателей войны, — точное повторение первого. Средняя часть песни — многократные повторения одной ритмизированной трихордной попевки — рисует образ тихо рассказываемой колыбели, воспринимаемый как символ счастливого детства, которое надо уберечь от ужасов войны.

В третьем, заключительном разделе «Бейбітшілік ұраны» вновь возникают мужественные интонации первой части в каденции, переходящие на верхнюю тонiku. Это восходящее движение исходит из советской песни, что свидетельствует о чуткости восприятия масти-тым народным певцом современных интонаций. Здесь с новой силой звучит обращение казахского акына ко всем народам мира убраться с

дороги поджигателей войны во имя процветания мирной жизни на земле.

Приведенные в данном разделе в качестве образцов песни отнюдь не исчерпывают собой всего многообразия современного казахского народного песнетворчества. Однако их анализ, а также изучение значительного количества других записей (более 1000), хранящихся в Институте литературы и искусства имени М. О. Ауэзова Академии наук Казахской ССР и в фольклорном кабинете Государственного института искусств им. Курмангазы Казахской ССР, позволяет сделать некоторые выводы о наиболее характерных чертах современного казахского народного мелоса. Прежде всего это то, что народное песенное творчество советской эпохи во всех своих главнейших проявлениях неотделимо от народной музыки прошлых времен, является ее логическим продолжением на новом историческом этапе жизни народа, ибо достижения национальной культуры прошлого составляют органическую часть новой, социалистической культуры. Кроме того, Коммунистическая партия, правительство и народ оказывают поддержку народным певцам и музыкантам, бережно хранящим в своей памяти множество произведений, отображающих жизнь народа в дореволюционное время, и создающим произведения, которые пополняют сокровища, накопленные веками.

Обильный фольклорный материал показывает, что основное различие между старинной и современной казахской народной песней заключается главным образом в идейном содержании произведений, и лишь в некоторой, сравнительно небольшой степени, это различие имеется и в музыкальном языке.

Новыми интонациями и формами строения заметно отличаются песни гражданской войны и восстановительного периода. В них широко использованы попевки общепролетарских и красноармейских строевых песен, а также мелодии старых песен социального протеста, песен лирического, жизнерадостного характера. При этом попевки революционных и красноармейских песен переосмысливались в соответствии с традиционными для казахской песенности ладами, а народные мелодии, излагаемые ранее в свободно-переменном метре, преобразовывались в однородные, обычно маршеобразные напевы двух- и четырехдольного метра.

В годы развертывания социалистического строительства некоторые традиционные песенные формы, как, например, терме, получили заметное развитие. Народные композиторы-певцы развили терме до двухчастной формы путем добавления широкого самостоятельного запева.

В народном песенном творчестве периода Великой Отечественной войны были широко использованы формы бытовых, обрядовых и ли-

рических песен — жоктау, песни-утешения, песни-письма, песни эпического склада. Все эти формы получили известное развитие.

Народные песни, создаваемые за последние годы, заметно отличаются своим живым, стремительным темпом, однородностью ритма. Особенно большое распространение получили вальсовые ритмы и завершение мелодий в высоком регистре.

В современном казахском народном мелосе ощущается влияние творчества композиторов-профессионалов, музыки народов СССР, а в содержании песнетворчества отражена вся советская действительность.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ КАЗАХСКОГО ПЕСЕННОГО МЕЛОСА

ИНТОНАЦИИ

В

процессе своего многовекового развития казахский песенный мелос достиг высокого художественного совершенства. Его лучшие образцы, наиболее популярные в народе, выделяются логичностью строения, художественным единством с поэтическим текстом.

Высокую оценку казахского мелоса дал выдающийся советский ученый, академик Б. В. Асафьев. Он писал: «Одно из замечательных качеств казахской песенной мелодики — ее проникновенная эмоциональная отзывчивость и чуткость, что обуславливает и вызывает удивительную гибкость интонаций. Эпическая, в сущности своей, песня излучает множество интонационных оттенков — от нежнейшей лирики до драматически насыщенного выразительнейшего сказа. Эта исключительная отзывчивость песенной мелодики позволяет отмечать

тончайшими интонационными колебаниями образное содержание стиха, в результате чего музыка и поэтическая речь, взаимно проникая, образуют волнующее выразительное единство»¹.

В развитии мелодической линии казахское народное вокальное творчество выкристаллизовалось в двух направлениях — речитативном и кантиленном². Оба эти вида, пройдя длительный путь развития, к началу XIX века имели уже свою ярко выраженную национальную специфику строения мелодии и ее связи со структурой поэтического текста, особенности в ладовой основе, форме, метре и ритме. И в наше время музыкальный язык народа, непрерывно обогащаясь новыми элементами выразительности, сохраняет свое национальное своеобразие, основные черты которого зародились и сформулировались в далекие времена.

Речитативный склад мелодии чаще всего служит акынам музыкально-ритмической канвой, по которой они слагают свои импровизации. Ими пользуются и жыры. Эпические или исторические сказания исполняются главным образом на речитативных мотивах, изредка сменяемых мелодиями распевного характера.

Заметной особенностью речитативных мелодий является применение в них, как правило, 7-8-слогового стиха (жыр), не имеющего строго строфического строения. Это дает певцам возможность вводить иногда такие речитации в припевы песен, для создания контрастности к кантиленному запеву, с его 11-слоговой строкой (қара өлең).

Речитации акынов, известные под названием *терме*, характеризуются ритмически четкими, короткими мелодиями небольшого диапазона. Терме обычно начинаются со вступительного возгласа, рассчитанного на привлечение внимания слушателей; за ним следует многократно повторяемая мелодия (фраза, предложение) и заключение, своими новыми интонациями подчеркивающее завершение выступления акына.

Развитие мелодической линии в терме происходит обычно путем опеования V ст., а иногда и других звуков, образующих трихорд. Приводим запись типичного по своему строению терме (см. стр. 304, другие образцы терме — № 149, 154, 160).

Однако по ходу исполнения поэтической импровизации акыны, как и жыры, иногда значительно варьируют первоначальную тему, используют разные ладовые оттенки (чередую, например, VII ионийскую с VII миксолидийской), а на заключительных фразах переходят в побочную тональность.

¹ Б. Асафьев. Музыка Казахстана. Сб. «Музыкальная культура Казахстана». Алма-Ата, 1955, стр. 6.

² Казахскому мелосу не свойственны мелизмы, за редким исключением форшлагов и простых мордентов.

ТЕРМЕ

177 Умеренно. Грациозно $\text{♩} = 84$

f *у* *(Подтверждается до полного исчерпания)*

Эй!

Донбра

а-а-а са-а-а, ке-а жей-ау, бу-аа, аа-аа

текста)

мын та-рау, аа-ме, ми уа, же ти ая, ба-аа ку-аа, си-ра-ау ау.

f *у* *p*

Эй!

а

f *p* *mf*

и а

p *mf*

Эта издревле зародившаяся и ставшая традиционной речитация поэтического текста получила свое дальнейшее развитие в советскую эпоху. Она не является общей для всех акынов и жырыши. Каждый более или менее известный поэт или сказитель обладает своим терме, как своеобразным лейтмотивом его поэтического творчества. На мотив этого терме акын может импровизировать на темы самого различного содержания, что свидетельствует о подчиненной роли в его творчестве музыкальной канвы по отношению к поэтическому тексту.

Нам неоднократно приходилось быть свидетелем вдохновенных поэтических импровизаций акынов на важные правительственные сообщения или актуальные общественно-политические темы, исполняемые на мотив одного неизменного терме.

В настоящее время в народе бытует еще немало терме акынов прошлого столетия — Шоже, Тубека, Жанака, Сарыбая, Куандыка. Известны терме и наших современников — Джамбула Джабаева, Нурпеиса Байганина, Исы Байзакова, Кенена Азербоева и многих других³.

В казахском народном музыкальном лексиконе имеется еще одно название речитативной песни — *желдирме*. Выдающийся казахский писатель и ученый М. О. Ауэзов дал четкое литературное определение желдирме, указывая, что «это беглый, убыстренный, напевно-декламационный стих. Само название его, означающее «рысистый бег», определяет и его форму, являющуюся контрастом стиху жыра, ведущему повествование как бы медленным плавным шагом»⁴.

В музыкальном же отношении существенных различий между терме и желдирме не так уже много. В мелодиях желдирме стержнем мелодического развития, кроме опевания какой-либо ступени лада (как в терме), служит и повторность звуков, а также поступенное и группеттообразное движение при более широком диапазоне всей канвы. Как отметил М. О. Ауэзов, в отличие от нестрофической формы жыра, с его 7—8-слоговой строкой, в желдирме применяется четверостишие 11-слогового размера. Это создает четкость строения желдирме, и каждое четверостишие может исполняться на другой мотив, причем рефрены могут быть общими. Таким образом, как показывает анализ, приведенный в настоящей работе, строение желдирме может приближаться к форме рондо (см. стр. 326). Однако при исполнении поэтической импровизации в стиле желдирме акын волен использовать только один-два мотива, и тогда различия в музыкальной форме между ним и терме сглаживаются.

Мелодии к а н т и л е н н ы х песен, кроме интонационных элементов терме и желдирме, охватывают и многие другие средства музыкальной выразительности. Наряду с интонациями, обычными для мелоса, как такового (например — поступенность, скачки, волнообразное развитие), в казахском мелосе отмечаются и некоторые самобытные черты. Наиболее ярко они, на наш взгляд, проявляются в использовании трихордных попевок, скачков, в строении некоторых кадансов, завершаемых, как правило, в нижнем регистре.

³ Автор настоящей работы располагает коллекцией собственных записей терме акынов XIX в. и современных, значительно отличающихся друг от друга по своим мелодиям.

⁴ «Песни степей». Антология. М., 1940, стр. 12—13.

Трихордные попевки квартового и квинтового диапазона можно обнаружить в музыке многих национальных культур. В некоторых из них (татарской, бурятской, китайской, корейской и др.), основанных на ангемитонной пентатонике, они представляют единственный интонационный материал (не считая поступенного трихорда в пределах большой терции). В других, наоборот, трихордные попевки никак не входят в интонационный фонд музыкального фольклора (например, немецкого, французского, итальянского). В казахском же народном песенном мелосе трихордные попевки занимают большое место, входя в него в сочетании с другими интонациями в разнообразных вариантах (профиль, ритм, метрические условия, различные виды сплетения) не только в качестве зачина, концовки, но и на всем протяжении мелодии.

Примеры:

ҚАРАҚӨЗ

(Черноокая)

128



1. Развитие всего первого предложения на основе начальной квартовой трихордной попевки с ее вариантами профиля и ритма.

2. Сплетение трех квартовых трихордных попевок.

3. Сплетение пяти попевок иного звукового состава, последняя из которых дает характерное окружение заключительной тоники.

АҚБӨПЕ

(Имя)

179



Последняя фраза припева: сплетение квинтовой попевки группеттообразного профиля с двумя квартовыми; вторая — выполняет функцию каданса.

Большое своеобразие проявляется в использовании скачка. Наряду с встречающейся иногда основной закономерностью (скачок и противовес), в казахской песне после широкой интонации дальнейшее развитие мелодии происходит несколько иным, самобытным путем.

Наиболее типично утверждение скачка неоднократным повторением его вершины, после чего наступает дальнейшее расширение.

ЭН САЛСАМ

(Если я спою)

180



Не менее обычно и непосредственное поступенное расширение начального диапазона, приводящее подчас к появлению следующего скачка, с его заполнением.

НАЗ ҚОҢЫР

(Припевное слово)

181



Кроме того, иногда незначительный или более рельефный противовес оказывается лишь началом дальнейшего группеттообразного расширения диапазона скачка.

ҒАЛИЯ

(Имя)

«1000 п.», 292

182 Не сакшом скорь $\text{♩} = 160$



ҒАККУ

(Припевное слово)

183



Следует также отметить мало обычные в вокальном мелосе цезурные скачки очень широкого диапазона (нона, децима).

ҚАРАҚӨЗ
(Черноокая)

184 Широко.



БОЙЫ БҰЛҒАН
(Пустой болван)

185 Водушевский



В казахских народных мелодиях уменьшенные и увеличенные интонации не встречаются, что было отмечено еще в 20-х годах А. В. Затаевичем в его предисловии к «1000 п.» (стр. 18). Однако, указывая на эту, несомненно, характерную черту казахского мелоса, А. В. Затаевич, очевидно, не считал необходимым отметить скачок на увеличенную кварту в песенке «Бақсы» («Шаман»), опубликованной в его собственном труде — «1000 п.», 2:

186 Быстро. Гусаво



Но это уникальный случай, обнаруженный в шаманской музыке, давно уже ставшей анахронизмом. Тем не менее, плавное движение (как правило, восходящее) в диапазоне ув. 4 и ум. 5 встречается не так уж редко, особенно в песнях лирического содержания.

АҚ ЖӘМИЛӘ
(Прекрасная Жамиля)

187 Широко. Вечная. $\text{♩} = 80$



КАДАНСЫ

Мелодико-интонационный склад кадансов отличается большим разнообразием. Тут и обычная ниспадающая поступенность, волнообразный и группеттообразный профиль, и секвентность, и участие трихордных попевок. При этом строй каданса в качестве яркой стилистической черты нередко свидетельствует о принадлежности песни к той или иной области Казахстана.

Так, для песен западных районов наиболее типичны в кадансах различные проявления фригизма, например нисходящий тетрахорд, его обогащение вариантностью, а также трихорд.

ҚАРАҒЫМ-АЙ

«1000 п.», 29

(Моя ненаглядная)

188



АҚЗЕР

«1000 п.», 27

(Имя)

189



АЙМАУЫТ

«1000 п.», 17

(Имя)

190



В последнем примере заключительный трихорд появляется в сплетении с характерным для фригийского лада увеличенным трихордом.

Отличительным признаком западно-казахстанского каданса является также нисходящая заключительная терция.

ЖЫЛОЙ

(Название местности)

191



Или даже тоническое трезвучие:

ЗЭУРЕШ

(Имя)

192



Песни северо-восточных областей республики завершаются другими видами кадансов. Наиболее обычно из них вводное окружение заключительной тоники, как правило — II — VII — I и реже — VII — II — I:

ҚОРЛАН

(Имя)

193



ҚЫЗЫЛ ВИДАЙ

(Красная пшеница)

194



Очень распространены и трихордные кадансы, чаще квинтовые, чем квартовые:

ЖЕТИМ МАРИЯМ

(Сирота Мариям)

195



ДҮНИЕ

(О, жизнь!)

196



«1000 п.», 72

Колоритным штрихом в мелодическом завершении песен этих областей является также начало каданса с его звуковысотной вершины, отделяемой от конца предыдущего движения скачком, обычно на септиму.

ҚАЗАҚСТАННЫҢ МЕРЕКЕСІНЕ (К торжеству Казахстана)

197



МЕТР

Казахскому вокальному мелосу свойственны все общеизвестные виды метра, от простейшего до смешанного и переменного. В значительной степени метр мелодий связан с жанровой принадлежностью песен. Так, простая и сложная двухдольность и трехдольность наиболее типичны для бытовых, детских, игровых и свадебных песен, отчасти исторических и социального протеста, а также революционных и массовых песен. Четными видами метра нередко характеризуются песни речитативного склада (терме, желдирме), независимо от их содержания. (См. примеры: «Бесік жыры» (№ 8), «Жаз келеді, алақай» (№ 11), «Айгөлек» (№ 22), «Жар-жар» (№ 28), «Елім-ай» (№ 74), «Жаяу Мұса» (№ 73), «Жалшылар қорғаны» (№ 141), «Сапар тартық тыңдарға» (№ 172), «Біздің күш» (№ 154) и многие другие.

Большое мастерство в использовании сложнейших метрических сочетаний в мелодической ткани показывают народные композиторы в песнях лирического жанра (старинного и современного), в песнях патриотического содержания, в песнях, отражающих советскую действительность.

Ярким образцом тонкого применения периодического и переменного метра может служить песня социального протеста «Толғау» — $\begin{smallmatrix} 2 & 3 & 4 \\ 4 & 4 & 4 \end{smallmatrix}$ (№ 269), или современная песня: «Бейбітшілік ұраны» — $\begin{smallmatrix} 6 & 4 \\ 4 & 4 \end{smallmatrix}$ (№ 176-а).

Песни, в которых мелодическая ткань целиком построена на смешанном метре, встречаются редко. За многие годы собирательской работы нам встретилась только одна песня семидольного метра (см. «Кім қалай дауыстайды» (№ 14).

В числе этих записей неоднократно встречается периодическое чередование двухдольности с трехдольностью (2+3, или 3+2), как, например, «Айкөке» (№ 47). Все такие мелодии можно было бы изложить в пятидольном метре, теоретически вполне допустимом. Однако многократное прослушивание в процессе записи в живом исполнении певцов всякий раз убеждало нас, что такое объединение противоречило бы духу самой песни, ее более точной артикуляции в передаче мелодии и текста.

Уникальна «Партизан әні» (№ 140), метрическое строение которой $\begin{smallmatrix} 5 & 4 & 6 & 4 & 8 \\ 8 & 8 & 8 & 8 & 8 \end{smallmatrix}$ можно определить как усложненную периодичность.


Наиболее излюбленные построения казахского мелоса относятся к свободно-переменному метру. Такова, например, песня «Жанбота» — $\begin{smallmatrix} 4 & 5 & 3 & 4 & 2 \\ 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \end{smallmatrix}$ (№ 70) и т. д. Нередко в песнях двух-трех-

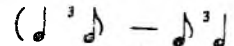
частной формы при свободно-переменном метре запева припев (обычно контрастный запеву по слоговому строению стиха и ритму мелодии) изложен в простом метре («Хош аман бол», № 206, «Жанбота»).

Такая закономерность — общее упрощение строения запева — связана с куплетностью песни: запев представляет в ней постоянно развивающуюся по тексту мысль, изложение сюжета, а текст припева, при любом его словесном содержании, как правило, не меняется. Это, конечно, не исключает и более сложного строения мелодии припева («Ақбөпе», № 44).

РИТМ

Казахскому народному песенному мелосу свойственна и вся общемузыкальная ритмика. На ее фоне выделяются, как национально-характерные, некоторые синкопические образования, например разновидность пунктирного ритма, нечто вроде его метрическо-

го смещения (, см. «Шойын жол», № 149), его триоль-

ный вариант (, см. «Ленин жолы», № 145). Видное

место занимает не только сама триоль, но и ее разнообразнейшее ритмическое дробление, а также соседство с ритмическими фигурами четного деления (некая аналогия со смешанным метром. См. «Ақбөпе», № 44, построения АВА₁).

Весьма специфична еще одна разновидность синкопы — от продления метрически неопорной заключительной тоники на соседнюю более опорную в пределах такта или на весь следующий такт (см. «Жанбота», № 70, от В до конца).

Переходя к ритмическому развитию мелодии в целом, следует также отметить обусловленность ритма жанром. Ритмика наиболее проста, естественна, в песнях детских, молодежных, игровых, свадебных, как по структуре начальной ритмической ячейки-мотива, так и по неизменности на всем протяжении мелодии (не считая отдельных незначительных вариантов). (Примеры: «Асау мәстек», № 13, «Бесік жыры», № 8, «Айгөлек», № 22, «Жар-жар», № 29, 30, «Шойын жол», № 149).

В остальном же — достаточно обычно развитие, основанное на нескольких ритмических мотивах. При этом иногда первичное звено своим неоднократным появлением придает песне черты рондообразности (см. «Багдад», № 1).

Более сложна ритмика в песнях речитативного плана, возможного в различных жанрах, а сама речитативность — в припевах песен лирических, исторических, социального протеста, современных, — запевы которых отличаются не только кантиленностью, но и большой ритмической разносторонностью. Примером сложнейшей ритмики при свободно-переменном метре может служить историческая песня речитативного склада «Исатай» (№ 76), где в каждом такте — новое ритмическое звено:

198



Яркое противопоставление кантиленному запеву речитативного припева показано в песне «Домбрамды эперші» (№ 56). В ней запев носит такой же, как в песне «Исатай», свободный по метру и ритму характер, а припев начинается с довольно сложного по разнообразию элементов, но троекратно излагаемого ритмического звена —



Завершение припева заключительным предложением запева придает песне закругленность и подчеркивает ее основное содержание.

ФОРМА

Богатство вокального искусства, имеющее, по существу, единственную форму своего выражения — форму одноголосной куплетной песни, приобрело в творчестве трудовых масс поразительную разносторонность и гибкость.

Общую характеристику основной, наиболее распространенной формы казахских песен дал еще в 20-х годах А. В. Затаевич. Он писал: «Мелодии казахских песен имеют гармоническую основу и периодический склад, в отношении коего характерным является двухкратное повторение главного предложения, вмещающего в себя четверо-

стишие, вслед за которым песню заключает припев, или короткий, или более или менее распространенный, излагаемый в той же или побочной тональности. Припеву этому обыкновенно предшествует широкая, выдержанная фраза, после которой темп чаще всего ускоряется»⁵. А. В. Затаевич также отметил, что четвертая строка четверостишия может исполняться на другой мотив, как припев.

Однако это описание не является достаточным, так как оно не раскрывает и других конструктивно-мелодических соотношений в песне между запевом и припевом. Соотношения эти национально самобытны и имеют разносторонний характер.

Более полно говорится о формах казахских песен в книге проф. В. М. Беляева «Очерки по истории музыки народов СССР». В ней в сжатом виде (работа предназначена в качестве учебного пособия) на конкретном материале характеризуются различные куплетные формы, существующие в казахском песенном творчестве. В. М. Беляев показывает, что «четверостишие с рифмовкой строк: *аава* ... служит основой для образования преимущественно двухчастных песенных куплетных форм, как: а) полустрофной двухчастной формы типа: *АВ*, так и б) полнострофной двухчастной формы более распространенного типа — «двухчастной репризной формы»: *АВСВ* и других ее видов»⁶. Указав на распространение и одночастной формы, В. М. Беляев отмечает широкое развитие в песнях припевов контрастного строения по отношению к содержанию куплета и другие, более развитые формы казахской песни.

В настоящем разделе мы стремимся еще более подробно рассмотреть эти формы.

Основным традиционным видом строения, главенствующим в казахской народной песенной культуре, как и у многих народов, является куплетная форма, обуславливающая обязательное повторение мелодий до полного исчерпания текста.

Строение казахских песен, в зависимости от их содержания и, следовательно, предназначения, разрастается от малой до сравнительно большой по масштабу (для народного творчества) куплетной формы. Песни разделяются на одночастные и двухчастные двух видов (простые и усложненные) и трехчастные.

В отличие от инструментальных произведений большое влияние на становление формы песни имеет их неотъемлемая часть — поэтический текст. Его взаимопроникновение с мелодией в этих куплетных формах позволяет народным талантам создавать различные по внут-

⁵ «1000 п.», стр. 18, 19.

⁶ В. М. Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. первый. Музыкальная культура Казахстана. М., 1962, стр. 78.

ренному строению произведения, что свидетельствует об их неиссякаемой изобретательности.

Для простой одночастной формы типично многократное повторение одного предложения, с ритмически одинаковыми фразами, звуки которых находятся в строго метрическом отношении к однородному тексту (с неизменным количеством слогов в каждой строке).

Эти фразы повторяются на одном-двух звуках или слагаются в восходящем поступенном движении небольшого диапазона (терция — квинта), с возвращением к исходному звуку. Такие речитативные и простые по форме мелодии присущи детским песенкам, в частности четырехслоговой «считалочке» «Бірім-бірім».

БІРІМ-БІРІМ (Один-один)

Сообщ. Хадиша Срымбаева
Зап. 1934 г.

199



Бірім-бірім,
Екім-екім,
Үшім-үшім,
Төртім-төртім,
Бесім-бесім,
Алтым-алтым
Ауыр балтам,
Қанды қалқам,
Қырқылдауық
Қырман тауық,
Олпық-солпық,
Сен кір, сен шық⁷.

Один-один,
Два-два,
Три-три,
Четыре-четыре,
Пять-пять,
Шесть-шесть,
Топорище,
Заслон,
Кудахтает
Курица,
Ты вял и слаб,
Ты останься, ты выходи.

К такому же типу простых одночастных песенок с мелодиями из одного многократно повторяющегося предложения относится и детская песенка «Кім қалай дауыстай біледі» (Кто какой голос подает», № 14). Но это предложение, фразы которого также находятся в строго метрическом отношении к шестислоговому тексту стиха, по мелодии более распевно и ритмически неоднородно (смешанный ритм). Благодаря секвентному соотношению в предложении каждой пары фраз, из которых первая заканчивается на неустое (II ст.), а вторая — на тонике, они воспринимаются как вопросно-ответные.

Среди детских песенок, главным образом современных, построенных в этой простой форме, встречаются и такие, где мелодия слагает-

⁷ Данный вариант текста этой песенки и перевод цит. по кн.: З. А. Ахметов. Казахское стихосложение. Алма-Ата, 1963, стр. 224.

ся из двух сходных вопросно-ответных предложений: первое оканчивается на V ст., второе — на тонике ($A_d + A_{1T}$). Эти мелодии сравнительно большого диапазона (до октавы), ритмически однородны и также находятся в строго метрическом отношении к своему 8—7-словому тексту. Нам представляется, что песни такого типа сформировались под влиянием общесоветских детских песенок. Такова, например, песенка «Жарыста» («Соревнуйся»).

ЖАРЫСТА (Соревнуйся)

Сообщ. Мина Сеитова
Зап. 1934 г.

200

A Быстро. Веклав. $\text{♩} = 120$

Ер-лік, ең-бек, о-қу, ме-к-теп, Біз-дің ө-мір жа-лғас-қан,
 Біз-дің ө-мір жа-лғас-қан,
 Ол не-гізім шы-ғар көк-теп, Тәр-бие, үл-гі ал-мас-қан.
 Мужество, труд, учеба и школа —
 В соединении их — наша жизнь,
 Они — моя опора, с ними расцветаю,
 Воспитываясь на прекрасных образцах.
 (I куплет)

В простой одночастной форме сложены и многие обрядовые и лирические песни, большей частью те, которые состоят из двух несходных вопросно-ответных предложений ($A_d + B_T$), как, например, в обрядовой песне «Қыз қоштасу» («Прощальная девичья», № 30) на 3—4-словую строку и в лирической песне «Япурай» (№ 48) на 11-словую строку, в которых заметна некоторая распевность отдельных слогов. Различные слоговые составы строк стиха приводят и к различию в протяженности периодов.

В простой одночастной форме встречаются и такие мелодии, где оба несходных предложения оканчиваются на тонике, первое — в верхнем регистре, второе — в нижнем ($A_T + B_T$), как, например, в лирической песне «Тілеуқабақ» (название местности, № 49).

К простой одночастной форме можно отнести и такие песни, в которых припев ясно отчленяется от запева, но по мелодии представляет собою повторение запева, или незначительный вариант. К этой форме принадлежит, например, песня «Қамажай» (имя). Ее мелодия — $ABAB_{16}$ — показывает, что лишь в начальной фразе припева, тождественной запеву, произошло очень незначительное изменение: вместо трех звуков — два, что, естественно, отразилось на слоговом составе первой строки стиха (вместо 11 слогов — 10), в которой слово заменено эмоциональным междометием.

ҚАМАЖАЙ (Имя)

Сообщ. Хафиза Абугалиева
1932 г.

201 ИТРИВВ ♩ 100



Ба-сын-дә Қа-ма-жан-дың бір тал үкі, ай-ры-лып
Ай-ры-лып Қа-ма-жай-дың е-тыр-ған-да, Ке-ле-ді

Қи-ма-жай-дан Бә-дым-қуа кі. А-хау! Хай-лай-ым, лилай-ым,
Қай-жа-фым-нан Ой-ын-қуа кі.

ай-ай-ай-ым Қа-ма-жай, қаа-дың кең-ін, сәу-ле-тан-ым.

Басында Қамажайдың бір тал үкі
Айрылып Қамажайдан болдым күлкі.
Айрылып Қамажайдан отырғанда,
Келді қай жағымнан ойын-күлкі
Қайырмасы: А-хау! Хайлилай-ым, лилилайым,
Қамажай, қалдың кейін, сәулетайым.
(I куплет)

Қамажай в шапочке с перьями филина,
Стал смешон я, после разлуки с Қамажай.
Как же мне веселиться без Қамажай,
Если я расстался с нею.
Приве в: А-хау! Хайлилай-ым, лилилайым,
Қамажай, осталась ты, родная.
(I куплет)

Для многих детских, свадебных и похоронных песен, а также песен речитативного склада характерны небольшие вступления, предваряющие начало изложения текста, а иногда и заключения. Они могут состоять из одного-двух звуков или фразы, исполняемой на междометия. К примерам таких небольших запевных и припевных дополнений относятся: детская песенка «Соқыр теке» («Слепой козл», № 25), похоронная «Жоқтау» («Плач», № 37), свадебная «Қыз-сыңсу» («Прощание невесты», № 31), терме «Шойын жол» («Железная дорога», № 149).

Приведенные примеры показывают, что казахские песни простой одночастной формы состоят из одного или двух предложений: АА, АА₁АА₁, АВ АВ, АВ АВ а.е. В мелодиях же, в зависимости от содержания, при всей их лаконичности и строго метрическом отношении к тексту, выявляется заметное различие. Их выразительные средства многообразны: тут и речитатив от узкого объема до распева на широ-

ком диапазоне, и возможные смены ладовой основы, однородная ритмика и сложные синкопы.

Образование усложненной одночастной формы, наиболее типичной для разного вида лирических песен, связано с тем, что единая по своей художественной выразительности и структурной целостности мелодия подчиняет себе запевно-припевную форму поэтического текста и поэтому выполняет функции запева и припева. Эта форма имеет два вида. Их различие состоит в том, что в первом виде припевы берут свое начало от неустойчивых звуков (на которых заканчивается и запев, вобравший две или четыре строки текста) и развиваются как расширение запева (что образует многочастный период). Во втором виде припев следует в виде дополнения к запеву, мелодия которого завершена на тонике.

К первому виду усложненной одночастной формы относится, например, песня «Жеңеше-ай» (№ 246), припевная часть которой начинается с заключительной фразы третьего предложения мелодии (A_1), а потом образует отдельное предложение — ABA_1c , или песня «Дударай», в которой заключительная часть на слова припева образует целый период — $AABCde$ (№ 250).

Образцом второго вида усложненной одночастной формы может служить песня «Сармоин», имеющая строение, описанное А. В. Затаевичем. В ней три первые строки стиха исполняются на один мотив (AAA), а четвертая (B) — на новый, который несет функцию и припева. Это предложение контрастно предыдущим не только иным ритмическим строением и сменой ладовой окраски, но и наличием большого кадансового расширения.

САРМОИН⁸

(Имя)

Сообщ. Куан Лекеров

Зап. 1933 г.

202

Музыкальный фрагмент песни «Сармоин» (№ 202). Мелодия записана на нотном стане с ритмическими знаками. Текст песни приведен под нотами. Фрагмент начинается с метрического знака 4/4 и темпового указания $\text{♩} = 132$. Мелодия разделена на три части: первая часть (A) начинается с ноты F_4 и заканчивается на ноте C_5 ; вторая часть (A) начинается с ноты F_4 и заканчивается на ноте C_5 ; третья часть (B) начинается с ноты F_4 и заканчивается на ноте C_5 . Текст песни: РАДСТНО. ЕҢ - БЕР - ШІ ЕҢ - БЕР ЕТ - СЕ ША - РЫА ТЫ - МАҚ КАН - БЫ - БЫҢ КӨ - НІА - ДІ - ГІ БӨ - РІП ҚОЙ МАҚ (ҮА ДР МІП КЕҢ ДА - АА - НЫ Р - ГІН СӨ - АЫП. УҢ РЕ ТІП В - КӨ - РЕ ҚЫП. ОҢ! ЖЫ - РЕ ҚОЙ - МАҚ.

⁸ Название песни осталось от старинного текста, который не сохранился.

Все эти разновидности простой двухчастной формы отличаются тематической несамостоятельностью припева, наряду с контрастным строением стиха.

У сложенная двухчастная форма характеризуется полной или почти полной мелодической контрастностью между запевом и припевом и слоговой структурой стиха. При этом припев, как правило, по своей структуре превышает запев и может разрастаться до многочастного (распространенного) периода.

В качестве образца почти полной контрастности запева и припева приводится песня «Секіртпелі сем-сем» (припевные слова), в которой можно все же заметить некоторую ритмическую родственность:

СЕКІРТПЕЛІ СЕМ-СЕМ (Припевные слова)

Сообщ. Жамал Омарова
Зап. 1936 г.

205. Итм. 2/4. J = 96

Ә-те-де у-шыл-жүр-ген ақ-сар-ме-кен, Ба-ла-сын а-тып ала-там,
 Ә-ні-ме тұр-лі-тұр-лі мен са-дай-ын, Ә-ні-не Ә-ні-лер-дің,
 ой, қал-ғар-ме-кен, қал-ғар-ме-кен, а-хәу!
 Жал-ған ай, жал-ған ай, қала жет пе сен ар ман ай, А-ға-ай, а-ға-ай,
 жа-ма-дан жа-ма-дан, Ә-ше-кей фо-рм, се-кірт-пе-ли сем-сем,
 а-сыл-са-да ер-кем, жа-ма-лын-ды көр-сем, қы-зы-ғың-да жүр-сем,
 ге-ге-геу, ге-ге-геу, ге-ге-ге-геу ге-ге-геу.

Әуеде ұшып жүрген ақсар ма екен,
 Баласын атып алсам қақсар ма екен,
 Өніме түрлі-түрлі мен салайын,
 Өніне әншілердің ұқсар ма екен.

Қ а й ы р м а с ы: А-хау, жалған-ай, жалған-ай,
 Қол жетпеген арман-ай.
 Ағажай-ағажай, жанада-жанада
 Әшекей форм, секіртпелі сем-сем,
 Асылзада еркем, Жамалыңды көрсем,
 Қызығыңда жүрсем.

(I куплет)

В небе птица летает,
 Если я убью ее птенца, не застонет ли.
 Разные песни я буду петь,
 Будут ли они походить на песни певцов.

П р и п е в: А-хау, о обманчивая судьба,
 Руками не достать моей мечты.
 Агажай-агажай, жанада-жанада
 Ашекей форм, секіртпелі сем-сем⁹.
 Драгоценную мою Жамал увидеть бы,
 Был бы счастливым.

(I куплет)

Схема тематических соотношений «Секіртпелі сем-сем» и слоговой структуры стиха: — *ABAB + cd + ef + gh*.

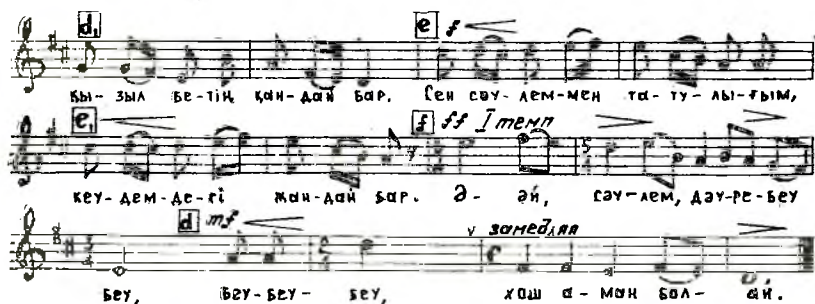
Ярким образцом полнейшей контрастности, поддерживаемой и сменой темпа, т. е. общего характера мелодии, является песня «Хош аман бол» («Прощай, будь здорова»), — *ABC + dd₁ + ee₁ + fg*.

ХОШ АМАН БОЛ (Прощай, будь здорова)

Сообщ. Елюбай Умурзаков
 Зап. 1935 г.

206 [павогам $\text{♩} = 80$

⁹ 3 и 4 строки — припевные звуко сочетания, не имеющие лексического значения.



Жасымнан болдым құмар, сәулем саған,
Күн бар ма дидарласар есен-аман.
Жалғанда сенсіз маған қызық бар ма,
Тілекке жететұғын туды заман.
Қ а й ы р м а с ы: Аппақ етің қардай бар,
Қызыл бетің қандай бар
Кеудемдегі жандай бар.
Ә-әй, сәулем, дәурен беу-беу,
Беу-беу-беу, хош аман бол-ай.

(I куплет)

С малых лет я полюбил тебя, о свет мой,
Настанет ли благополучный для нас день,
Есть ли в этом мире радость без тебя.
Настало время осуществления нашей мечты.

П р и п е в: Белоснежна твоя кожа,
На лице кровь играет.
Дружба наша с тобой, свет мой,
Как [дружба] души с телом.
Ә-әй, свет мой, время,
Прощай, будь здорова!

(I куплет)

Произведения трехчастной формы — редкое явление в казахской вокальной музыке. Творцами таких песен обычно являются прославленные в народе мастера. Одним из популярных произведений этой формы является «Бірінші желдірме» («Первое желдирме») выдающегося акына, композитора Исы Байзакова (1900—1946)¹⁰.

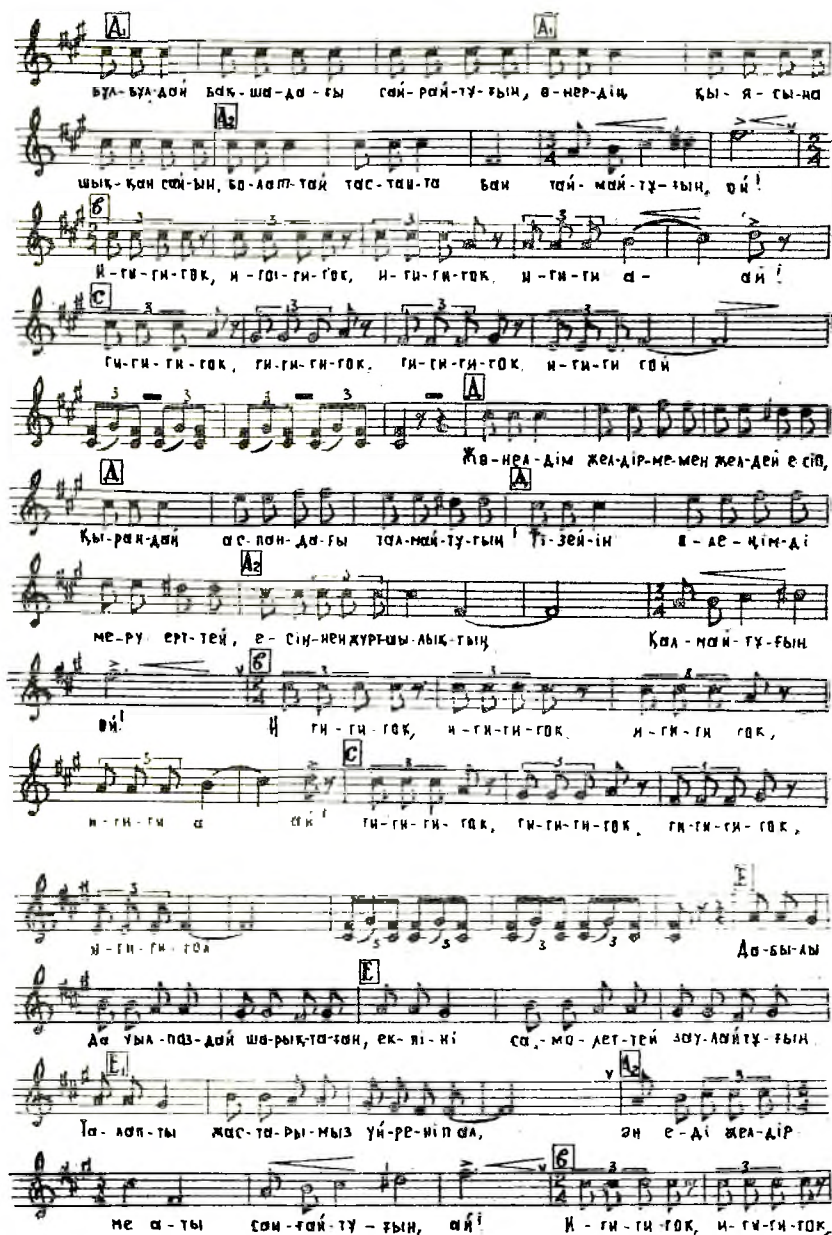
БІРІНШІ ЖЕЛДІРМЕ (Первое желдирме)

Сообщ. Курманбек Джандарбеков
Зап. 1948 г.

207 Радостно, энергично J=120



¹⁰ У Исы Байзакова имеется пять разных желдирме. Опубликовано в кн.: Иса Байзаков. Сочинения. (На каз. языке). Алма-Ата, 1956, стр. 151—162.



А₁ БУА-БУА-ДОН БЫК-ША-ДА-ГЫ СЫН-РАЙ-ТУ-ГЫН, Ө-НЕР-ДИН КЫ-Я-СЫ-НА
 А₂ ШЫК-КАН СЫН-ЫН, БО-ЛАП-ТАЙ ТАС-ТАН-ТА БАН ТАЙ-МАЙ-ТУ-ЫН, АЙ!
 Б И-ГЫ-ГЫ-ГОК, И-ГОЙ-ГЫ-ГОК, И-ГЫ-ГЫ-ГОК, И-ГЫ-ГЫ А-АЙ!
 С ГЫ-ГЫ-ГЫ-ГОК, ГЫ-ГЫ-ГЫ-ГОК, ГЫ-ГЫ-ГЫ-ГОК, И-ГЫ-ГЫ СЫН
 ЖО-НРА-ДИМ ЖЕЛ-ДИР-МЕ-МЕН ЖЕЛ-ДЕН Е СІП,
 А КЫ-РАЙ-ДАЙ АС-ЛАН-ДА-ГЫ ТАЛ-МАЙ-ТУ-ГЫН, ТІ-ЗЕЙ-ГІН Е-АЕ-ЧІМ-ДІ
 А₂ МЕ-РУ ЕРТ-ТЕЙ, Е-СІН-МЕН ЖҮРҮМ-АЫҚ-ТАҢ ҚАЛ-МАЙ-ТУ-ГЫН
 Б ОЙ! И ГЫ-ГЫ-ГОК, И-ГЫ-ГЫ-ГОК, И-ГЫ-ГЫ ГОК,
 С И-ГЫ-ГЫ А СЫН ГЫ-ГЫ-ГЫ-ГОК, ГЫ-ГЫ-ГЫ-ГОК, ГЫ-ГЫ-ГЫ-ГОК,
 И-ГЫ-ГЫ-ГОА
 ДА-БЫ-АМ
 Е ДА УЛА-ПАЗ-ДАЙ ША-РЫҚ-ТА-ТАН, ЕК-Я-НІ СА-МА-ДЕТ-ТЕЙ ЗАУ-ЛАЙТУ-ГЫН
 Е ІА-ЛАП-ТЫ ЖАС-ТА-РЫ-МЫЗ ҮЙ-РЕ-НІПА, ӘН Е-ДІ ЖЕЛ-ДИР
 Б МЕ А-ТЫ СЫН-ТАЙ-ТУ-ГЫН, АЙ! И-ГЫ-ГЫ-ГОК, И-ГЫ-ГЫ-ГОК,



Схема «Вірінші желдірме» — $AAA_1A_2bc + DDDA_2bc + EEE_1A_2bc$ — показывает, что эта песня, при своей явной трехчастности, по строению близка к усложненной форме рондо, так как заключительное построение первой части и рефрен (bc) повторяется и завершает остальные части.

В еще более сложной трехчастной форме изложена замечательная песня Естая Беркимбаева «Қорлан» (№ 43). В ее строении — $AA_1A_2B + A_3CA_2B + A_4DE$ — явно прослеживается рондообразность, заключающаяся в шестикратном повторении первого предложения (точном и вариантном) в соседстве с другими частями, а последние два предложения (DE) принимают на себя функцию кульминации и заключительного спада.

По сложному внутреннему соотношению частей мелодии и стиха в «Қорлан», по масштабности формы, выразительности музыкальных образов, полных эмоциональных подъёмов (главным образом драматических) и спадов, по вмещению всего текста в один куплет она может быть отнесена и к свободным формам профессионального творчества типа аризо, монолога, большого романа¹¹.

Приведенные нами структуры хотя и являются наиболее типичными, все же не отражают полностью строение казахских песен, которые даже в условиях куплетной формы столь же многообразны, как и сами мелодии.

ЛАДОВАЯ ОСНОВА

Ладовая основа казахского устного песенного творчества характеризует собой главнейшую черту национального стиля казахской народной музыки.

Мелодическое строение казахских песен основано на семиступенных диатонических мажорных и минорных ладах, внутри которых элементы пентатоники занимают большое место, и, по существу, доминируют в мелосе почти всех песенных жанров.

¹¹ А. В. Затаевич в «1000 п.» (стр. 19) указал ряд песен (№ 107, 222, 353, 406, 687, 688, 883), которые по форме, смене темпов и тональностей могут быть отнесены к романсам, ариозо.

Однако народные песни, основанные исключительно на пентатонном звукоряде, явление чрезвычайно редкое: одна на тысячу песен, как определил А. В. Затаевич. К одной из таких песен относится старинная свадебная обрядовая «Беташар» («Раскрытие лица», № 33). Ее мелодия, основанная на пентатонике, служит примером развития казахской музыки, прошедшей в течение столетий путь от небольших по диапазону речитативных терме до всесторонне развитых мелодий.

Мажор

Диатонический лад с устойчивым центром в виде большого трезвучия характерен для старинных, а также современных лирических, детских и молодежных песен.

В казахском народном песнетворчестве II и VII ступени мажора выполняют несколько важных композиционных функций. Появляясь в верхнем регистре мелодии, эти звуки наиболее часто играют роль кульминационных вершин. В каденциях они предшествуют тонике, опекая ее появление при завершении мелодии. В мажоре (как и в миноре) мелодическая каденция II—VII—I является традиционной; при этом VII ступень без II в каденциях не применяется, II же ступень встречается и в непосредственном переходе в I, без VII.

Образцом старинной лирической песни, построенной в мажоре, может служить широко известная песня «Ақбақай».

АҚБАҚАЙ (Кличка коня)

Сообщ. Тамти Ибрагимова
Зап. 1934 г.

208 Сякыйн. Широко.



В ней характерны и остановки (опоры) мелодии на звуках тонического трезвучия, и кульминация на II ступени гаммы, которая в каденции с VII ступенью опекает, как указывалось, завершение мелодии на тонике. Несмотря на полное совпадение заключительных трех тактов обеих частей мелодии, начало припева с VI ст., освежающее

мелодию, и новый тематический материал его первой фразы придают песне новые черты эмоциональной выразительности.

Особое значение в мажорных песнях, начинающихся на предельно высоких звуках, зачастую достигаемых певцами с помощью глissандо, имеет II ступень гаммы. Установление в песнях вступительного возгласа идет от древней традиции, принесенной формой терме, широко бытующей у казахского народа и в наше время и применяемой в айтысах, на которых участники соревнуются в искусстве поэтических, вокальных и инструментальных импровизаций. По своей тематике песни, предназначенные для исполнения на айтысах, имели самое различное содержание. Чаще всего в дооктябрьскую эпоху в них восхвалялся род или отдельные лица (жанр *мактау*), песни лирико-бытового содержания и песни острой социальной направленности отражали непримиримый классовый антагонизм между эксплуататорами и эксплуатируемыми.

Значение вступительных возгласов или вообще начало песен с высоких звуков в казахском народном песенном искусстве, как уже упоминалось, очень велико. В пылу соревнований такие высокие звуки привлекали внимание слушателей к певцу, начинающему свое выступление и, кроме того, давали ему возможность показать силу и красоту своего голоса.

Вступительный возглас на II ступени мажора, если он связан со всем строением песни и является ее неотъемлемой частью, начинается с первого слога текста строки и охватывает обычно два первых звука мелодии в качестве «вершины-источника»¹².

ЖАНБОТА

(Имя)

209 Широко. Гневно.



КӨКЖЕНДЕТ

(Кличка ястреба)

210 Широко.



Если же вступительный возглас не служит началом изложения текста и начинается с восклицания «а», «ау», «ай», «эй» и т. п., то

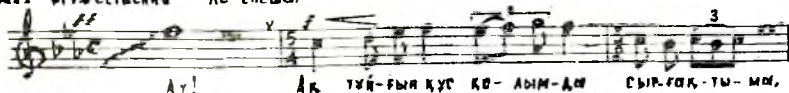
¹² Л. Мазель. О мелодии. Музгиз, 1952, стр. 99.

и связь его с самой структурой мелодии непрочна. Зачастую такие вступительные возгласы отделяются от мелодий цезурой, паузой или фермой, как, например, в песне «Сырғақты».

СЫРҒАҚТЫ

(Сложная мелодия)

211 Мужественно Не слыша.



В песнях, исполняемых вне соревнования, в домашней обстановке, вступительные возгласы, не связанные с мелодией, зачастую пропускаются; это относится, главным образом, к женскому исполнению.

Разновидности мажора

Одной из характерных особенностей мажорного лада в казахской песенности является его миксолидийская разновидность с VII низкой ступенью. Наиболее типично появление миксолидийской септимы в моментах мелодической кульминации, как, например, в песне «Қыздың әні» («Девичья песня»).

ҚЫЗДЫҢ ӘНІ

(Девичья песня)

Зап. Е. Г. Брусиловского
1934 г.

212 Спокойно



В казахской песенности немало примеров применения одноименной ладовой переменности — сочетание мажора с миксолидийским ладом. К ним относится и известная песня Ибрая Сандыбаева «Так-ку» (№ 46).

Не менее типично сочетание в мелодии обеих разновидностей VII ст.: низкой — в высоком регистре, высокой — при завершении мелодии в нижнем регистре. Так образуется своеобразный звукоряд, характерный также и для русской народной песни и известный под названием «обиходного звукоряда». Примером изложения мелодии в обиходном звукоряде может служить старинная народная песня «Ақ-жорғажан».

АҚЖОРҒАЖАН
(Душенька Акжорға)

Сообщ. Куан Лекеров
Зап. 1933 г.



Таким образом, казахское народное песенное творчество выявляет три разновидности мажора: ионийский, миксолидийский и так называемый обиходный звукоряд.

Минор

Диатонический семиступенный минорный лад с устойчивым центром в виде малого трезвучия характерен для старинных и современных лирических песен, а также песен драматического содержания, связанных с событиями большого общественного значения или с личными переживаниями.

О глубоком, всестороннем освоении натурального минора казахским песнетворчеством может свидетельствовать старинная песня «Жиырма бес» («Двадцать пять»), по своему содержанию относящаяся к жанру лирических песен.

В мелодии «Жиырма бес» мы видим ладовые опоры на звуках тонического трезвучия. Появление же II ст. в высоком регистре, на метрически опорных моментах, придает мелодии драматическую напряженность.

Обращает на себя внимание в этой песне и распевная поступенность мелодии и ее значительный диапазон.

ЖИЫРМА БЕС
(Двадцать пять)

Сообщ. Куан Лекеров
Зап. 1932 г.





Разновидности минора

В казахском народном мелосе минор имеет две дополнительные разновидности — фригийскую (с II низкой ступенью) и дорийскую (с VI высокой ступенью), которые очень типичны для национального колорита казахской песенности.

В мелодиях западно-казахстанских песен, диапазон которых обычно не превышает септимы-октавы, II низкая ст., появляясь только в каденции в нижнем регистре, образует обычный фригийский лад.

ӘДЕМІ ҚЫЗ (Изящная девушка)

Сообщ. Тамти Ибрагимова
Зап. 1935 г.

215 Легко. Быстро.



Характерной особенностью фригийской разновидности является и то, что в верхнем регистре мелодии II ступень применяется как минорная (на расстоянии большой секунды от тоники), в нижнем же, главным образом при завершении мелодии, — как фригийская (в виде малой тонической секунды). Такая переменность представляет собой как бы зеркальное отражение обиходного звукоряда.

Песня «Жылқышы» — яркий пример объединения эолийской и фригийской разновидностей минора:

ЖЫЛҚЫШЫ (Пастух)

«1000 п.», № 313

216 Широко и горячо $\text{♩} = 80$





Дорийская разновидность минора, образующаяся от применения VI высокой ступени, наиболее характерна для северо-восточных районов Казахстана. В казахской мелодике дорийская секста имеет большое значение и как метрически опорная кульминационная вершина, и как метрически-неустойчивый звук. В качестве образца выразительного использования дорийской сексты можно привести народную песню Северо-Казахстанской области «Ақ Жәміл».

АҚ ЖӘМІЛЭ
(Прекрасная Жамиля)

Сообщ. Куан Лекеров
Зап. 1933 г.

217 Широко. Печально. $\text{♩} = 80$

4! қа-лы-ма қа-лам а-лып, ай! жаз-дым қат-

қа, жақ-сы ның ме-тер зе-і-і-і ша-рат-қа, ай!

жа-ман-ға бір сөз айт- саң, жел- мен ке-тер,

аз сө-зім қып- ке бір-дең а- сыл-зат-

қа.

В первой части этой песни VI ст. усиливает остроту драматического содержания мелодии, делает ее более напряженной, возвышенной. Но во второй части (начиная с 7 такта) применение эолийской VI ст. в качестве мелодической кульминации как бы преобразует песню, дает ей другую настроенность, ярко подчеркивая большие, трагедийные чувства. Поочередное использование обеих разновидностей VI ступени (одноименная ладовая переменность) создает в мелодии контрастность художественных образов, что с большой силой передает богатство эмоциональных переживаний человека.

Большую роль в каденциях западно-казахстанских минорных песен играет III ступень. Здесь она, как и II низкая ступень (реже вместе с ней, а чаще без нее), предваряет тонику, ярко и определенно утверждая ладовую основу мелодии.

Приведем некоторые из таких примеров по записям А. В. Затаевича.

АЯЗБАЙ

«1000 п.», 296

(Имя)

218



ӘДЕМІ

«1000 п.», 299

(Изящная)

219



ЖАМАЛІ

«1000 п.», 314

(Имя)

220



В песнях северо-восточного Казахстана III ст. встречается: в каденциях в двух разновидностях — как минорная тоническая терция и как мажорная (одноименная переменность), как, например, в песне «Аққұм» (название местности):

221



В отличие от вступительных возгласов в песнях мажорного лада, которые обычно начинаются со II ступени, в миноре они строятся на I ступени, но как и в мажоре, если они исполняются в качестве зачина на возгласе, то тематически могут быть и не связаны с мелодией песни.

ИСАТАЙ

(Имя)

222 Призывно



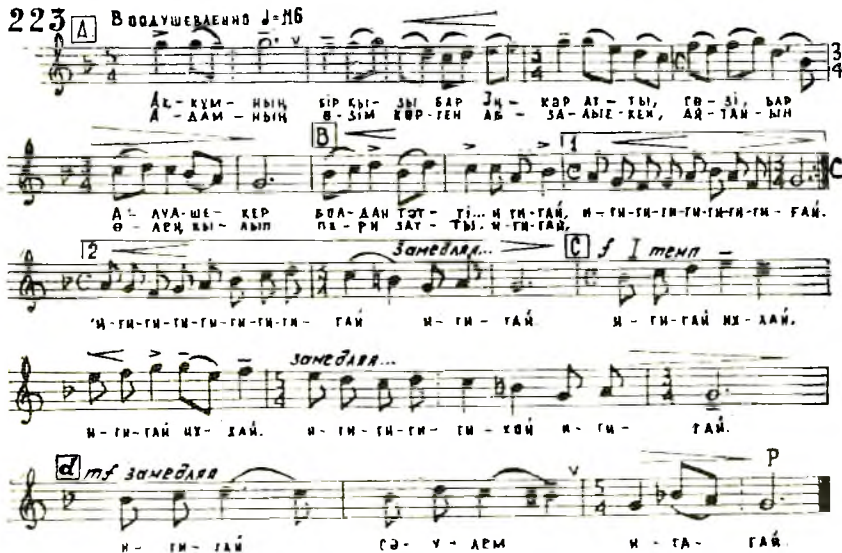
Если такой возглас является вершиной-источником и связан со всей мелодией, то он начинается с первого слога стиха, как в песне «Аққұм» (название местности), которая включает в себя многие стилевые особенности минорного лада, характерного для песен северо-восточных районов Казахстана. В мелодическом строении ее мы находим и вступительный возглас, являющийся вершиной-источником, органически связанным со всей мелодией, и дорийскую сексту, и двоякую III ст. Она пример художественного совершенства казахского мелоса, результат развития казахского музыкального языка.

АҚҚҰМ

(Название местности)

Сообщ. Куан Лекеров
Зап. 1934 г.

223 [A] Водушевно J=166



Есть в Аккуме девушка по имени Инкар.
Слова ее, как сахар, слаще меда.
В ней я вижу идеал человека,
Воспою перизат¹³ этой песней.

¹³ Перизат — неземное существо необычайной красоты.

Таким образом, минорный лад в казахском устном народном песнетворчестве состоит из следующих звуков:

224



Этот звукоряд, имеющий в своей основе ступени натурального минора, включает три дополнительных разновидности: дорийскую (с VI высокой), фригийскую (со II низкой) и одноименную минорно-мажорную (с III высокой и низкой), но с сохранением VI и VII ступеней натурального минора.

Что же касается VII высокой (гармонического минора), то она все же в каденциях изредка встречается. По нашему мнению, она появилась в казахском песнетворчестве лишь в советское время, после 30-х годов, под несомненным влиянием массовой советской песни. В нотных записях дореволюционных этнографов, как и в сборниках А. В. Затаевича, VII высокая в каденциях не встречается.

Влияние советской массовой песни прежде всего сказывается на исполнении. Так, например, в песне Абая Кунанбаева «Татьяна» (на текст А. С. Пушкина), некоторые певцы интонируют в каденции VII высокую, а другие — низкую.

225



О хроматизме

Своеобразие рассмотренных разновидностей мажора и минора дает, казалось бы, основание утверждать о наличии хроматизма в казахском мелосе. Однако такой вывод преждевремен. По вопросу о хроматизме среди казахстанских музыковедов существуют различные точки зрения.

Большой знаток казахской народной музыки, А. В. Затаевич, на основе анализа более 1500 произведений, так охарактеризовал ладовое строение песенного творчества: «Песня являет собой целое море нераздельного и безусловного диатонизма!» Одновременно он отметил, что «нигде не встретил ни одного увеличенного интервала, ни одной хроматической последовательности»¹⁴. (Разрядка наша. — Б. Е.). Таким образом,

¹⁴ «1000 п.», стр. 18.

А. В. Затаевич отрицает наличие хроматизма в казахском народном песенном творчестве, и он прав в том отношении, что действительно в казахском народном песенном мелосе хроматические полутоновые интонации отсутствуют. Противоположное заключение высказал композитор Е. Г. Брусиловский, который также провел большую работу по записи и изучению народной музыки. Излагая свои наблюдения о казахских мелодиях, он писал: «Казахская народная песня в основном диатонична, но встречаются и хроматизмы (рядка наша. — *Б. Е.*). Хроматизмы встречаются в песнях Западного Казахстана и Караганды, главным образом, в виде повышенной терции и пониженной секунды»¹⁵.

Однако это тоже не хроматизм, а ладовая переменность, или иногда, как, например, в песне «Дүние-ау», тональные соотношения отдельных частей.

ДҮНИЕ-АУ
(О, жизнь!)

Зап. Е. Г. Брусиловского
1934 г.

226 Печально. Широко.



В этом небольшом произведении мелодия имеет следующую тональную структуру: *ля* минор — *ми* минор — *соль* миксолидийский — *ля* минор. Переход из *ля* минора в *ми* минор вызвал повышение VI ступени *ля* минора, превратившейся во II ступень *ми* минора. Далее переход из *ми* минора в *соль* миксолидийской с низкой II ступенью предыдущей тональности, придающей ей функцию VII ступени миксолидийского лада, затем VI ступень миксолидийского лада сменяет свою функцию на V ступень *ля* минора. Таким образом, тональная последовательность в этой мелодии создала условия для появления «хроматизма на расстоянии».

Однако ладовая переменность не всегда вызывает появление подобного хроматизма. Так, например, в песне «Арарай» ладопеременное объединение параллельных тональностей в своем натуральном виде никаких хроматических изменений не вызывает:

¹⁵ Е. Брусиловский. Заметки о казахской народной музыке. — «Литературный Казахстан», 1938, № 1.

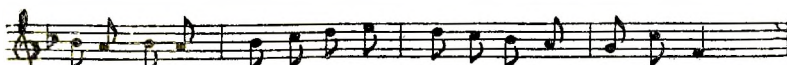
АРАРАЙ
(Припевное слово)

Сообщ. Хадиша Срымбаева
Зап. 1931 г.

226-а Жива, с огнем. $\text{♩} = 96$



Ка-ра-шай уиден ку-ра-лып, кал-хоз баа-ған а-уы-лым.



Ку-ра-лып ел баа куш ка-сыл, бір-ге ту-ған ба-уы-рым.



а-а-а а-ра-рай, а-ра-рай, а-ра-а-ра, а-ра-рай.

Появление хроматизма на расстоянии в миноре может быть вызвано и его объединением с одноименным дорийским ладом, что представляет в казахском песенном творчестве одну из его очень характерных национальных черт, как, например, в песне «Толқыма».

ТОЛҚЫМА
(Вдохновение)

Зап. Е. Г. Брусиловского
1934 г.

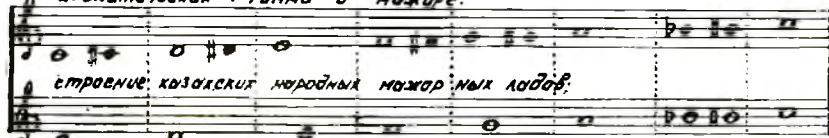
227 Широко, не запыливая.



Сравнение разновидностей мажора и минора казахских народных песен с хроматической гаммой обычного мажора и минора дает следующую картину:

227-а

хроматическая гамма в мажоре:



строение казахских народных мажорных ладов:



Из этой сравнительной схемы видно, что в ладовом строении казахских песен имеются хроматические разновидности ступеней: в мажоре — только VII ступени, в миноре — II, III и VI. Как указывалось выше, редкие случаи повышения VII ступени в настоящее время еще нельзя считать закономерностью в казахском народном мелосе. Натуральная ступень и ее хроматические изменения никогда не появляются в непосредственном соседстве в виде хроматического полутона, а только на расстоянии, разделенные другими звуками. Эту особенность строения казахской мелодии, столь свойственную и русской народной песне, следует считать, по терминологии А. Д. Кастальского, «хроматизмом в разбивку, на расстоянии»¹⁶. Следовательно, будучи правым в своих выводах о безусловном диатонизме в казахских песнях, А. В. Затаевич не отметил наличия в казахском народном мелосе хроматизма на расстоянии. Е. Г. Брусиловский же, говоря о том, что «казахская народная песня в основном диатонична, но встречаются и хроматизмы», не уточнил, что это — хроматизмы на расстоянии, то есть ладовая переменность, и свел их только к повышенной терции и пониженной секунде, опустив повышенную сексту и пониженную септиму.

Хроматизм на расстоянии в казахской песенности — явление довольно частое. Он встречается в песенном творчестве всех областей Казахстана в начале, в середине и в конце мелодий.

Вот некоторые примеры хроматизма на расстоянии в начале песни.

СУРША ҚЫЗ (Имя)

228



МАДИ (Имя)

229



¹⁶ А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961, стр. 72.

Хроматизмом на расстоянии в середине песни, вызванным появлением в миноре то большой (дорийской), то малой (эолийской) сексты, характерна популярная песня «Кербез сүлу» («Красавица»). В ней VI ступень используется только как вспомогательный звук; при этом в качестве нижнего вспомогательного к VII ступени применяется VI дорийская (высокая), а к V ступени — эолийская (низкая), благодаря чему в песне эта VI ступень находится в полутоновом отношении к каждому от своих соседних звуков.

КЕРБЕЗ СҮЛҮ (Красавица)

Сообщ. Шайзад Жакупов
Зап. 1940 г.

230 Широко. Р. гармоник чувствам.



Некоторые особенности казахского народного мелоса, рассмотренные в данном очерке, с несомненностью свидетельствуют о его большом эмоционально-выразительном богатстве, а также и о неисчерпаемых возможностях его дальнейшего развития.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СТИХА И МЕЛОДИИ

Основные формы казахской народной поэзии

Работами многих филологов установлено, что различные формы народного стихосложения возникали и складывались в тесной взаимосвязи с музыкальным творчеством. «Мелодия, напев способствовали становлению ритмической, размеренной речи, выявлению речевых средств поэтического ритма. Важную роль при этом играли свойства самой речи, языка»¹⁷. Одновременно с этим следует признать, что интонации и ритмико-звуковой строй народного языка оказали свое влияние на формирование разных пластов мелодии (речитативного, распевного) и многих видов их строения.

В казахском народном песенном творчестве поэтической основой является, главным образом, два размера силлабического по строю

¹⁷ З. А. А х м е т о в. Казахское стихосложение, стр. 200.

стихосложения. Первый, называемый *қара өлең* (простые стихи) — четверостишие, каждая строка которого состоит из 11 слогов. Слова в строке группируются по 3 + 4 + 4 слога и 4 + 3 + 4 слога. Второй — *жыр*, это семи- и восьми-семислоговые стихи, чаще всего тирадного строения. Слова у семисложника группируются по 4 + 3 слова, у восьмисложника — 5 + 3, 4 + 4 и 3 + 2 + 3 слога. Семи-восьмислоговые стихи, в зависимости от содержания, имеют и другие названия: *тақпақ* — в песнях дидактического характера, детских и обрядовых песнях; *толғау* — в песнях афористического содержания, монологах, эпических сказаниях. Семи- и семи-восьмислоговые строки используются и в припевах больших распевных песен, создавая контрастность одиннадцатислоговому запеву. В некоторых детских и бытовых песнях встречаются поэтические тексты четырех-, пяти- и шестислогового состава в строке, но они чаще декламируются, чем поются. В «қара өлең» — одиннадцатислоговых четверостишиях 1-я — 2-я и 4-я строки рифмуются между собой, 3-я строка остается без рифмы. Общая для 1—2 и 4-й строк рифма сохраняется и в том случае, если одночастная песня, имеющая и припевное построение, охватывает только две строки четверостишия, а последующие две строки исполняются при повторении мелодии как новый куплет. При этом после первой строки стиха следует припевное слово, а после второй — весь припев. Примером такой закономерности может служить старинная песня сироты пастушка «Ри, қойым!» (возглас пастуха, собирающего разбредшуюся по степи отару овец).

РИ, ҚОЙЫМ!

(Возглас пастуха)

Сообщ. автор Кенен Азербает

Зап. 1940 г.

231 [A] Спокойно, печально. $\text{♩} = 100$.

Кө-зы жай-ған же-рім бар, ай Мә-ті, ай бұ-лас, Ри,

Қой-ым! Ше-шем-ді ай-лап зар-ла-нып, ай, күн-де жы-лап

ай. Һас қыр қы рып шы-лап-сын, ай, Ри, қой-ым! Қа-

ра-ға кеп та-ра-лап, ай, қы-рып, қой-ым, ай!

Припевные слова подчеркнуты

В песне первая строка дополнена восклицанием «*Ри, қойым!*», а вторую строку заключает припев, но рифма всего четверостишия — *аава* — сохранена:

- (1) Қозы жайған жерім бар Мәтібұлақ
Ри, қойым!
- (2) Шешемді ойлап зарланып күнде жылап.
Қ а й ы р м а с ы: Қасқыр қырып шулатсын,
Ри, қойым!
Қораға кеп топалаң қырыл, қойым-ай.
(I куплет)
- (3) Құрбыларым ананың құшағында,
Ри, қойым!
- (4) Мен жүрмін бүрсең қағып, өрең шыдап.
Қ а й ы р м а с ы: Қасқыр, қырып шулатсын,
Ри, қойым!
Қораға кеп топалаң қырыл, қойым-ай.
(II куплет)

- (1) Когда я пас ягнят у Матыбулака.
Эй, мои барашки!
- (2) Вспоминал о матери, плакал каждый день.
П р и п е в: Чтобь волки вас сожрали.
Эй, мои барашки!
Чтоб все вы вместе в кошаре подохли!
(I куплет)
- (3) Мои ровесники — с материнской ласкою.
Эй, мои барашки!
- (4) А я от холода дрожа, еле-еле хожу.
П р и п е в: Чтоб вас волки сожрали.
Эй, мои барашки!
Чтоб все вы вместе в кошаре подохли!
(II куплет)

Сохранение рифмы четверостишия, несмотря на то, что оно фактически раздельно песней на двустиишия, показывает, что поэтический текст не лишается своей рифмы и вне песни (но при этом припевные вставки, как и сами припевы, в печати опускаются и во время декламации не произносятся, поскольку вне мелодии они теряют свое значение).

Песенные тексты жыра, топкака и иных видов семислогового и семи-восьмислогового стиха имеют и другие виды рифм.

Синхронность стиха и мелодии

Ритмические структуры стихов и мелодий, творчески воспринимаемые народными композиторами и певцами, позволили им создать множество произведений, отличающихся единством содержания музыки и поэтического текста.

Наиболее значительным фактором в образовании монолитного единства идейного содержания и музыкальной выразительности в народно-песенных произведениях является полное совпадение граней строк стихотворного текста и мелодических построений.

Примером синхронности семислоговой строки с музыкальным построением, наиболее типичных для этого вида стихов мелодий речитативного склада (терме), является песня «Шойын жол» («Железная дорога»):



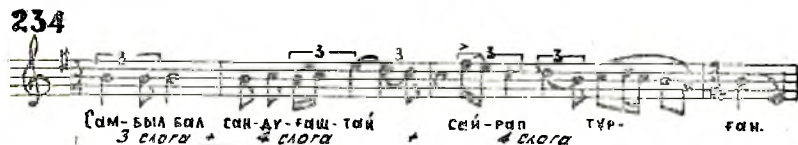
Синхронность строк одиннадцатислогового четверостишия с характерными для них мелодиями распевного склада показывает, например, песня «Хорлан»:

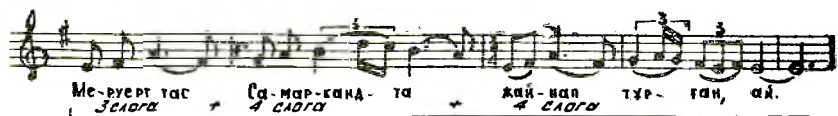


Как мы видим, границы музыкального и поэтического текста в разных жанрах песенных произведений полностью совпадают.

Монолитность содержания песни и ее мелодии подчеркивается не только синхронностью всей строки текста стиха и музыкального предложения мелодии, но и синхронностью их более мелких подразделений. Так, например, одиннадцатислоговая строка в песне может быть разделена по следующим трем основным видам:

а) Ритмические цезуры мелодии полностью совпадают с м а л ы м и цезурами 11-слоговой строки, членя ее на 3 слога + 4 слога + 4 слога (песня «Сандуғаш»).





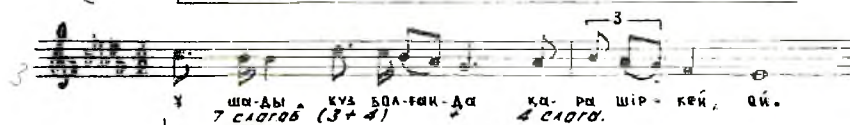
б) Ритмические цезуры мелодии полностью совпадают с малыми цезурами 11-слоговой строки, членя ее на 4 слога + 3 слога + 4 слога (песня «Агажан Латифа»), а также подчас с количеством счетных долей мелодических построений:

235



в) Ритмические цезуры мелодии полностью совпадают с большими цезурами 11-слоговой строки, членя ее на две полустроки 7 слогов (4 + 3) + 4 слога (песня «Нүркей»):

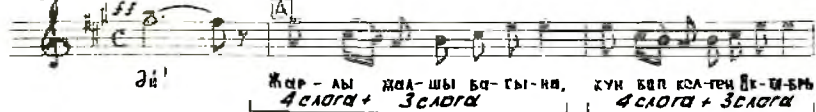
236

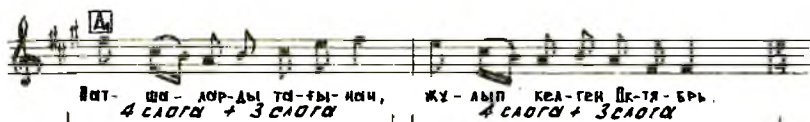


Семислоговая строка жыра и токпака в основном употребляется в песнях речитативного характера (терме, желдерме), изредка и в песнях более распевного склада. Однако в обоих случаях членение семисложника происходит посредством ладовых цезур на 4 + 3 слога. При этом в четырехдольном метре начальные 4 слога приходятся на первые две доли, а остальные 3 слога — на вторую половину такта.

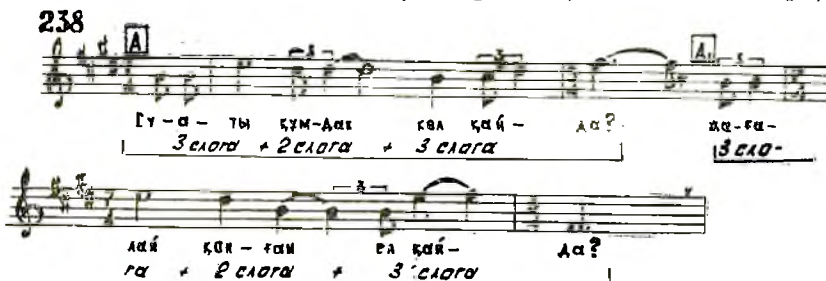
Так построена песня «Шойын жол» (№ 149) и более распевного склада — песня Кенена Азербайева «Октябрь»:

237





Восьмислоговая строка текста в песнях распевного типа расчленяется ритмически малыми цезурами, тонко и выразительно отделяя слова друг от друга. Замечательный пример этого единства мы находим в песне Ибрая Сандыбаева «Қалдырған» («Оставляю в дар»):



Неограниченные возможности метро-ритмической структуры казахского мелоса позволяют большим мастерам песни добиваться единства содержания, создавая иные соотношения цезур стиха и мелодии, отличающиеся от традиционных. Так, в песне «Алтыбасар әнімен» стих делится цезурами мелодии на 5 + 4 + 2 слога (1 и 3-я строки) и на 5 + 2 + 4 слога (2 и 4 строки), расчленяя при этом и некоторые слова, находящиеся в разных соотношениях к общей структуре строки, тем самым как бы противопоставляя себя членению мелодии:



Также членится цезурами мелодии первая пара строк стиха песни «Гакку» (см. № 46).

В песне «Ақбөпе» метрические цезуры выразительно отчленяют 2 первых слога, затем 5 и 4 слоги:



Элизия

Присущее народу чувство ритмического единства стиха и мелодии установило в казахской песенности традиционную закономерность — элизию, которая, как отмечал проф. В. М. Беляев, характерна для казахского и киргизского песенного фольклора¹⁸.

Сущность элизии заключается в том, что если слоговой состав строки стихотворного текста в песне при формальном счете числа слогов превышает традиционные 11, 7, 7-8 слогов, то при пении, как и при произношении текста, гласная одного слова поглощается или сама поглощает начальную гласную, имеющую значение слога следующего слова. Соединение двух слогов в один выравнивает всю строку в общий ритм с другими строками, нисколько не нарушая содержания. Вообще же поглощение гласных связано с особенностями казахского языка и часто встречается в обыденной речи. Так, например, три слова, имеющие пять слогов «қара ала ат» выговариваются как одно трехслоговое «қаралат», «алса игі еді» — «алса-гиді» и т. д. Казахские филологи объясняют элизию так:

«Здесь, по-видимому, играет роль то обстоятельство, что в казахском языке не встречаются в пределах одного слова два смежных гласных звука. Поэтому, по всей видимости, существует определенная тенденция к тому, чтобы разрядить такое непривычное скопление гласных, которое возникает порою на границе слов»¹⁹.

¹⁸ В. М. Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962, вып. I, стр. 76.

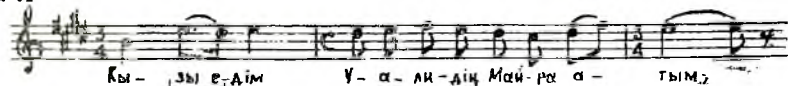
¹⁹ З. А. Ахметов. Указанная работа, стр. 157.

Следует отметить, что соседство гласных на смежных словах, расчленяемых малой цезурой, и на полустроках, расчленяемых большой цезурой, элизию не вызывает, так как слоговая структура, определяемая природным чувством ритма стиха, в этих случаях нарушена быть не может.

Элизия в тексте песни может происходить не только внутри строки стиха, но и в том случае, если строка оканчивается каким-либо междометием, включенным певцом для смягчения слога последнего слова.

Примером элизии в строке стиха может служить песня «Майра». Ее первые два слова «қызы едім», состоящие из 4-х слогов, поются (и говорят) как одно трехслоговое слово «қыз(ы) едім»:

241



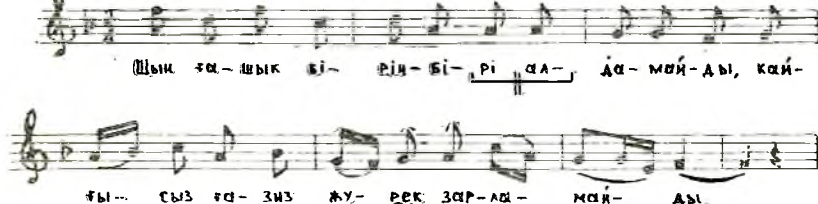
Выразительно сливаются в песне «Алтын тақ» в конце строк последний слог «де» с междометием «ау», образуя один слог «д(е)ау»:

242



Отсутствие элизии на стыке двух полустроков, хотя на грани двух смежных слов имеются гласные, показывает песня «Ақжорғажан»:

243



Асинхронность стиха и мелодии

Наряду с синхронностью, одним из наиболее сильных и самобытных выразительных средств в казахской народной музыке, формирующих художественный образ песенного произведения, является асинхронность между стихом и мелодией. Основой этого является различие между формированием музыкальной темы в пределах традиционной силлабической слоговой структуры.

Убедительный пример асинхронности в казахском мелосе представляет песня «Қараторғай» («Скворец»). В ее запеве на заключительной фразе первого предложения (пятый такт) вступает начало второй строки текста между обоими элементами песни. Эта асинхронность во второй половине периода исчезает: возможное появление начальных слов заменяется здесь дополнительным восклицанием. Прием этот остается неизменным на протяжении всех куплетов песни.

244 Шырға. С тауықым чувством

КЕ- АЕ- АІ-АУ ҚА- РА- ТАР- тау ҚА- НАТ ҚА- ҒЫП, АС- ТЫ- НА
БІР- ҒЕ АС- КЕА КІШ- КЕА- ТАЙ - ААН СӘУ- АЕМ Е- АІҚ; АН- РЫА- АЫМ

ҚА- НА- ТЫ - НЫҒ, ЕУ, НАР- ЖАН ТА - ҒЫП, А - АН
ҚА- ПИ- Я - АН, ЕУ, СЕ- ЖЕН НА - ҒЫП, А - АН

Та же стреттность наблюдается и в современной народной песне на текст Джамбула «Қызыл әскерге» («К Красной Армии»), мелодия которой слагается из четырех тематически-контрастных предложений. В заключительной фразе этой песни асинхронность исчезает благодаря повторению последнего слова четверостишия (аналогично предыдущему примеру):

245

ҚҰ- РЫШ ҚҰШ, ЖАР- ҚЫАА- ҒАН БӘ- АТ СЕМ- СЕР, ҚҰР- АА- ҒАН

1 предложение мелодия

1 строка 2-я



Типична и другая закономерность в казахских песнях, в которых запевы и припевы не разделены на самостоятельные части. В них, после явных несовпадений граней первых двух строк стиха с двумя мелодическими построениями, асинхронность погашается появлением первого слова припева на заключительной фразе третьего построения, а четвертое целиком предоставлено продолжению припевного текста.

Хорошей иллюстрацией этого вида асинхронности является песня «Жеңеше-ай». Ее текст представляет собой традиционное четверостишие с рифмами 1, 2 и 4 строк:

- (1) Арғы жағы Еділдің, бергі жағы (11 слогов)
- (2) Жағасында сарғайған жапырағы (11 слогов)
- Қ а й ы р м а с ы : Үкілім-ай, жеңеше-ай (7 слогов)
- Сағындым сәулем өзгеше-ай (8 слогов)
- (3) Ата-анамды сағынып әнге салдым (11 слогов)
- (4) Бауырымның хабарын алмағалы (11 слогов)
- Қ а й ы р м а с ы : Үкілім-ай, жеңеше-ай (7 слогов)
- Сағындым сәулем өзгеше-ай (8 слогов)

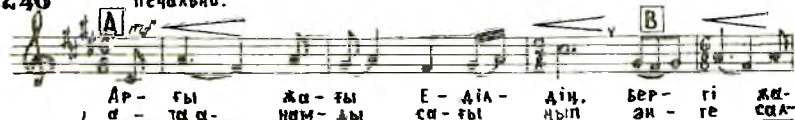
(Цит. не полностью).

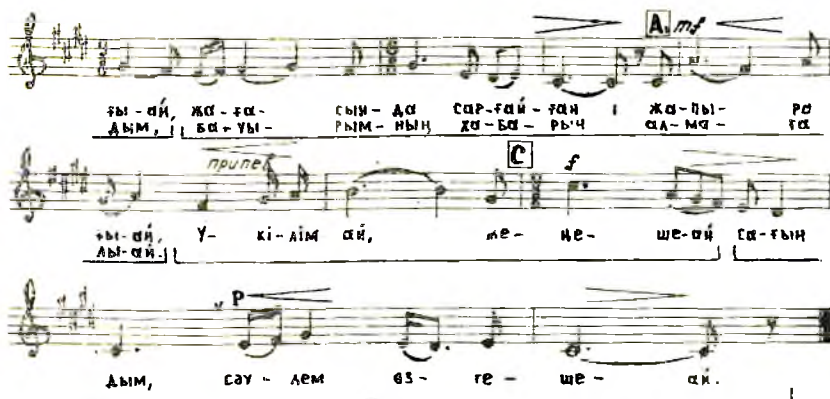
При исполнении этого четверостишия грани строк стиха и музыкальных предложений не совпадают.

ЖЕҢЕШЕ-АЙ (О, тетушка!)

Сообщ. Шубай Байкуатов
Зап. 1939 г.

246 Печально.





Так, предложение *A* вбирает 7 слогов первой строки (и при повторении — 7 слогов третьей); *B* — 4 слога первой строки и 7 слогов второй (при повторении — 4 слога третьей строки и 7 слогов четвертой); *A*₁ — 4 слога второй строки и 4 слога припева (при повторении — 4 слога четвертой строки и 4 слога припева), *c* — оставшиеся 11 слогов припева.

Если такое строение стихотворного текста в песне расположить столбцом, строки которого будут синхронно соответствовать музыкальным предложениям, то станет ясно, что в них полностью нарушена рифма и ритмическая структура стиха:

Арғы жағы Еділдің (7 слогов)
 Бергі жағы-ай, жағасында сарғайған (11 слогов)
 Жапырағы Үкілім-ай (8 слогов)
 Жеңеше-ай, сағындым сәулем өзгеше-ай (11 слогов)
 Ата-анамды сағынып (7 слогов)
 Өнге салдым, баурымның хабарын (11 слогов)
 Алмағалы. Үкілім-ай (8 слогов)
 Жеңеше-ай, сағындым, сәулем өзгеше-ай (11 слогов)
 (Курсив — слова припева)

Из этого распространенного в казахской песенности приема взаимодействия текста с мелодией видно, как специфика формирования музыкальной мысли, приводящая иногда к асинхронности и тем самым как бы преодолевающая, «ломающая» структуру стихосложения, у талантливого мастера песни оказывается действенным средством создания произведений большого художественного значения.

Все примеры асинхронности служат ярким свидетельством глубокого чувства музыкальной архитектоники у казахского народа, подчиняющей себе при соответствующих условиях традиционную структуру поэтического текста.

Расширение стихотворных строк рефренами

Неисчерпаемые возможности выразительных средств музыкального языка позволяют наиболее талантливым народным композиторам (обычно являющимся и авторами текста) при сочинении песен свободно расширять в запевках одиннадцатислоговую строку стиха добавлениями рефренного характера в виде отдельных слов, фраз, предложений или междометий. При этом синхронность полностью сохраняется.

Эти рефренные добавления, вызываемые более широким развертыванием музыкальной мысли, в эмоциональном плане существенно дополняют и текст, делая тем самым песню более выразительной, содержательной.

В казахской народно-песенной поэзии для одиннадцатислогового четверостишия наиболее типичны следующие четыре основных вида рефренных вставок:

1. В музыкальных предложениях, расчленяемых структурными цезурами, после каждого первых трех строк текста следует эмоциональный возглас на заключительных попевках фразы. При этом, если такой рефрен состоит из 3-х слогов, то он вместе с 4-слоговой второй полустрокой (ясно расчленяемой большой цезурой) образует новую семислоговую строку.

Таким образом, не нарушая синхронности стиха и мелодии в целом, стих из 11-слогового преобразуется в два семислоговых, за исключением четвертых строк.

ҚОЙШЫ (Пастух)

Сообщ. Д. Шалабеков
Зап. 1953 г.

247 Печально. Повествовательно

Жа хық тыр-ды жа-сым-нан қой ды бак-қан ой-тай- ай!

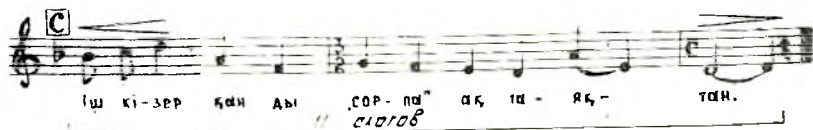
7 слогов 4 слога + 3 слога рефрена

ра-кым-сыз-ай қанды-бай қат-ты-тас-тан, ой-тай ай!

7 слогов 4 слога + 3 слога рефрена

Бір е кі көз аен та-са ба-ла қал-са, ой-тай ай!

7 слогов 4 слога + 3 слога рефрена



2. Рефренные добавления появляются во 2-й и 4-й строках четверостишия из 4-х слогов после большой цезуры и из 3-х слогов в конце строк. Эти два рефрена вместе с находящейся между ними второй полустрокой из 4-х слогов образуют как бы новую одиннадцатислоговую строку, и если следовать музыкальным построениям запева, его стих из 11-слогового четверостишия превращается в четверостишие с 11—18—11—18-слоговым составом.

ЖИЫРМА БЕС (Двадцать пять)

Сообщ. Косымжан Бабаков
Зап. 1950 г.

248 **A** Широко. В восторженно.

Жиырма бес кош а-ма-ба, қан-тын қал-мес.

B

қас-тық-ты ой-ла-ған мен, уа-ха-ха-у, қол-ға уа-ри-лік ая-ру ба-ды, уа-ха-ха-у, қол-дан-4 слога + 4 слога +

C

бер-мес н-ги-тау қа-сын тау.

3. Четверостишие запева дополняется рефренной одиннадцатислоговой строкой, следующей после каждой 2-й и 4-й строк на заключительных фразах запева.

АҚЖАЛМАШ (Имя)

Сообщ. Мажит Шалқаров
Зап. 1936 г.

249 **A** Широко.

мен ө-ні-ме са-ла-ны ақ-жа-ла-ма-ла-ны мен са-ғын-дым қал-жа-ны мен та-ла-май-мы

Музыкальный фрагмент с нотами и казахскими текстами:

Ави

В

0 - ТЫР ҒАН - ША Е - ПІ ГІП
 ҒАР - СЫҢ СӘ - ЛЕМ АН ТА ҒАР

5 3

СӘС - ТАН БӨС - ҚА. АҢ. АҢ - ЖАА - МАШ, ҚАА - ДАУ КЕН - ІН ҚА - ЛАМ - ҚАС.
 ҚА - ЛАМ - ҚАС - ҚА. АҢ. АҚ - ЖАА - МАШ, ҚАА - ДАУ КЕН - ІН ҚА - ЛАМ - ҚАС.

II СӨГӨВӨН РЕФРЕН

4. Четверостишие запева дополняется рефренной вставкой, состоящей из междометий, исполняемых на самостоятельном заключительном предложении. Кадансовый характер мелодии такого предложения и исполняемые на его мотиве междометия эмоционально суммируют каждые две предыдущие строки стиха и выражают отношение самого певца к содержанию исполняемой им песни, показывают его артистическое мастерство.

Значение такой заключительной части запева на междометиях для всего художественного образа песни хорошо показано в песне «Екі жирен» («Пара рыжих коней», № 204).

Рассмотренные здесь закономерности взаимодействия стиха и мелодии, образующие выразительное единство, хотя, на наш взгляд, и являются наиболее типичными для казахского народного песнетворчества, все же не исчерпывают данного вопроса. Всестороннее его рассмотрение требует специального исследования.

ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ КАЗАХСКОЙ
И РУССКОЙ МУЗЫКИ

3

а годы, прошедшие со времени образования Казахской республики (1920 год), музыкальное искусство казахского народа получило небывалое для такого короткого исторического периода развитие. Это качественно новый этап в истории музыкальной культуры, значительно раздвинувший рамки дореволюционного искусства, представляемого одним народным творчеством. Казахская советская музыка развивается на основе критического освоения богатейшего музыкального наследия, созданного народом за многие века своего существования, творческого использования в профессиональных жанрах демократических традиций народного искусства, достижений русской и зарубежной классики, советской музыки.

Непрерывный процесс обогащения казахской музыки теснейшим образом связан с взаимовлиянием и взаимосвязями, существующими

между всеми национальными культурами Советского Союза. Вторая декада казахской литературы и искусства в Москве (декабрь 1958 года) показала, что к 40-летию своей республики казахский народ уже имел произведения национальной оперной, симфонической, камерной и хоровой музыки. Казахстан — многонациональная республика. На декаде было представлено также искусство русского, украинского, уйгурского и корейского народов, что на примере одной национальной советской республики свидетельствовало о претворении в жизнь идей пролетарского интернационализма. Как писала в дни декады «Правда», «тема дружбы народов проходит красной нитью в творчестве писателей, композиторов, художников и драматургов Казахстана»¹.

В большом комплексе творческих взаимовлияний и взаимосвязей казахской музыки с музыкой других народов главенствующее положение занимают ее творческие связи с русской музыкой. По сложившимся историческим условиям музыкальная культура русского народа, находившаяся в периоде своего расцвета, была первой, с которой столкнулась казахская музыка. История становления казахского советского музыкального искусства — убедительный пример прогрессивной, плодотворной связи русской культуры с музыкальным искусством народов Советского Союза, а особенно тех, которые в до-революционное время не имели своего профессионального искусства. И это не случайно. В условиях братского содружества суверенных социалистических наций исключается всякая возможность игнорирования или подавления какой-либо одной мощной культурой других, слабых, относительно неразвитых культур.

В истории казахского советского искусства, процветающего на основе творческого применения принципов социалистического реализма, есть многочисленные примеры не только непосредственных связей между казахской и русской музыкой, но и практической деятельности представителей русского искусства.

Назначение данного раздела — показать на фактическом материале первичные истоки этих связей. Такое конкретное исследование поможет и анализу проблемы национального и интернационального в социалистическом искусстве, так как показывает тенденции к будущему сближению наций, тенденции, которые по определению В. И. Ленина, начали проявляться еще в эпоху капитализма. Владимир Ильич писал: «Мы убеждены, что развитие капитализма в России, вообще весь ход общественной жизни ведет к сближению всех наций между собой»².

¹ «Правда», 1958, 14 декабря.

² В. И. Ленин. Нужен ли обязательный государственный язык? Соч., т. 20, стр. 56.

Зарождение творческих связей русской и казахской музыки относится к далекому историческому прошлому. Решающее значение имело здесь добровольное присоединение Казахстана к России, ликвидировавшее реальную опасность порабощения и истребления казахского народа и покончившее с феодальной раздробленностью края. Перед казахским народом впервые открылась возможность мирной жизни, развития экономики и культуры, а наблюдая жизнь и перенимая опыт русских крестьян, казахские трудящиеся начали заниматься земледелием, строить дома, переходить к оседлости.

Эти элементы прогресса в жизни казахского народа, конечно, ни в коей мере не входили в планы колонизаторской политики царского правительства. Его политика сводилась к тому, как писал один из высокопоставленных чиновников после начала добровольного присоединения Казахстана к России в 1830 году, чтобы казахи «навсегда остались пастухами, кочующими, чтобы они никогда не сеяли хлеба и не знали не только науки, но и даже ремесла»³.

Однако уже через двадцать лет, в конце первой половины XIX века царской администрации пришлось признать известные сдвиги в жизни казахского народа. Так, в документе, озаглавленном «Об отчете по управлению Западной Сибирью за 1848 год», было сказано: «Киргизы эти ведут жизнь кочевую. Быт их через постоянное общение с русскими, в особенности прилинейных областей, видимо изменяется. Они, постигая... выгоды оседлой жизни, не перестают обзаводиться домами и производить хлебопашество, хотя не очень значительное, но однакож вознаграждающее труды их. Более всего киргизы сеют просо, которым в большом количестве запасаются для продовольствия на зиму»⁴.

Добровольное присоединение Казахстана к России оказало свое прогрессивное влияние на все стороны политической и хозяйственной жизни казахского народа, оно ускорило процессы классового расслоения и обострения классовых противоречий в казахском обществе. Оно оказалось благотворным и для развития казахской литературы и искусства. Эту положительную сторону в истории дружеских связей казахского и русского народов отмечал Ф. Энгельс. Он писал: «...Россия действительно играет прогрессивную роль по отношению к Востоку... Господство России играет цивилизующую роль для Черного и Каспийского морей и Центральной Азии, для башкир и татар...»⁵. Эти слова можно отнести и к другим азиатским народам этих районов, в том числе и к казахам.

³ ЦГИАЛ, ф. МВД, земский отдел, 8 делопроизводство, д. 134, лл. 1—2 об.

⁴ Государственный архив Омской области, ф. 3, ед. хр. 2628, стр. 23.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Переписка. Письмо к Марксу от 23 мая 1851 г., т. XXI, стр. 211.

К первичным истокам русско-казахских музыкальных связей следует отнести русскую крестьянскую песню, занесенную в казахские степи крестьянами-переселенцами, а также городские песни и романсы, получившие распространение в казахстанских городах.

Переселение русских крестьян из центральных областей России достигло к концу XIX века значительных размеров. Так, если в Кокчетавский и Петропавловский уезды за 1860—1881 годы переселилось только 621 хозяйство — 3650 человек, то в 1882—1890 годах в эти же уезды переселилось 2931 хозяйство — 16 700 человек⁶. Наиболее интенсивно переселение происходило в 1896—1915 годах, когда на земли Акмолинской, Семипалатинской, Тургайской и Уральской областей прибыло более миллиона ста тысяч крестьян⁷.

Гонимое малоземельем и безработицей крестьянское население уходило из Европейской России на новые места, образуя здесь новые деревни, увеличивая численность городского населения. Как свидетельствуют статистические данные, население Семипалатинска, Усть-Каменогорска и Зайсана в 1883—1916 годах (т. е. за 33 года) увеличилось более чем в два с половиной раза⁸, а население обширной территории Северного Казахстана накануне Октября уже на половину состояло из крестьян-переселенцев⁹.

Несмотря на реакционные цели, которые преследовало царское правительство в своей переселенческой политике, крестьянская колонизация Степного края (так именовался Казахстан до революции) имела прогрессивное значение. Русские города и крупные селения были не только опорными пунктами царизма в Казахстане при освоении края, но и центрами постоянно развивающихся экономических и культурных связей между русскими и казахскими народами. К концу XIX и началу XX века общественная и культурная жизнь казахстанских городов все более расширялась и обогащалась. Русское географическое общество уже в 1866 году имело свое отделение в Оренбурге, а несколько позднее и в Семипалатинске. Оно издавало работы самого различного характера — по экономике, географии, природе, истории, археологии, этнографии.

Наряду с произведениями классиков русской литературы — Пушкина, Лермонтова, Крылова и других в Казахстан проникала и

⁶ «Россия. Полное географическое описание нашего отечества», т. XVIII. СПб., 1885, стр. 158.

⁷ Статистический отчет. Итоги ежегодных земельных отрезков. Оренбург, 1923.

⁸ Материалы по земельному вопросу в Азиатской России, вып. I. СПб., 1917, стр. 125.

⁹ А. И. Цыба. Разгром интервентов и белогвардейцев в Северном Казахстане. В сб.: «Труды Института истории, археологии и этнографии АН КазССР», 1957, т. 4.

русская музыка. В смежных с казахскими аулами русских деревнях звучали русские и украинские народные песни, а в городах — песни и романсы русских композиторов. В те времена в Казахстане не было постоянных профессиональных театров или концертных организаций и местная интеллигенция организовывала различные художественные общества и кружки, проводила в клубах балы, вечера. Произведения Глинки, Даргомыжского, Гурилева, Алябьева, Варламова и многих других композиторов постоянно исполнялись на публичных концертах.

Архивные документы и периодическая печать свидетельствуют, что почти во всех немногочисленных в те времена городах края имелись общества и кружки любителей искусства. Так, в 1871 году в Омске было организовано «Общество любителей музыки», целью которого было «доставить своим членам возможность исполнять музыкальные пьесы, ограничиваясь при этом самыми незначительными издержками»¹⁰. Подобные общества были организованы и в других городах Казахстана: в 1885 году в Верном — «Общество любителей драматического искусства»¹¹, в 1889 году в Семипалатинске — «Семипалатинское общество любителей музыки и драматического искусства»¹², и в 1897 году в Павлодаре — «Общество любителей драматического искусства и музыки». Павлодарское Общество даже разработало и опубликовало специальный устав, в котором было сказано, что целью Общества является «распространение в среде местной публики музыкального образования и познаний драматической литературы, знакомя ее с музыкальными драматическими произведениями как русских, так и иностранных авторов»¹³. Подобные же общества были организованы в 1898 году в Усть-Каменогорске и в 1906 году в Кокчетаве¹⁴. В Уральске в начале XX века уже были Пушкинский народный дом и театр¹⁵. Деятельность всех клубов и обществ находилась под неустанным контролем властей. Для проведения театральных представлений, концертов и вечеров надо было получать официальное разрешение цензора.

О содержании и художественном уровне концертов, проводимых в городах Казахстана, свидетельствуют имеющиеся редкие публикации в местной печати. Так, например, во втором номере газеты

¹⁰ «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.

¹¹ ЦГА КазССР, ф. 64, оп. 1, ед. хр. 196.

¹² Там же, ед. хр. 438.

¹³ Там же, ед. хр. 3242, л. 1.

¹⁴ Там же, ед. хр. 862 и 1148.

¹⁵ «Россия. Полное географическое описание нашего отечества», т. XVIII. СПб., 1903, стр. 312.

«Уральские войсковые ведомости» за 1868 год было напечатано следующее объявление:

«В воскресенье, 7 января 1868 г., в зале Войскового Собрания будет музыкальный вечер. Войсковой оркестр, под управлением капельмейстера В. А. Боде, исполняет следующие пьесы: «Свадебный марш» из драмы «Сон в летнюю ночь», соч. Мендельсона. Попурри из оперы «Риголетто», соч. Верди. Увертюру из оперы «Руслан и Людмила», соч. Глинки. «Попурри из русских мотивов», соч. Реша. Увертюра из оперы «Цампа» («Морской пират»), соч. Геральда, «Малороссийский казачок», фантазия для оркестра, соч. Даргомыжского. Вальс «Конкурэнция», соч. Штрауса, «Галоп» Уральской пожарной команды, соч. Боде. Начало в 8 часов вечера».

В заметке к этой программе редакция газеты пишет: «...Мы не можем не заметить, что выбор пьес делает честь г. Боде (здесьнему капельмейстеру), который между легкими пьесами, старается ознакомить нашу публику и с серьезной музыкой»¹⁶. Подобного рода объявления о программах встречаются и в газетах других городов.

Большое значение в распространении музыкальной культуры в городах Казахстана имели духовые и струнные оркестры, состоящие не только из профессионалов музыкантов, но и людей других профессий, главным образом ремесленников и мелких чиновников. Такие оркестры, находящиеся при воинских частях, пожарных командах, клубах, руководимые подчас квалифицированными капельмейстерами, выступали летом в парках и садах, а зимой в клубах, цирках, на праздничных гуляниях. В репертуар оркестров входили произведения легкой, так называемой «садовой» и классической музыки, а также различные обработки русских, украинских, казахских, татарских песен, сделанные руководителями оркестров в виде «фантазий» или «попурри».

Развитие музыкально-общественной жизни вызвало большую потребность в музыкантах разных специальностей, которые в основном готовились в музыкальных командах Уральского (Уральск)¹⁷, Сибирского (Омск)¹⁸ и Оренбургского казачьих линейных корпусов. Большинство воспитанников этих команд составляли дети рядовых

¹⁶ Позднее газета сообщала, что Боде до приезда в Россию был капельмейстером при дворе герцога Брауншвейгского.

¹⁷ В Уральске музыкальная команда была организована в 1870 г. («Уральские войсковые ведомости», 1870, № 12). В начале 900-х годов в Уральске существовала школа войскового хора и певчих.

¹⁸ В Омске музыкальная команда была организована около 1880 г. В газете «Акмолинские областные ведомости» от 20 июля 1882 г. был опубликован приказ по Сибирскому казачьему войску о том, что «зачисляются малолетки станицы Павлодарской Петр Тычинский и Петр Глебов в хор войсковых музыкантов учениками».

казаков, солдат и музыкантов, а также сироты из городских приютов. Воспитанники получали хорошую профессиональную подготовку. Их обучали игре на двух инструментах — духовом и струнном, для возможности использования в духовом походном оркестре и в симфоническом — на концертной эстраде. Хоровое пение являлось обязательным предметом для учащихся. Некоторые из воспитанников войсковых музыкальных команд впоследствии стали видными музыкантами, дирижерами, педагогами. Получило небольшое распространение и домашнее обучение на фортепиано и скрипке, доступное лишь детям из материально обеспеченных семей. Периодически в больших городах открывались частные музыкальные школы. Однако преподавание в них велось видимо не на высоком уровне, так как каких-либо заметных следов в музыкальной жизни они не оставили.

Начиная с первого десятилетия XX века стали устраиваться и совместные концерты русской и казахской музыки. Так, например, в газете «Оренбургский край» № 69 за 1906 год было помещено следующее объявление: «В пятницу 21 апреля по желанию публики состоится второй русско-киргизский (казахский) концерт с участием известных певцов Казакная Тугульбаева и султана Ашу Каратаева, а также гг. любителей. Т. И. Седельников скажет несколько слов о киргизской поэзии».

Значительным событием в истории русско-казахских культурных связей в дореволюционное время был вечер, организованный в Семипалатинске 26 января 1914 года. Вечер фактически был посвящен десятой годовщине со дня смерти великого казахского поэта-просветителя и композитора Абая Кунанбаева, хотя в программе это объявлено не было. С сообщением о творчестве поэта выступила казашка Назифа Кульджанова, что само по себе является знаменательным фактом в женском движении Востока¹⁹. Как явствует из программы, на вечере исполнялись стихи и песни Абая (в том числе его знаменитая песня «Письмо Татьяны»), стихотворения русских поэтов, соло на фортепиано, произведения для голоса с фортепиано, были поставлены живые этнографические картины.

Все эти факты с несомненностью свидетельствуют о том, что культурная жизнь городов имела прогрессивное значение в распространении русского и казахского искусства. Она создавала основу для взаимного творческого сближения русской и казахской интеллигенции, интересующейся музыкой, прикладным искусством и литературой своих народов. Художественные ценности, созданные казахскими

¹⁹ В советское время Н. Кульджанова (1887—1933) — член Коммунистической партии, была видным деятелем народного образования. По ее сообщениям казахские народные песни записывали А. Бимбоэс (в 1919 г.) и А. Затаевич (в 1923 г.).

народными умельцами, постепенно, в начале второй половины XIX века, стали входить в общую сокровищницу искусства всей России.

Так, на Парижской Всемирной выставке 1868 года в числе экспонатов от России были представлены и образцы казахского прикладного искусства²⁰. Одновременно с этим начало появляться стремление к ознакомлению с казахской музыкой русской публики за пределами края. В связи с этим вызывает большой интерес следующая краткая газетная информация: «Несколько киргиз Акмолинской области, как мы слышали, составив «кружок», отправились недавно в артистические турне с целью ознакомить европейское общество с произведениями киргизского народного творчества: киргизы-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 киргизки в своих национальных костюмах. Направляются они сначала в первопрестольную Москву, затем в Петербург и, в конце концов, в Париж, на всемирную выставку»²¹. Других материалов о деятельности и дальнейшей судьбе этой первой казахской концертной группы пока не обнаружено. Однако факт организации подобного коллектива уже сам по себе имел определенное культурное значение.

В дореволюционное время русские музыкальные этнографы обращали внимание и на народную казахскую музыку, записывали ее, публиковали свои впечатления в печати, выступали с сообщениями в научных обществах. Благодаря этому мы располагаем ценными сведениями о казахской музыке и несколькими десятками нотных записей песен и кюев. Однако эти работы по своей малочисленности и небольшому кругу охватываемых вопросов не могут дать достаточно полного представления о казахской музыке в целом.

Только в советское время, когда стала проводится систематическая работа по изучению народного музыкального наследия и было опубликовано значительное количество исследований и нотных записей казахской музыки, представилась возможность для работы над выявлением истоков, видов и форм непосредственных связей между казахской и русской музыкой в дооктябрьскую эпоху.

Возникновение творческого контакта между казахской и русской музыкой в дореволюционное время было обусловлено многими социальными, экономическими и эстетическими обстоятельствами, из которых наиболее существенны, на наш взгляд, следующие.

²⁰ Этот факт подтверждается записью в «Журнале заседаний Акмолинского областного правления» о задержании межевщика Ивана Уфимцева с казахским халатом, из числа вещей, возвращенных с Парижской Всемирной выставки. ЦГА КазССР, ф. 369, оп. 1, св. 60, ед. хр. 142.

²¹ «Киргизская степная газета», 1899, 2 октября.

Среди русского населения края быстро шел процесс социального расслоения. Помещики, казачья верхушка, чиновники, полицейские чины и разные авантюристы получали за ничтожную плату изъятые у казахского населения огромные наделы земли. Это отвечало целям и задачам царского правительства, которому необходимо было «создать класс крупных эксплуататоров, которые бы всем были обязаны правительству, которые зависели бы от его милости, которые извлекали бы громадные доходы самым низменным способом (маклерство, кулачество) и в силу этого являлись бы всегда надежными сторонниками всякого произвола и угнетения. Азиатскому правительству нужна опора в азиатском крупном землевладении, в крепостнической системе «раздачи имений»²². В то же время крестьяне-переселенцы, не получая от властей необходимой помощи, в большей своей массе попадали в кабалу к кулакам и помещикам, не менее тяжелую чем в России. Трудовые слои казахского народа, находившиеся под гнетом царизма и «своих» баев, феодалов и управителей, с сочувствием относились к страданиям русских крестьян. Общность экономических интересов сплачивала их, пробуждала классовую солидарность.

По официальным источникам можно проследить, как постепенно завязывались узы дружбы и братства между трудящимися слоями казахского и русского народа. «Казаки и киргизы (казахи. — Б. Е.) издавна живут вблизи друг от друга... Попробуйте приехать летом в казачий поселок под вечер или в праздник — и вы везде увидите кружки казаков и киргизов, сидящих на земле и мирно беседующих друг с другом часто на киргизском языке»²³.

Глубокий знаток народного дореволюционного быта, выдающийся писатель Сабит Муканов в одной из своих статей писал о формах проявления классовой солидарности казахских скотоводов и русских крестьян земледельцев.

«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»²⁴.

Так общность экономических интересов постепенно стирала рамки национальной отчужденности между казахским и русским на-

²² В. И. Ленин. Крепостники за работой. Соч., т. 5, стр. 82.

²³ «Памятная книжка Семипалатинской области на 1901 г.», вып. V, 1901, стр. 179—180.

²⁴ С. Муканов. Великое единство. — «Казахстанская правда», 1953, 5 декабря.

родами (как и между народами всей бывшей царской России). Эту общность В. И. Ленин определил как тенденцию к ломке национальных перегородок, к стиранию национальных различий, к ассимилированию наций, тенденцию, которая является всемирно-исторической, «которая с каждым десятилетием проявляется все могущественнее, которая составляет один из величайших двигателей, превращающих капитализм в социализм»²⁵.

Общность жизненных интересов, заинтересованность во взаимной экономической поддержке, повседневное общение казахского и русского населения — все это нашло художественное отражение и в песенном творчестве.

Наиболее типичным образцом таких произведений является известная народная песня «Дударай» (О, Дудар!), сочиненная русской девушкой Марией Рыкиной. Эта песня, получившая повсеместное распространение, бытует в народе более чем в десяти различных вариантах. Приводимая ниже запись песни, произведенная А. В. Затаевичем от известного народного певца Амре Кашаубаева, представляет собой наиболее распространенный вариант.

ДУДАР-АЙ (О, Дудар)

«500 п.», 235

250 Смело, громко, с яркой ритмичностью $\text{♩} = 112$

Ма-ри-ям Жа-гор де-ген о-рыс-кы-зы, он ал-
-ты, он же-ті-ге кел-ген ке-зі, жі-гіт-ке Ду-дар
де-ген ға-шық бо-лып, сон-да-ғы Ма-ри-ям-ның айтқан
се-зі: Ду-да-ра-ри ду-дым, се-нің ү-шін ту-дым,
шір-кін ай Ду-да-ра-ри ду-дым а ай

²⁵ В. И. Ленин. Критические заметки по национальному вопросу. Соч., т. 20, стр. 12.

Мария — дочь русского Егора,
Когда ей исполнилось шестнадцать-семнадцать лет,
Полюбила джигита по имени Дудар,
И обращаясь к милому, Мария сказала:

П р и п е в: Мой милый Дудар,
Я родилась для тебя,
Прекрасный Дударай,
Мой милый Дударай.

Расстояние от нас до пресного озера и до соленого
одинаковое,

Мне очень к лицу бобровая шапочка.
О Дудар, если надумаешь, то приезжай скорей,
А то на твоё место зарятся русский и казах.

П р и п е в.
В руках у Марии золотые ножницы,
И пусть имя Марии будет занесено на бумагу.
Чем быть несчастной, выйдя замуж за нелюбимого,
Лучше найти мне на своём пути могилу.
П р и п е в.

В песне в нежных, лирических тонах воспеваются любовь русской девушки и казаха. Запрещение царскими законами браков между людьми разных вероисповеданий не испугало Марию. «И пусть имя Марии будет занесено на бумагу», поется в песне, то есть, пусть её имя будет известно как имя «вероотступницы», но от своей любви она не откажется. Песня «Дударай», как и другие подобные песни, играла в дореволюционное время большую роль в сближении казахского и русского народов.

История нежной любви Марии Рыкиной и Дударая (его подлинное имя было Думан, а Дударом, то есть кудрявым, ласково прозвала своего любимого Мария) не была единичным случаем в казахской степи. Народная молва, а также архивы хранят немало сведений о «незаконных» браках между людьми разных народов и вероисповеданий. Какие суровые последствия имели такие браки свидетельствует «Прощение Оспана Джалыкпасова о разрешении ему дальнейшего совместного жительства с казачкой Михеевой» (1896 г.)²⁶.

В своем прошении О. Джалыкпасов пишет, что, проживая в работниках у казака Андрея Михеева, он и дочь Михеева Александра полюбили друг друга и просили разрешения на женитьбу. Не получив разрешения, они тайком уехали в степь, где спокойно жили и работали. Только через десять лет, когда у них было уже трое детей, местопребывание семьи Джалыкпасова стало известно властям. По их поручению в аул приехал священник и силой увез Александру и всех детей, передав их ее родственникам. Несчастный отец подал жалобу губернатору, на которую ему было отвечено: «1) дальнейшее

²⁶ ЦГА КазССР, ф. 64, оп. 1, св. 54, ед. хр. 784.

совместное жительство просителя с казачкой Михеевой может быть разрешено ему лишь при условии принятия им христианской религии и вступления с названной казачкой в брак по уставу православной церкви; 2) отобраение от него казачки Михеевой с детьми произведено правильно и 3) дети, родившиеся у Михеевой, исповедующей православную религию, на основании Российских законов должны исповедовать только религию своей матери и потому возвращению Джалыкпасову, как мусульманину, не подлежат». Смирился ли Оспан Джалыкпасов с вопиющей несправедливостью — осталось неизвестным.

Перенимая у русского народа его систему земледелия, казахские трудящиеся наблюдали его быт, нравы, обычаи, старались понимать и осваивать русскую речь, интересовались русской литературой.

Особенно большую роль в распространении русской литературы среди казахского населения играли переводы казахских просветителей Ибрая Алтынсарина и Абая Кунанбаева. Помимо стихов Пушкина, Лермонтова, Крылова на казахский язык в то время были переведены: «Добро и зло» Л. Толстого, «Капитанская дочка» А. Пушкина, «Грач» А. Чехова, рассказы В. Короленко, Г. Успенского, Л. Мамина-Сибиряка и других писателей. Большое распространение получили устные пересказы этих произведений, а стихи Пушкина, Лермонтова и басни Крылова распевались как песни.

Вот один из примеров пересказа повести «Дубровский», исполняемого казахскими сказителями. На ее мелодической выразительной канве речитативного строения жырши пересказывал своими словами в стихотворной форме всю повесть. Конечно, по ходу повествования эта канва расширялась или сужалась в зависимости от текста.

ДУБРОВСКИЙ

Зап. Талиги Бекхожиной

251 Повествовательно

Ан - дрей Ду - бров.ский де - ген бір бай
 дәу - ле - ті е - мес о - ның тым а - на - дай.
 Сол кез - де ол за - ман - ның за - ны қы - зық,
 бар е - кен Тро - е - ку - ров де - ген бір бай.

Жил один богач по имени Андрей Дубровский,
Богатство было у него не такое большое,
Чтобы переливалось через край.
В те времена, когда законы были другие²⁷,
Жил другой знатный богач по имени Троекуров.

Исторически сложившееся некоторое сходство между русским и казахским мелосом значительно способствовало проявлению у казахского народа интереса к русской музыке и облегчало восприятие русской песенности.

Многие русские народные песни были по своему идейному содержанию понятны казахскому народу, так как в них находили свое художественное отражение социальное неравенство, стремление трудового народа к свободе личности, к лучшей жизни. Казахские певцы и музыканты творчески перенесли на казахскую почву эти близкие им по содержанию и интонационному складу произведения.

Большое значение для непосредственного знакомства казахского народа с русской музыкой имели традиционные казахские празднества, на которых проводились различные игры и состязания. На таких состязаниях обычно присутствовало много народу, среди которого были и русские. В связи с этим представляет интерес статья А. К. Гейнса «Киргизские очерки»²⁸. Автор статьи пишет, что во время байги около одной юрты, среди народа, ожидавшего появления соревнующихся всадников, играли «доморощенные казаки-музыканты на балалайке, скрипке и еще на чем-то». Народ слушал игру музыкантов, а казахские певцы и домбристы запоминали и вносили в свой репертуар понравившиеся им русские песни и пляски. Несомненно, что в репертуаре этих русских музыкантов имелись и казахские песни и кюйи, что было необходимо для привлечения внимания слушателей казахов.

Подтверждение тому, что русские крестьяне проявляли большой интерес к казахским народным праздникам, находим в статье Н. Калмакова «Некоторые семейные обычаи киргизов северных районов Сыр-Дарьинской области»²⁹. Он пишет, что «русские крестьяне окрестных сел с охотой посещают тои (праздники. — Б. Е.), 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».

Русские путешественники и этнографы неоднократно отмечали ладо-интонационную общность казахской и русской музыки, а также наличие русских произведений в репертуаре казахских певцов. Так,

²⁷ Очевидно, намек на крепостное право.

²⁸ «Военный сборник», 1866, № 1, стр. 175.

²⁹ «Кауфманский сборник». М., 1910, стр. 224.

в статье А. Голубева «Отрывок из путешествия в Среднюю Азию — Заилийский край» говорится: «...Киргизы играют на мотивы русских песен, а если они поют, то аккомпанируют себе своеобразную, довольно приятную мелодию»³⁰. Другой путешественник — С. Болотов — писал о музыке казахов, что в ней «много мелодий, заунывностью напоминающих несколько песен серединной России и Малороссии. Напев ровный, чистый, симпатичный...»³¹.

В 1897 году 23 апреля в газете «Народ» была напечатана статья известного этнографа С. Г. Рыбакова, в которой утверждалось, что кустанайские казахи будто бы поют только русские песни и позабыли произведения своего эпоса. Такое одностороннее суждение могло быть вызвано тем, что желая доставить приезжему человеку удовольствие (во время этой поездки Рыбаков занимал должность крестьянского начальника), певцы спели несколько известных им русских песен. Следует также отметить, что С. Г. Рыбаков, записав более 100 казахских песен, в своих последующих статьях и выступлениях подобных заключений не высказывал.

В действительности же Кустанайская область не уступает в своем песенном национальном богатстве другим областям Казахстана. Но высказывание Рыбакова подтверждает, что русские песни имелись в репертуаре казахских певцов.

С. Г. Рыбаков был своего рода пропагандистом казахского песенно-музыкального творчества. Будучи членом Географического общества, он часто выступал на его заседаниях с докладами о музыкальном и поэтическом искусстве казахов. По его инициативе организовывались публичные исполнения казахских произведений. О проведении таких концертных выступлений с участием студентов консерватории, университета и отдельных любителей, разучивших казахские песни и исполнявших кюйи на домбре, имеется ряд сообщений в печати. Так, например, в газете «Народ» от 23 апреля 1897 года, в разделе «Новости дня» было опубликовано сообщение, что член-сотрудник Географического общества С. Г. Рыбаков сделал в этнографическом отделе Общества 21 марта сообщение: «Музыкальное и поэтическое творчество киргизов» (из наблюдений летом 1896 года в Тургайской области). Во время доклада студентами Петербургской консерватории и университета было исполнено 9 песен и несколько пьес для домбры». В «Этнографическом обозрении» за 1909 год № 1 в разделе «Хроника» сообщалось, что С. Г. Рыбаков на заседании Географического общества сделал доклад на тему «Киргизы Тургайской области и их песенное и музыкальное творчество». К сожалению, тексты докладов С. Г. Рыбакова, как и его записи народных песен, еще не найдены.

³⁰ «Записки РГО», СПб., 1861, стр. 89.

³¹ «Русский вестник», 1866, т. 62, март, стр. 190.

Проникновение русской музыки в сферу национальной казахской музыки в дореволюционное время происходило, по нашему мнению, в следующих случаях:

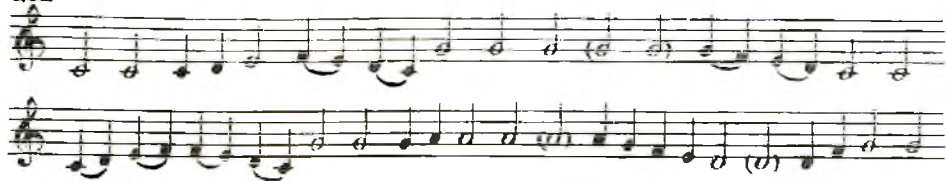
1. Когда русские песенные и инструментальные произведения почти целиком включались казахскими певцами и музыкантами в свой репертуар, но в известной мере несколько преобразовывались в соответствии с особенностями казахской народной музыки. Это касалось, главным образом, ладовой структуры мелодии и некоторых интонационных изменений в кадансовых разделах;

2. Когда в своих произведениях народные певцы и музыканты использовали лишь отдельные попевок русской музыки, творчески переосмысливали и соединяли их с казахским мелосом.

Остановимся на некоторых примерах.

В небольшом очерке П. Тихова «Музыка туркестанских киргизов»³² сказано: «В мелодии 2-й нетрудно узнать известный низкопробный романс «Чудный месяц плывет над рекою».

252



Не вступая в полемику о художественном качестве этого произведения, популярного в дореволюционное время в городах Сибири и Казахстана, можно сказать, что замечание Тихова подтверждает наличие интонаций русского романса в одной из казахских песен.

А. В. Затаевич, уловив в записанной им песне «Қараторғай» («Скворец») русские интонации, сделал заключение, что «едва ли этот «скворец» не залетел в Казахстан из России!»³³.

ҚАРАТОРҒАЙ (Скворец)

«1000 п.», 110

253 Не скоро, с тоской $\text{♩} = 100$



³² «Музыка и жизнь», 1910, № 3—4.

³³ «1000 п.», прим. 58, стр. 475.



О другой песне «Аридём» Затаевич писал, что эта мелодия «едва ли не русского происхождения, нечто вроде популярного в свое время старинного дилетантского романса: «Ах, зачем эта ночь так была хороша!»³⁴.

АРИДЁМ

(Припевное слово)

254 Задумчиво $\text{♩} = 66$

Голос

Домбра

В связи с наличием в репертуаре казахских певцов русских песен и романсов, мы отмечаем и такой интересный факт, как включение в тексты казахских песен русских слов, а иногда и целых фраз. Такому обстоятельству, очевидно, способствовало то, что среди слушателей казахских певцов были и русские люди. Примером этому может служить песня известного певца Шоже, записанная А. В. Затаевичем. Она имеет следующий текст:

Бедный темный человек менің өзім,
Так родился безглазый қой көзім-ай!³⁵

³⁴ «500 п.», прим. 388, стр. 296.

³⁵ Там же, № 193. Полного текста песни А. В. Затаевич не записал.

Вызывает большой интерес и «Песня тургайского киргиза, умеющего говорить по-русски», в которой русские слова (они выделены разрядкой) остроумно сочетаются с казахскими:

Конь мой, на котором сижу — гнедушка,
Работа моя [была] с утра до темной ночи.
Уже много времени, как я не видел [твоего] лица,
Живешь ли здорова, милая [моя] душка.
Сидел я верхом на саврасой лошади,
[Не зная] будет ли согласна девица с юношей [т. е. со мной].
Если девица и юноша будут согласны,
Тогда отец и мать будут говорить напрасно³⁶.

(Цит. не полностью)

В этой любовно-шуточной песне в художественной форме отражается протест молодежи против принудительных браков: не случайно джигит поет о том, что если между ним и девушкой будет полное согласие, то уговоры родителей против их брака будут напрасными.

В широко распространенной старинной шуточной песне «Он алты кыз» («Шестнадцать девушек») казахские слова также удачно рифмуются с русскими.

ОН АЛТЫ ҚЫЗ (Шестнадцать девушек)

Зап. Б. Байкадамова, 1956 г.

255 Скоро

Ас-ты-ма мін-ген а-тым ге-нә-душ-кә,
Не сто-ит на све-те жить е-ту ге,
ша-ба-мын мі-ніп а-лып не-ме нуш-кә,
а-зы-рақ ой-нап күл-мей ма-ло душ-кә.
Зүл-ки-я, Ұр-ки-я, Ка-ти-рай, За-ги-рай,
Күл-зи-рай, Нә-зи-рай, Мәр-зи-рай, Ма-ри-ай,
На-ги-май, Бә-ті май, Ә-ше-кей қыз қыз
Шаш-пау-лы қыз

³⁶ Запись А. С. Идигина. Опубликовано в «Известиях общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете», 1896, т. XIII, вып. 6, стр. 564—565. Мелодия песни не прилагалась.



Подо мною лошадка гнедушка.
 Скачу на ней немножко.
 Не стоит на свете жить,
 Если не играть и не смеяться [с] молодуха.

Припев. Ой, Зулкия, ой, Уркия,
 Ой, Катира, ой, Загира.
 Ой, Кульзира, ой, Казиза,
 Ой, Марзия, ой, Мария,
 Ой, Нагима, ой, Батима,
 Ой, прекрасная девушка Балзия,
 Ой, маленькая девушка Маржана,
 С низками [монет] в волосах, ой, Салима,
 С плавной походкой, ой, Маруся,
 Ласковая, ой, Таисия,
 Куда же девалась, ой, Раиса,
 Я люблю, ай-ай-ай!

Моя милая черноглазая,
 Никогда не забуду тобой сказанных слов.
 В Стамбуле, Петербурге, как ты, нет ни одной души,
 Родилась ты у казаха единственной.

Припев.

Характерно, что некоторые казахские инструментальные пьесы и песни носят русские названия, как например, күй «Охота» (слово «охота» имеет равнозначающее казахское «ау аулау»), «Милляй» (т. е. «Милый»), «Отличный» (вероятно отличный напев). «Трепах» (т. е. что-то вроде «трепака») и т. п.

Все это свидетельствует о том, что музыкальное искусство в известной, хотя и незначительной степени, способствовало проникновению отдельных русских слов в казахский язык.

В инструментальной музыке (күйях), также как и в вокальной, связи между казахской и русской музыкой обнаруживаются или в виде использования почти целиком отдельных произведений, или, чаще, в виде творческого переинтонирования отдельных попевок, логически входящих в казахские произведения.

Так, в записях А. Э. Бимбоэса «25 киргизских (казахских. — Б. Е.) песен»³⁷ под № 3 помещена песня «Булбұл» («Соловей»), записанная им в Акмолинской области, ее происхождение от русских плясовых наигрышей не вызывает сомнения.

БУЛБУЛ
(Соловей)

Зап. А. Бимбоэса
1919 г.

256 м.м. $\text{♩} = 94$



Влияние русской городской танцевальной музыки можно обнаружить в пьесе народного музыканта Агашаяка «Би-күй» («Танцевальная пьеса»), записанной нами в 1944 году в Абаевском районе Семипалатинской области. В некоторых районах этой области музыканты натягивают на домбру три струны, как у русской балалайки, вместо обычных двух. Средняя струна находится в квинтовом отношении с нижней и в квартовом — с верхней струнами.

БИ-КҮЙ
(Танцевальная пьеса)

257 Игрово $\text{♩} = 120$



³⁷ Сб. «Музыкальная этнография». Под ред. Н. Ф. Финдейзена. Л., 1926.



(Цитируется не полностью)

В середине 20-х годов А. В. Затаевичем была записана инструментальная пьеса под названием «Камаринская» по-казахски», исполняемая на домбре. В ней мелодия осталась почти без изменения, но получила иную окраску в связи с другим ритмическим рисунком. В примечании к пьесе Затаевич писал: «Курьезный и симпатичный по своей наивности образчик того, во что превратилась русская «Камаринская», где-то и когда-то слышанная казахским музыкантом!³⁸».

«КАМАРИНСКАЯ» ПО-КАЗАХСКИ

«500 л.», 299

258 Бойко и весело $\text{♩} = 120$



Несомненное сходство с русским пастушеским наигрышем имеет-ся и в мелодии кюйя для домбры «Калиш-күй», записанной нами в 1939 году в Красногорском районе Джамбулской области от пастуха Кожабека Джаппасова.

КАЛИШ-КҮЙ (Пьеса о девушке Калиш)

Муз. Байсерке
Зап. 1939 г.

259 Легко и изящно $\text{♩} = 120$



³⁸ «500 п.», прим. 245, стр. 280.



(Цитируется не полностью).

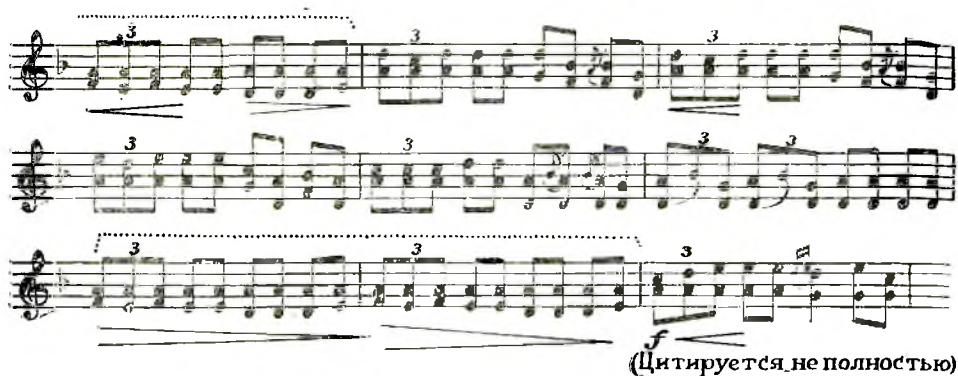
Примером высокохудожественного творческого слияния казахских и русских песенно-инструментальных интонаций могут служить некоторые кюи выдающегося народного композитора, автора многих классических произведений казахской музыки, Курмангазы Сагырбаева (1806—1879). Так, в его «Адай-кюе» одним из тематических зерен является мотив, интонационно близкий к русской мелодии, творчески переинтонированной автором в произведении большого идейного содержания, отличающемся яркой выразительностью и национальным колоритом.

АДАЙ-КҮЙ (Пьеса о роде Адай)

Муз. Курмангазы
Зап. Л. Хамиди, 1950 г.

260 Быстро





Особое значение в развитии связи между казахской и русской музыкой имеет музыкальное творчество классика казахской поэзии Абая (Ибрагима) Кунанбаева (1845—1904). Просветительская деятельность Абая — высокий пример страстной, настойчивой борьбы за дружбу между обоими народами. Абай глубоко понимал историческую необходимость для казахского народа духовного сближения и использования всего прогрессивного, что имеется у русского народа.

О плодотворном влиянии на мировоззрение Абая русской литературы, «особенно произведений Чернышевского, Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Белинского, Добролюбова и Писарева», еще в 1909 году писал его племянник, ближайший ученик его Какитай Исакович Кунанбаев³⁹.

В своем прозаическом произведении «Ғаклия» («Назидания») Абай писал: «Наука, знание, достаток, искусство — все это у русских. Для того, чтобы избежать пороков и достичь добра, необходимо знать русский язык и русскую культуру. Русские видят мир. Если ты будешь знать их язык, то на мир откроются твои глаза. Человек, изучивший культуру и язык иного народа, становится с ним равноправным и не будет жить позорно»⁴⁰.

Стремясь распространять русскую литературу в казахской среде, Абай, в условиях почти поголовной неграмотности населения, стал сочинять песенные мелодии на свои переводы стихов Пушкина, Лермонтова и других поэтов. К настоящему времени сохранились и записаны 12 песен Абая на тексты из «Евгения Онегина», а всего собрано около 60 песен Абая (включая и различные варианты).

Судя по тому, с какой настойчивостью Абай стремился распространять русскую поэзию, можно высказать предположение, что

³⁹ «Абай Құнанбайұлының өлеңдері», СПб., 1909, стр. 108.

⁴⁰ А б а й К у н а н б а е в. Собр. соч. М., 1954, стр. 363.

он одновременно с переводами стремился распространять и русские мотивы, но так же, как и стихи, в своеобразном творческом преломлении, приближая мелодию к казахскому народному музыкальному языку. В успехе этого вида творческой деятельности Абая большое значение имело его хорошее знакомство с русской музыкой. Часто, наезжая в города Омск и Семипалатинск, где у Абая был широкий круг знакомых среди русской интеллигенции, он бывал на публичных концертах, присутствовал на домашних музицированиях у своих друзей. Все это дало Абаю возможность познакомиться с народными песнями и романсовой музыкой А. Л. Гурилева, А. Е. Варламова, М. И. Глинки и других популярных в то время композиторов. Возвратившись к себе в степь, Абай творчески использовал интонации русской и казахской песенности в своих напевах к стихам (и не только переводным) и разучивал их с близкими к нему певцами, которые включали их в свой репертуар и разносили по аулам.

С момента своего возникновения песни Абая получили небывалое по тому времени распространение. Новизна содержания текста и оригинальность мелодий привлекли к себе внимание самых различных слоев народа, при этом, как обычно в условиях устного бытования, его песни стали быстро обрывать разными вариантами.

В русской литературе дореволюционного времени неоднократно отмечалось, что песня на текст письма Татьяны из «Евгения Онегина», переведенного Абаем в 1889 году, распевается по всей степи. Это отмечалось еще при жизни поэта. Так, один из исследователей казахской литературы писал, что «представителем нового течения в казахской поэзии следует считать Абая Кунанбаева. Этому же автору принадлежат хорошие переводы «Евгения Онегина» и многих стихотворений Лермонтова (который оказался наиболее понятным для киргиз)⁴¹; таким образом, у семипалатинских оленши [певцов] можно слышать, например, «Письмо Татьяны», распеваемое, конечно, на свой мотив»⁴².

В статье «Абай Кунанбаев», опубликованной в 1909 году в «Записках Семипалатинского отделения Русского Географического Общества» (№ 3), рассказывается об исполнении казахским певцом Адылханом песни «Письмо 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 воспедал как Татьяна-слу полюбила джигита Онегина, которому и написала письмо».

⁴¹ Абай перевел около 30 стихотворений Лермонтова: «Кинжал», «Дары Те-река», «Выхожу один я на дорогу», «Парус» и другие.

⁴² «Россия», т. XVIII, «Киргизский край», стр. 204.

В книге Дм. Львовича «По киргизской степи», в которой автор описывает свое путешествие по Тургайской области, в главе «На утином перелете» также есть упоминание об использовании старым оленши Аблаем Карабатыровым песни Абая. Дм. Львович пишет, что во время отдыха в юрте казаха Нурпеиса хозяин дома, чтобы развлечь гостя, пригласил певца. «Он (певец — А. Е.) не заставил себя упрашивать, быстро настроил домбру и, взяв несколько переливчатых аккордов, затянул новую песню, по мотиву, правда, столь же заунывную, как и первая, но слова! ... Слова! ... Признаюсь, сразу я собственным ушам не поверил. Вообразите только, старый киргиз распевал, не более, не менее, как... письмо Татьяны к Онегину... «Письмо» также имело всеобщий успех, причем, как и следовало ожидать, особенно одобрительно отнеслась к нему жена Нурпеиса»⁴³.

Песня Абая на текст письма Татьяны, опубликованная в трех музыкальных вариантах, является и поныне одной из популярных в народе. Наиболее распространенным является приводимый ниже вариант, записанный нами в 1935 году от народного певца Куана Лекерова. Эта очень колоритная и лиричная мелодия, отличающаяся от двух других более глубоким музыкальным воплощением текста.

ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ

Сообщ. Куан Лекеров; 1935 г.

261 Широко. Задушевно ♩ = 76

А - мал жоқ қайт - тым білдірмей, я - пыр-мау, қайтп ей-та.

-мын! Қой - ма - ды дер - тің күйдір - мей. Не сал.

-сан да тар-та - мын. Қой - ма - ды дер - тің күйдір -

-мей. Не сал - сан да тар-та - мын.

Остальные варианты «Письма Татьяны», совершенно различные по мелодии, были записаны в 1919—1922 годах от разных исполни-

⁴³ Д. Львович. По киргизской степи. Пг., 1914, стр. 108—109.

телей. Один из этих вариантов помещен в «1000 песнях» Затаевича (№ 129), другой — «Перевод песни по Пушкину» (как указано в примечании) вошел в упомянутый ранее сборник «25 киргизских песен» А. Э. Бимбоэса.

Записанные в советское время песни Абая⁴⁴ показывают, что они, находясь по своей ладовой организации, метроритмическому строению и форме в сфере казахской музыки, интонационно близки и русскому мелосу. Остановимся на некоторых из них.

В сборнике «1000 песен» А. В. Затаевича имеется запись песни Абая «Қор болды жаным» («Истомилась душа моя»). В примечании к песне Затаевич отметил, что это «мотив явно русского происхождения».

ҚОР БОЛДЫ ЖАНЫМ (Истомилась душа моя)

«1000 п.», 708

262 Мерно, громко и веско ♩ = 92



Как нетрудно заметить, мелодия этой песни Абая схожа с известной русской народной песней «Возле речки, возле моста».

Но особенно близка к русской городской романсовой лирике одна из наиболее распространенных в народе песен Абая «Айттым сәлем, қаламқас» («Шлю привет, тонкобровая»). Впервые она была записана в 1919 году А. Э. Бимбоэсом и вошла в его сборник «25 киргизских песен» под названием «Сегізаяқ» («Восьмистишия»). Однако нам пришлось слышать эту песню у разных певцов, в более художественном варианте, чем запись Бимбоэса, хотя мелодическая основа у всех вариантов идентична. Наиболее распространенный вариант «Айттым сәлем, қаламқас», прочно вошедший в концертную практику и широко распространенный в быту, оказался в репертуаре известного народного певца Темирбулата Аргынбаева, от которого и записан нами в 1940 году.

Исполнение Аргынбаева, как и другие варианты «Айттым сәлем, қаламқас», интонационно оказалось очень близким старинному русскому бытовому романсу «Карие глазки», который Абай мог слы-

⁴⁴ Большинство песен Абая опубликовано в кн. «Музыкальное творчество Абая». Алма-Ата, 1954.

пять в домашнем кругу у кого-нибудь из своих русских друзей. То, что этот романс был широко распространен не только в Сибири, Казахстане, но и в России, подтверждает и такой интересный факт, сообщенный писателем-критиком Такеном Алемкуловым.

Учась в 50-х годах в Литературном институте им. Горького в Москве, Алемкулов некоторое время жил на частной квартире. Как-то дома Такен стал напевать «Айттым сәлем, қаламқас». Хозяйка квартиры, немолодая женщина, с удивлением спросила, откуда он знает русский романс. Такен сказал, что поет не русский романс, а очень распространенную на его родине песню «Привет тебе, тонкобровая», автором которой является знаменитый казахский поэт и композитор Абай Кунанбаев. Хозяйка была поражена словами Такена и сказала, что мотив, который он напевает, знаком ей с детства: это романс «Карие глазки», который часто пела ее бабушка. Ноты романса даже нарисованы на фарфоровой вазе, которая стоит в ее комнате. Такен срисовал с вазы ноты, списал текст и передал мне.

Для удобства, сравнения этих мотивов приводим их вместе.

«АЙТТЫМ СӘЛЕМ, ҚАЛАМҚАС» И «КАРИЕ ГЛАЗКИ»

263 Широко

The musical score is written on two systems of staves. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the remaining four lines. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staff, with some words in Russian and some in Kazakh. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Айттым сә - лем, Қа - лам - қас, са - ған құр - бан
Медленно
Ка - ри глаз - ки, где вы скры - лись? Мне вас больше 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 - ге ыс - тық жас
1. 2.
- ста - вили стра - дать. Ку - да вы // .дать.

При сравнении этих двух записей замечается очень большое тождество мелодий. Следует только сказать, что в казахской песне нет повышенной VII ст. (*до-диез*, 3-й такт «*Карих глазок*»), а если бы и VII ст. здесь появилась, то несомненно, в своем натуральном виде. Но в варианте Аргынбаева (как напевал эту песню сам Абай — достоверно не известно, так как его исполнение не записывалось), мы видим более художественное развитие мелодической линии, более тонко подготовленные кульминации. Этот факт показывает, что мелодия русского городского бытового романса с новым высокохудожественным текстом лирического содержания и интонационно «переведенная» (творчески трансформированная) на язык казахского народного мелоса стала неотделимым элементом казахской музыкальной культуры⁴⁵.

В дореволюционное время казахская музыка не только обогащалась благодаря связи с русской музыкой, но и сама являлась в свою очередь одним из источников творчества некоторых русских композиторов. Это отмечали этнографы того времени. Такого мнения, в частности, придерживался известный исследователь музыкального фольклора Тургайской области С. Г. Рыбаков. В одном из своих сообщений на заседании Географического общества, он высказал мысль, что изучение казахской музыки может «оказать о с в е т и т е л ь н о е влияние на изучение русской музыки». По его мнению, гениальный Бородин в опере «Князь Игорь» во многом удивительно тонко отобразил особенности музыки наших восточных народов⁴⁶. Хотя никаких фактов в доказательство этой своей мысли С. Г. Рыбаков не приводил, тем не менее она заслуживает большого внимания. Следует вспомнить, что когда в 1874 году А. П. Бородин, после четырехлетнего перерыва, вновь принялся за работу над оперой, то он обратился к известному писателю-этнографу В. Н. Майнову с просьбой рассказать о характере половецкой музыки. Майнов ответил Бородину, что «музыка половецкая (если Вам угодно будет милостиво дозволить мне высказать мое профанное мнение) должна состоять из смеси ч и с т о в о с т о ч н ы х мотивов (но отнюдь не так грациозных, каковы «Ложится в поле», балакиревские, персидские и т. п., так как алтайские тюрки не успели еще доразвиться тогда до этих грациозных мелодий, доказательство чего мы находим у их потомков чувашей, башкир, киргизов)»⁴⁷.

⁴⁵ Попутно отметим, что «Карие глазки» обратили на себя внимание такого выдающегося композитора, как С. С. Прокофьев. Он написал обработку одного из вариантов песни и включил его в цикл «Русских народных песен», для голоса с ф-но (ор. 104, тетрадь первая, 1944).

⁴⁶ «Этнографическое обозрение», 1909, № 1. Хроника.

⁴⁷ С. А. Д и а н и н. Бородин. М., 1955, стр. 96.

Авторитетное мнение В. Н. Майнова было принято во внимание А. П. Бородиным, и он познакомился со сборниками венгерских и половецких песен. Вполне возможно, что в поисках «смеси восточных мотивов» А. П. Бородин обращался и к киргизским (т. е. казахским) песням. Однако документального подтверждения этому пока что нет. Но сопоставление мелодики «Князя Игоря» с казахскими песнями позволяет рассматривать эту гипотезу как весьма вероятную, чтобы продолжать дальнейшие изыскания. Так, например, мелодия двух казахских песен, записанных А. В. Затаевичем, «Ой, айна» и «Газиза-ай»⁴⁸ и музыкальные образы половецких воинов (из второго действия «Князя Игоря»), показывают их несомненную генетическую общность.

**КАЗАХСКИЕ ПЕСНИ «Ой, айна»,
«Газиза-ай» и «Половецкий дозор»**

264 умеренно $\text{♩} = 76$



Протяжно $\text{♩} = 80$



Allegro moderato $\text{♩} = 120$

265 Tenori (14-16)



⁴⁸ Опубликовано в «100 п.», № 261, 430.

Солн - це за го - роу у - хо - дит на по - кой,
 кой, > свет дневной о.

Этот пример — не единственный. Мелодическую общность можно, например, обнаружить и между каватиной Кончаковны и казахской народной песней «Жайма қоныр».

КАВАТИНА КОНЧАКОВНЫ и «ЖАЙМА ҚОҢЫР»

266 Largo ♩ = 48

Ночь, спу ской-ся ско-рей,
 Ай, та-каб-бар не ге ке-рек па-шық кі-сі
 тьмой о ку-тай меня, мглой ту.
 ей-най-ды көзін қысып ға-шық кі-сі. Он а



Не являются ли эти примеры, число которых можно значительно умножить, полезными при исследовании вопросов о творческом использовании музыки народов Средней Азии и Казахстана русскими композиторами?

Одновременно следует отметить и то, что творческое переинтонирование мелоса восточных народов русскими классиками не лишало его национального колорита. Как свидетельствует видный советский фольклорист В. С. Виноградов, для многих композиторов-мелодистов братских республик, собравшихся в Москве в 1940 году на курсы, организованные Союзом композиторов СССР, произведения русских классиков на восточные темы оказались чем-то давно знакомым, ранее слышанным. Выдающийся народный киргизский музыкант Атай Огонбаев находит, например, в третьей части «Шехерезады» Н. А. Римского-Корсакова известный ему напев. «Это наш киргизский обон — «Эркин тос», — сказал как-то Атай по поводу мягкой лирической первой темы и тут же сыграл на комузе схваченную на уроке мелодию»⁴⁹. Близкими казахской музыке по общему колориту находят многие произведения Римского-Корсакова, Бородина, Глинки и народный акын Казахстана, композитор-певец Кенен Азербайбаев. Как он говорит, ему особенно понятны «Шехерезада», «В Средней Азии», восточные танцы и хоры в опере «Руслан и Людмила».

Знаменательные ростки музыкальных и идейных связей находим мы между казахскими народными песнями острого социального содержания и русскими революционными песнями, которым В. И. Ленин придавал большое значение, как важному средству пропаганды социалистических идей. В статье, посвященной 25-летию со дня смерти французского поэта-рабочего Евгения Потье, автора текста «Интернационала», В. И. Ленин писал: «В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала»⁵⁰. И далее, говоря о Евгении Потье, Владимир

⁴⁹ В. Виноградов. Атай Огонбаев, М., 1960, стр. 10.

⁵⁰ В. И. Ленин. Евгений Потье. Соч., т. 36, стр. 185.

Ильич писал: «Он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни»⁵¹.

Высказывания В. И. Ленина о значении революционной песни в укреплении солидарности трудящихся разных народов и о пропагандистской роли ее полностью подтверждаются всей историей классовой борьбы в дореволюционном Казахстане. К настоящему времени опубликовано немало исследований, в которых показана совместная борьба казахских и русских рабочих за свои жизненные права⁵². Вопросу бытования в казахской среде русских революционных песен и возникновения близких им по идейному содержанию и мелодике самостоятельных вариантов также были посвящены некоторые исследования. Так, в статье Д. Шалабекова «Песни рабочих Караганды, Успенского рудника и Спасского завода»⁵³ приводятся тексты более 20 песен, созданных рабочими этих предприятий в 900-е годы и позже. Собранные песни автор классифицировал по содержанию, в его записях имеются следующие разделы: «Песни о подневольном труде и жизни рабочих», «Песни, изобличающие капиталистов и их сподручных», «Песни о дружбе и совместной борьбе казахских и русских рабочих». Наиболее глубокими по содержанию Д. Шалабеков считает казахские варианты революционных песен «Смело, товарищи, в ногу» и «Баршавянка». К сожалению, нотные записи этих песен в исполнении казахских рабочих Д. Шалабековым не были сделаны. Мы предполагаем, что поскольку революционные песни исполнялись главным образом коллективно русскими и казахскими рабочими, то в их мелодике вряд ли вносились какие-либо существенные изменения, кроме возможной замены гармонического минора натуральным, и внесения опевания заключительной тоники, характерного для казахского народно-песенного мелоса.

Царское правительство строго следило за тем, чтобы «крамольные» песни не получали распространения. Однако вопреки запрещению такие песни все же пелись в клубах и домах местной интеллигенции, вызывая большое беспокойство властей, которые проводили тщательное расследование подобных случаев. Насколько пение недозвоненных песен крепко будоражило жандармов, свидетельствует имеющееся в Центральном государственном архиве Казахской ССР дело об исполнении в Усть-Каменогорске песни «Дубинушка».

⁵¹ Там же, стр. 186.

⁵² По этому вопросу см. кн.: Е. Дильмухамедов. «Революционное движение горнорабочих в Казахстане в начале XX века (1900—1917)». Алма-Ата, 1955; Е. Дильмухамедов, Ф. Маликов. «Очерки истории рабочего класса дореволюционного Казахстана». Алма-Ата, 1963.

⁵³ Опубликована в сб.: «Труды отдела народного творчества Института языка и литературы АН КазССР», вып. I. 1955, стр. 91—103.

Прежде чем изложить содержание этой переписки, следует напомнить, что «Дубинушка», впервые записанная выдающимся русским композитором и музыкальным деятелем, организатором «Могучей кучки» М. А. Балакиревым, впоследствии, уже с новым текстом, стала одной из любимых песен революционного подполья⁵⁴. История этой замечательной песни глубоко и всесторонне исследована в работе известного советского фольклориста проф. Е. В. Гиппиуса «Из истории народных песен «Эй, ухнем» и «Дубинушка»⁵⁵.

«Дубинушка» была популярна в демократических кругах различных слоев русского общества. Ее очень любил А. М. Горький, с большим мастерством исполнял «Дубинушку» великий русский певец Ф. И. Шаляпин. Мотив «Дубинушки» использовали в своих произведениях многие композиторы, в том числе А. П. Бородин, А. К. Глазунов, Э. Ф. Направник. Во время первой русской революции 1905 года, когда «Дубинушку» стали петь на демонстрациях и митингах, композитор Н. А. Римский-Корсаков, уволенный из Петербургской консерватории за сочувствие революционному движению и требование прекращения репрессий к студентам, написал на ее тему симфоническое произведение.

«Дубинушка», как правильно установил в своем исследовании Е. В. Гиппиус, начав свое существование в 60-х годах XIX века как бурлацкая песня, была подхвачена революционным студенчеством и интеллигенцией, и проникнув в крестьянскую среду, стала общенародной трудовой песней. Устькаменогорское дело об исполнении «Дубинушки» свидетельствует о быстром распространении нового текста этой песни в разных местах царской России. Дело называется: «Переписка о распространившемся в Усть-Каменогорске пении так называемой «Дубинушки». Начато 21 сентября 1879 года, кончено 17 марта 1880 года»⁵⁶. На обложке имеется гриф: «Секретно».

Начало делу положило полученное 22 августа 1879 года начальником Томского губернского жандармского управления анонимное письмо следующего содержания:

«Нахожу необходимым довести до сведения Вашего высокоблагородия, что проезжая г. Усть-Каменогорск, я остановился в нем на несколько дней. Здесь, в так сказать, интеллигентных жителях его, я заметил чрезвычайно странную манию — петь следующую импровизацию, которую я списал со слов одного из здешних жителей:

Много песен знал я в родной стороне,
Когда радость и горе терпели;

⁵⁴ См. сб.: «Русские революционные песни». М., 1952, стр. 123.

⁵⁵ «Советская музыка», 1953, № 9.

⁵⁶ ЦГА КазССР, ф. 15, оп. 2, св. 132, ед. хр. 55, лл. 2 и об.

Но одна лишь из них в память врезалась мне —
Это песня рабочей артели.

Ей, дубинушка, ухнем!

Ей, зеленая сама пойдет...

Подернем, подернем, да ухнем!...

На Руси эта песня сложилась давно:
Петр Первый с дубиной ходил на работу,
Чтоб скорей прорубить ей в Европу окно,
И чтоб песня звучала по флоту.

Ей, дубинушка и т. д.

Англичанин-мудрец, чтобы труд облегчить,
Изобрел за машиной машину,
А наш русский мужик, как работать невмочь,
Запоет про родную дубину и т. д.

Говорят, что мужик наш работать ленив,
Пока не взбодришь ему спину.

Но как тут не припомнить любимый мотив,
Про нашу родную дубину... и т. д.

Будет время, проснется наш русский мужик,
И страхнув роковую кручину,
Он в родимых лесах подберет на врагов
Здоровее и крепче дубину...

Ей, дубинушка ухнем... и т. д.

Последний куплет поется особенно с чувством при сильной жестикуляции. Это было даже часто пето в клубе, когда дамы и часть публики уже удалялись, и в частных домах: ...подполковника Бахтинского, уездного начальника Халдеева, полицмейстера Достовалова, врача Хохрякова, в квартире приискателя Никонова, купца Ив. Касаткина. Запевавшими являлись, в большинстве случаев, гг. Бахтинский, Халдеев и Касаткин. Подпевали: купец Тепнин, молодой купец Никитин, учительница местной школы м-ль Менщикова и др. Говорят — слова куплетов сих завезены сюда братьями Касаткина. Один из них учится в С.-Петербургском университете, а другой — в Тобольской гимназии. В справедливости этого донесения может убедиться всякий, явившись сюда инкогнито. Если Вам нет времени обратиться на это внимание, то я сообщу шефу. Pro patria!!!!?».

Конечно, у начальника Томского губернского жандармского управления для такого дела время нашлось, и он, не дожидаясь, когда аноним выполнит свою угрозу, сам незамедлительно послал подлинник в Петербург шефу жандармов, оставив себе копию.

Далее усиленно заработала жандармская машина по всем инстанциям. Генерал-губернатор Западной Сибири, еще не получив распоряжения свыше, 1 ноября 1879 года дал предписание военному губернатору Семипалатинской области выяснить, что сделано по данному письму. В свою очередь военный губернатор потребовал от временно исполняющего обязанности уездного начальника Маевского (Халдеева, очевидно, в связи с этим доносом срочно убрали из Усть-

Каменогорска) доставить ему «конфиденциально самые точные по содержанию письма сведения и буде представится возможным, узнать кто был распространителем этой песни»⁵⁷.

Для полного выяснения всех обстоятельств, связанных с пением «Дубинушки», в Усть-Каменогорск был направлен агент тайной полиции, который, пробыв там полтора месяца, составил обстоятельный доклад. В докладе он писал, что факты, изложенные в письме, «отчасти совершенно справедливы, отчасти составляют продукт измышлений сообщавшего», что «никакого значения и преимущества песни «Дубинушка» перед другими хоровыми никогда певшие не отдавали, никакие жесты и жесты при пении деланы не были»⁵⁸.

Генерал-губернатор остался недоволен результатами расследования. Однако, не имея веских оснований для привлечения к ответственности лиц, певших «Дубинушку», ограничился тем, что приказал военному губернатору «сделать зависящие распоряжения о внушении означенным должностным лицам, чтобы на будущее время к выбору своих развлечений они относились с большей осмотрительностью». Этим и было завершено дело о пении в Усть-Каменогорске «Дубинушки».

Из этой «Переписки», относящейся к 1879 году, можно сделать некоторые выводы.

«Переписка» свидетельствует о том, что революционный текст «Дубинушки», написанный поэтом-сатириком В. И. Богдановым (1838—1886) и впервые опубликованный им в 1865 году в журнале «Будильник», получил распространение и стал известен в Казахстане еще до того, как в 1885 году в журнале «Общее дело» (№ 80, стр. 15) был опубликован новый текст, написанный политическим ссыльным Л. Ольхиным (1829—1897), который и утвердился за «Дубинушкой».

В своей работе «Из истории народных песен «Эй, ухнем» и «Дубинушка» Е. В. Гиппиус пишет, что «Л. Ольхин сохранил всего лишь три строфы «Дубинушки» Богданова: «Много песен слышал я в родной стороне», «И от дедов к отцам, от отцов к сыновьям», «Англичанин-хитрец, чтоб работе помочь», а остальные строфы написал заново. Припев Л. Ольхин взял из старой бурлацкой «Дубинушки»⁵⁹.

В обнаруженной нами «Переписке» мы нашли четыре строфы схожих с текстом Богданова — Ольхина, однако, имеющие свои особенности. Приводим их для сравнения.

⁵⁷ Там же, л. 3.

⁵⁸ Там же, лл. 7—8.

⁵⁹ «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 59.

Текст Богданова — Ольхина

Много песен слышал я в родной
стороне,
В них про радость, про горе мне
пели,
Но из песен одна в память врезалась
мне —
Это песня рабочей артели.
Припев.
Англичанин-мудрец, чтоб работе
помочь,
Изобрел за машиной машину,
А наш русский мужик, как работать
невмочь,
Так затянет родную дубину.
Припев.
Говорят, что мужик наш работать
ленив,
Ну и хлещут в согнутую спину,
Как же нам позабыть про родимый
мотив
И не петь про родную дубину.
Припев.
Но настанет пора, и проснется народ,
Разогнет он могучую спину,
И на бар и царя, на попов и господ
Он отыщет покрепче дубину.
Припев.

Устькаменогорский вариант

Много песен знавал я в родной
стороне,
Когда радость и горе терпели,
Но одна лишь из них в память
врезалась мне —
Это песня рабочей артели.
Припев.
Англичанин-мудрец, чтобы труд
облегчить,
Изобрел за машиной машину,
А наш русский мужик, как работать
невмочь,
Запоет про родную дубину.
Припев.
Говорят, что мужик наш работать
ленив
Пока не взбодритшь ему спину,
Но как тут не припомнить любимый
мотив,
Про нашу родную дубину.
Припев.
Будет время, проснется наш русский
мужик,
И стряхнув роковую кручину,
Он в родимых лесах подберет на
врагов
Здоровее и крепче дубину.
Припев.

Как видно из приведенных выше строф «Дубинушки»⁶⁰ оба варианта тождественны по содержанию, только богданово-ольхинский текст литературно более обработан. Надо полагать, что усть-каменогорский текст является одним из вариантов текста Л. Ольхина, распространившегося в рукописи или устно. При этом надо иметь в виду, что поющие по своей инициативе зачастую вносили поправки в исполняемые ими мелодии и тексты песен.

Таким образом, усть-каменогорский текст «Дубинушки» несомненно является одним из наиболее ранних вариантов этой замечательной песни, распространенной в Казахстане еще до ее появления в печати в 1885 году.

Русские революционные песни играли большую роль в зарождении и укреплении интернациональной дружбы между казахским и русским народами. Они оказали положительное влияние на развитие демократических и социалистических элементов и в казахской народной музыке. Революционные песни входили иногда в репертуар казах-

⁶⁰ В кн. «Русские революционные песни» дано 7 строф «Дубинушки», у Е. В. Гиппиуса в «Советской музыке» — 9 строф.

ских певцов и от политических ссыльных, которые, после отбытия каторги или непосредственно по приговору суда отправлялись на поселение в Сибирь или в Степной край. Здесь наиболее стойкие и переломные ссыльные продолжали свою пропагандистскую работу не только среди русского населения, но находили пути, чтобы донести революционное слово и до казахских тружеников. По этому поводу администрация края доносила в Петербург, что «пропаганда агитаторов среди киргизского (казахского. — *Б. Е.*) населения Тургайской, Оренбургской и Акмолинской областей производит ... волнение умов»⁶¹.

По одному рукописному источнику удалось установить случай проникновения в Казахстан революционной песни «Отречемся от старого мира». Ее услышал от своего друга ссыльного революционера Егора Ермолаевича Птичко-Бурого слепой казахский акын и певец Елеман Баулыков (1861—1916).

По воспоминаниям Джусупбека Валитова⁶², человека грамотного, впоследствии учителя, в исполнении которого были записаны мелодии песен, пьесы для кобыза и стихи Елемана Баулыкова, Птичко-Бурый умело использовал талант Елемана для пропаганды среди казахской бедноты революционных идей и ознакомления ее с борьбой русского пролетариата. На сюжеты и темы рассказов своего друга Елеман, которого Птичко-Бурый за его ум, музыкальный и поэтический дар называл Гомером Алтая, сочинял песни и исполнял их на родном языке. В своих воспоминаниях Джусупбек Валитов описывает одну тайную сходку сезонных батраков, собравшихся на пасеке, около села Тургусун. На сходке Елеман пел много разных песен, но главной была «Лена уақиғасы хақында» («О событиях на Лене»), посвященная одной из трагических страниц истории борьбы русского рабочего класса — расстрелу царскими войсками 17 апреля 1912 года рабочих Ленских золотых приисков. На этой сходке казахские батраки собирали деньги для семей погибших русских рабочих.

Сохранившаяся в нотной записи по напеву Д. Валитова песня Елемана Баулыкова «О событиях на Лене» обращает на себя внимание глубоким революционным содержанием текста, насыщенного, как и многие другие казахские песни, аллегориями, метафорами. Но одновременно с этим в песне Елемана мы обнаруживаем несомненную общность ее с запевом (первым предложением) революционной песни «Отречемся от старого мира», с которой мог познакомить казахского певца Птичко-Бурый. Так мотив боевой песни русского пролетариата вошел в песню казахского певца, став достоянием его ре-

⁶¹ ЦГА УзССР, ф. КМГТ, № 324.

⁶² Д. Валитов был поводырем у Е. Баулыкова. Рукопись Д. Валитова хранится в Институте литературы и искусства им. М. О. Ауэзова АН КазССР.

пертуара. Однако даже в этой небольшой песне ее ладовая структура имеет миксолидийский и, ближе к концу, эолийский оттенок, что весьма характерно для казахского мелоса.

ЛЕНА УАҚИҒАСЫ ХАҚЫНДА (О событиях на Лене)

Песня Елемана Баулыкова
Зап. А. Чинова, 1961 г.

267 Быстро, стремительно

Си - бирь - де бір ө - зен бар Ле - на де - ген
От - ре - чем - ся от ста - р - го ми -
Ле - на зор, Ле - на а - ғыс - ты, Ле - на те - рең.
- ра, о - трах - нем с - го прах с на - ших ног.
Күт - пес - тен жас шы - ғу - ын, қыс - та та - сып,
сел бо - лып қап - тап ке - лед тау - тауды а - сып.

- 1) В Сибири есть река Лена, огромная, Лена быстрая, Лена глубокая. Не ожидая наступления весны, еще зимой, ее потоки стремительно вырываются с гор в долины.
- 2) Джигиты, настанет такое время, когда щука заберется на вершину сосны. Не только на равнину, но и в гору пойдет поток, и в этом потоке поднимутся в лодке люди.
- 3) Для нас будет выстроен корабль, когда он будет готов, исчезнет горе. Но корабли и лодки сообща надо строить, помогая друг другу.
- 4) Поток не остановишь — не погибнут вороны [враги]. Солнечные лучи не пронзят мрачных туч. Тогда тигры, волки, медведи и старый лев [враги] все они останутся в потоке.

- 5) Силами горного орла [революции] мы остановим поток, и лучи солнца засияют, пробив темные тучи. Все люди воспрянут, оживут. Протянутся к ним лучи солнца, луна и звезды [весь мир].
- 6) Трудовые люди станут хозяевами своей страны. Безземельные, униженные джатаки [бедняки] завладеют землей, «жаворонок будет вить гнездо на спине овцы»⁶³. Близок день, когда мы будем в одном строю торжествовать.

(Цит. не полностью)

Выступления народного певца, имеющего в своем репертуаре такие песни, отвечали свободолобивым устремлениям народа, особенно в годы больших революционных событий в России, когда, по определению В. И. Ленина, поднималось и национальное движение на окраинах страны⁶⁴.

Удалось установить и другие случаи, подтверждающие, что в репертуаре отдельных казахских певцов были революционные песни. Так, в 1937 году, в одном из колхозов Кокчетавской области нами была записана от старого певца-профессионала Калии Жамандыкова (рожд. 1873) известная песня политических ссыльных «Эх ты, доля». Эту песню, по его рассказу, он еще в молодости перенял у одного беглого крестьянина, который скрывался у них в ауле. Как сообщил К. Жамандыков, песню «Эх ты, доля» имели в своем репертуаре и другие акыны. Эта песня в исполнении казахского певца имеет по сравнению с общеизвестным вариантом некоторые особенности. Основную особенность составляет несколько более широкий распев мелодии, смещение сильных долей, а также характерное для казахского мелоса опевание заключительной тоники.

Приведем для сравнения обе записи (I — основной вариант, II — исполнение Жамандыкова)⁶⁵.

268 Протяжно

Эх ты, до - ля, мо - я до - ля, до - ля горь - ка - я мо -

Эх ты, до - ля мо - я до - ля, доля бед на - я мо -

я! Ах за - чем ты, зла - я до - ля, до Си -

⁶³ Казахская пословица о счастливой жизни.

⁶⁴ В. И. Ленин. Доклад о революции 1905 года. Соч., т. 23, стр. 241.

⁶⁵ Запись основного варианта цит. по сб. «Русские революционные песни», М., 1952, стр. 59.

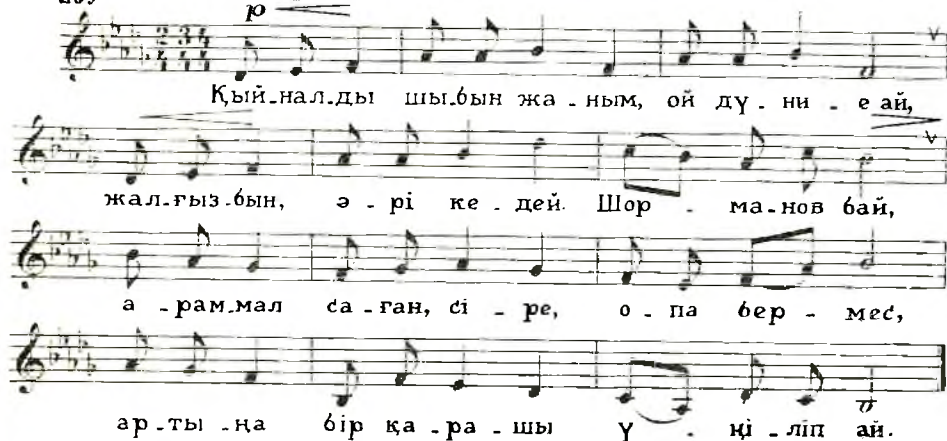


Отмечая бытование в казахской среде песни «Эх ты, доля», следует упомянуть, что она явилась прототипом другой, но уже казахской песни острого социального содержания. Основанием для утверждения такого важного факта о непосредственном влиянии русской революционной песни на возникновение в казахской музыке подобного ей произведения является песня известного народного композитора Жаяу Мусы Байжанова (1835—1929) «Толғау» («Думы»)⁶⁶.

ТОЛҒАУ (Думы)

*Песня Жаяу Мусы
Зап. 1953 г.*

269 **Баяу. Широко** ♩ = 69
р



⁶⁶ Песня записана нами в 1953 г. от сына композитора Салыка Мусина, большого знатока и хранителя творчества своего отца. Слово «толғау» может быть переведено и как «размышление», «лирический монолог».

Измучилась душа моя, о жизнь!
Одиноким и бедняк я, а Шорманов — богач.
Нечистым путем нажитое тобой богатство к хорошему
не приведет.
Оглянись хоть раз и подумай о будущем.

Мелодический рисунок «Толғау» (очень редкий по своему равномерно переменному метру, что говорит о незаурядном композиторском таланте автора) по своей образности и колориту несомненно имеет общее с песней «Эх ты, доля». И это не случайно. Жалю Муса Байжанов, преследуемый царскими властями, неоднократно подолгу жила в многих местах своего края и Сибири, а также бывал в городах России. Он хорошо знал русские и украинские песни.

Проникновение в Казахстан революционных песен «Дубинушка», «Эх ты, доля», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка» и других подтверждает замечательное высказывание В. И. Ленина о том, что «никакие полицейские придирки не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства»⁶⁷.

Русские пролетарские песни находили дорогу и к юртам казахской бедноты. Содержание этих песен, насыщенное революционной страстностью, способствовало формированию классового самосознания казахских трудящихся, помогало избавлению их от уз национальной ограниченности, родовых обычаев и предрассудков, содействовало развитию национально-освободительного движения.

Приведенный фактический материал, подтверждающий зарождение творческих связей русской и казахской музыки не исчерпывает, конечно, все богатство этих связей, но эти примеры показывают истоки того исторического процесса, свободное развитие которого стало объективной закономерностью в советское время.

Одновременно с этим история творческих связей русской и казахской музыки в дореволюционное время со всей очевидностью свидетельствует, как социалистические и демократические элементы одной, более развитой музыкальной культуры оказывают прогрессивное влияние на другую, менее развитую. При этом наиболее сильному влиянию в основном подвергалось идейно-смысловое содержание произведений, и в меньшей степени — музыкальный язык. Приведенные примеры взаимодействия музыкальных культур двух разных народов подтверждают ленинские слова о том, что «сотни тысяч людей перебрасываются из одного конца России в другой, национальный

⁶⁷ В. И. Ленин. Развитие рабочих хоров в Германии. Соч., т. 36, стр. 188.

состав населения перемешивается, обособленность и национальная заскорузлость должны отпасть»⁶⁸.

Творческие связи русской и казахской музыки, зародившиеся в далеком прошлом, явились своего рода предвестниками братского сотрудничества народов социалистических наций, объединенных Коммунистической партией в могущественный Союз Советских Социалистических Республик.

На формирование казахской советской музыки огромное влияние оказала русская музыка, плодотворные связи с которой в условиях Советской власти стали развиваться уже на совершенно иной основе, на основе полного равноправия всех наций и народов во всех областях экономической, политической и культурной жизни. На каждом этапе истории казахской советской музыки творческие связи ее с русской музыкой были чрезвычайно разнообразны, но всем им неизменно сопутствовала одна характерная черта — бескорыстная братская помощь и содействие деятелей русского искусства, непосредственное участие их в становлении, формировании и дальнейшем развитии казахской музыкальной культуры.

В годы гражданской войны русско-казахские музыкальные связи заметно прослеживаются в казахских народных песнях острого социального содержания, призывавших народ на борьбу с колчаковцами, интервентами, баями и феодалами. Мелодический строй многих таких песен, их маршеобразные ритмы были новым явлением в казахском песенном творчестве, народившемся в обстановке напряженной классовой борьбы.

Тысячами невидимых нитей — мелодических и идейных, связываются казахские песни с песнями русского пролетариата. Это особенно ощутимо в таких песнях, как «Ұран» («Клич»), «Ұмтыл, қазақ» («Вперед, казах»), «Жалшылар қорғаны» («Опора бедноты») и многих других. Величественные слова песни «Жас қазақ марсельезасы» («Марсельеза молодого казаха») написал известный революционер, поэт и писатель, основоположник казахской советской литературы Сакен Сейфуллин на мотив революционной песни «Отречемся от старого мира»⁶⁹, также попавшей в Казахстан еще в старое время.

С переходом страны к мирной жизни и строительству социализма одной из главных задач в области казахской культуры было изыскание путей формирования казахской советской музыки. По этому вопросу по всей республике проводились широкие обсуждения и

⁶⁸ В. И. Ленин. Нужен ли обязательный государственный язык? Соч., т. 20, стр. 56.

⁶⁹ См. сб. «Казахские советские народные песни». Алма-Ата, 1959, стр. 33, 432.

дискуссии, в которых совместно с казахской общественностью активное участие принимали и русские музыканты. Неуклонное проведение в жизнь ленинской программы Коммунистической партии по национальному вопросу явилось определяющим фактором в правильном решении этой задачи. Формирование казахской советской музыки мыслилось как освоение веками накопленных богатств народного творчества и претворение этих богатств в формах профессионального искусства, а также одновременная подготовка квалифицированных национальных кадров композиторов, певцов и музыкантов. «Для развития музыкального искусства (казахского народа. — Б. Е.), — читаем мы в одном из документов 1922 года, — необходимо воспринять технику и формы общеевропейской музыки, иного пути нет... Нужны музыкальные школы..., в которых казахские дети получили бы европейское музыкальное образование с тем, чтобы в будущем, на основе народного музыкального творчества, строить свое художественное творчество. Только тогда возможно ожидать появления казахских симфоний и оперы. И в казахском народе может появиться свой Глинка, который поведет казахскую музыку по новому национальному руслу, приобщив казахское искусство к общей сокровищнице музыкального творчества народных гениев»⁷⁰.

Для последовательного выполнения намеченной программы формирования казахской советской музыки было обращено особое внимание на собирание и запись народной музыки. В этом благородном деле активное участие принимали многие русские фольклористы, но особенно большое значение имели музыкально-этнографические работы А. В. Затаевича. Благодаря его трудам советская музыкальная общественность впервые могла столь широко познакомиться с богатствами казахской народной музыки. Это дало свои плоды: казахский мелос глубоко заинтересовал русских композиторов, которые стали творчески претворять его в своих произведениях. Продолжая традиции русских классиков, создавших ряд блестящих произведений на темы восточных народов, М. М. Ипполитов-Иванов использовал казахские мелодии в «Тюркских фрагментах» (1922), С. Н. Василенко — в сюите «Советский Восток» (1932), Н. Я. Мясковский — во второй части XIV симфонии (1933), М. О. Штейнберг — в симфонии «Турксиб» (1933). Записи А. В. Затаевича привлекли внимание и С. С. Прокофьева, который еще в 1927 году сделал пять обработок казахских песен для голоса с фортепиано. Во время своего пребывания в Алма-Ате (1942) С. Прокофьев начал писать лирико-комическую оперу на основе казахской народной музыки, но не закончил

⁷⁰ ЦГА КазССР, ф. 693, оп. 1, д. 4, лл. 2, 3.

ее, так как другие творческие замыслы отвлекали его от этой работы⁷¹.

Произведения русских композиторов, написанные в 20—30-х годах, в которых был использован мелос казахского и других народов Советского Союза, обогатили советскую музыку чертами интернационализма. Одновременно с этим шло накопление опыта творческого претворения народной музыки в крупных формах инструментального искусства, что было особенно важно для народов, еще не имевших профессиональных видов музыкальной культуры.

Быстрому становлению казахской советской музыки содействовала помощь деятелей русской музыки в подготовке квалифицированных национальных кадров. Воспитанием казахских композиторов занимались видные советские композиторы, профессора Московской консерватории: Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр, Ю. А. Шапорин, В. Г. Фере. Значительной оказалась деятельность композитора, профессора Е. Г. Брусиловского. Вскоре после окончания Ленинградской консерватории он в 1933 году приехал в Казахстан и связал всю свою жизнь с искусством казахского народа. Глубоко изучив народное творчество, Е. Г. Брусиловский стал одним из зачинателей многих жанров в казахской музыке, автором первых опер, симфоний, произведений камерной музыки. Плодотворна и его работа как педагога, воспитавшего своих многочисленных учеников на демократических традициях передовых деятелей русской музыки, в духе уважения и любви к народному творчеству.

Формирование кадров национальных композиторов-профессионалов дало свои положительные результаты. За короткий исторический срок в казахском музыкальном искусстве появились оперы и симфонии, хоровые произведения и оратории, концерты для солирующих инструментов с оркестром, произведения камерной музыки. Во всех этих жанрах национальное своеобразие казахского народного мелоса обрело новое качество, обогатившее его национальные колористические черты. В таких операх, как «Биржан и Сара» М. Тулебаева, «Абай» А. Жубанова и К. Хамиди, симфония «Сарыарка» («Степь») Е. Брусиловского и его же IV, V и VI симфониях, поэмах «Толгау» («Думы») Е. Рахмадиева, «Джайлау» («На летнем пастбище») К. Мусина, «Казахстан» М. Койшибаева и многих других, глубоко национальных по музыке произведениях раскрываются неисчерпаемые возможности развития народного музыкального языка в крупных

⁷¹ Сведения о работе Прокофьева на казахском материале имеются в кн.: С. И. Шлифштейн. С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, стр. 452. обстоятельный анализ незаконченной рукописи казахской оперы «Хан Бузай» С. Прокофьева сделан музыковедом М. Д. Сабининой в статье «Об опере, которая не была написана». — «Советская музыка», 1962, № 8, стр. 41—48.

профессиональных формах, путем полифонических приемов разработки его мелодической ткани, обогащения ладотональных красок, выявления национального колорита в гармонии, обогащения метрических и ритмических структур. Влияние профессиональной музыки заметно и в казахском народном музыкальном творчестве. В нем, наряду с бытованием традиционных песенных и инструментальных форм, утвердились и новые для него виды — вальс, марш, романс.

Достижения казахской музыки вошли в общую сокровищницу всей советской музыкальной культуры в целом. По всесоюзному радио звучат на русском языке такие произведения казахской музыки, как опера «Биржан и Сара» Мукана Тулебаева, его же кантата «Огни коммунизма», уйгурская опера Куддуса Кужамьярова «Назугум», опера Евгения Брусиловского «Дударай», известный во всех наших республиках и во многих странах мира «Казахский вальс» Латыфа Хамиди.

Одновременно с этим в репертуаре крупных художественных коллективов Казахстана — симфонического оркестра, хоровой капеллы, оркестра казахских народных инструментов им. Курмангазы — имеется много произведений советской и русской классической музыки. На сцене оперного театра были поставлены на казахском языке оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Демон» А. Рубинштейна, «Алтыншаш» Н. Жиганова, «Даиси» З. Палиашвили и другие. Теперь нередко в русской опере главные партии поют казахские артисты, а в казахской — русские.

Это стало возможным потому, что под влиянием русской вокальной школы в Казахстане выросли великолепные певцы, такие, как народная артистка Союза ССР Куляш Байсеитова, народные артисты Союза ССР Ермек Серкебаев и Роза Джаманова, народные артисты Казахстана Байгали Досымжанов, Ришад Абдуллин, Каукен Кенжетев, Шабал Бейсекова, Асия Байкадамова, Анварбек Умбетбаев и многие другие.

Отмечая преимущество русской вокальной школы, Куляш Байсеитова писала, что «широко раскрывая диапазон творческих возможностей, она не лишает певца его национального характера»⁷².

Не менее важно и то, что во многих произведениях казахстанских композиторов стали рельефно обозначаться творческие сплавы казахских и русских интонаций. Это особенно проявляется в таких произведениях, основным содержанием которых служат темы и эпизоды из совместной борьбы народов за свое освобождение в дореволюционное время, или о братском трудовом содружестве в годы строительства социализма, о боевой дружбе в годы Великой Отечественной войны, о героическом труде на целине и т. д.

⁷² ЦГА КазССР, ф. 1630, оп. 1, д. 14, лл. 134—135.

Так, например, в музыке оперы «Дударай» Е. Брусиловского, в которой на фоне борьбы казахских и русских рыбаков за свои жизненные права показана нежная любовь русской девушки Марии и казахского джигита Думана, творчески переплетаются казахские и русские интонации. Они есть и в партии вожака казахско-русской рыбацкой артели ссыльного рабочего Артема и в ариях Марии, в хорах рыбаков, в симфонических эпизодах. В своем творческом слиянии интонации русской и казахской музыки явно ощущаются в операх о целине К. Кужамьярова и Н. Тлендиева «Горы золотые», «Наследники» Е. Брусиловского, в ораториях «Голос веков» С. Мухамеджанова и «Заря над степью» Г. Жубановой, в поэме для оркестра казахских инструментов М. Койшибаева «Целина».

История развития творческих связей казахской и русской музыки показывает, что начало этих связей было положено в далекое дореволюционное время и что первым основным связующим звеном (кроме социально-экономических факторов) явился музыкальный фольклор обоих народов.

Весь дальнейший процесс становления и развития музыкальной культуры Советского Казахстана со всей неоспоримостью показал, что расцвет казахского национального искусства, а особенно его профессиональных жанров, был в значительной степени подготовлен непрерывно укрепляющимися и расширяющимися творческими связями с искусством русского народа и всех народов нашей великой Родины.

Все эти явления в музыкальной культуре казахского народа, являющейся одной из важнейших сторон духовного облика нации, подтверждают ленинский тезис о будущем слиянии наций: «Социализм, организуя производство *без* классового гнета, обеспечивая благосостояние *всем* членам государства, тем самым дает *полный простор* «симпатиям» населения и именно в силу этого облегчает и гигантски ускоряет сближение и слияние наций»⁷³.

⁷³ В. И. Ленин. Итоги дискуссии о самоопределении. Соч., т. 22, стр. 310.

В своем исследовании мы стремились показать, какое огромное значение в духовной культуре казахского народа на разных этапах его жизни играло песенное творчество. Теперь на новом историческом этапе всех народов Советского Союза — этапе развернутого строительства основ коммунистического общества, интенсивно происходит объективный процесс сближения национальных социалистических культур, предвещающий возникновение будущей единой музыкальной культуры коммунистического общества, особенности которой мы реально ощущаем уже теперь.

При этом сближение национальных музыкальных культур, единых по своему идейному содержанию, отражавшему в художествен-

ной форме великие передовые идеи нашей эпохи, происходит на основе поразительного расцвета и яркого выкристаллизовывания национально-самобытных выразительных средств музыкального языка и обогащения музыкальной культуры всеми видами и формами профессионального искусства.

Однако не следует забывать и того, что музыкальные культуры многих народов Советского Союза, не знавших в дореволюционное время профессиональных видов искусства, далеко еще не достигли в своем развитии совершенства. В частности, оперная, симфоническая, камерная и хоровая музыка еще не овладела классическими высотами. В республиках Советского Востока все еще остро стоят вопросы развития современного национального мелоса, гармонии, полифонии, формы. Они нераздельно связаны с национальным музыкальным языком, включающим большой комплекс самых различных традиций, которые зародились в далеком прошлом и развивались в культуре народов в течение веков. Некоторые традиции, вошедшие в советскую музыку из дореволюционного прошлого, долго еще будут иметь большое значение и в музыке будущего. В. И. Ленин писал, что существующие национальные и государственные различия между народами и странами «будут держаться еще очень и очень долго даже после осуществления диктатуры пролетариата во всемирном масштабе...»¹.

Большая историческая заслуга композиторов Казахстана и всех братских республик состоит в том, что они, широко используя богатства народной музыки, своим творчеством обогащали музыкальную культуру народов новыми совершенными формами и видами музыкального искусства.

Музыкальное творчество в силу объективной закономерности — вечно живой организм, неотделимо связанный с жизнью народа. Оно оказывает огромное влияние на музыкальное искусство в целом, ибо для него, как писал Д. Д. Шостакович, «глубинные процессы, происходящие в музыкальном языке народа, в конечном счете являются главными и всеопределяющими»².

Перед музыковедами Казахстана, как и перед всеми деятелями советского искусства, стоят большие и сложные проблемы, разработка которых вытекает из практических задач строительства коммунистического общества в нашей стране. Эти задачи направляют музыковедов на критическое освоение музыкального наследия и современного народного творчества, для создания научной истории казахской на-

¹ В. И. Ленин. Детская болезнь «левизны» в коммунизме. Соч., т. 31, стр. 72.

² Д. Шостакович. За высокую партийность и подлинную народность искусства, «Советская культура», 1963, 22 октября.

родной и профессиональной музыки, для подготовки к изданию многотомного свода казахской народной музыки.

Очень важной задачей музыковедов является продолжение специальных исследований о творчестве ведущих мастеров, произведения которых обогатили музыкальную культуру казахского народа, содействовали ее развитию. Должна продолжаться работа и над проблемами музыкально-эстетического и теоретического характера и, в частности, разработка проблем жанров, стилей, национальной специфики музыкального языка.

Вся история становления и развития казахской советской музыкальной культуры говорит об огромной прогрессивной роли народного музыкального творчества в развитии культуры народа в целом, в развитии музыкального искусства всех народов, строящих коммунистическое общество.

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ	11

Раздел первый

КАЗАХСКОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ДО ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ	15
Историческая обусловленность жанров	—
Глава I. Семейно-бытовые песни	26
1. Поучительные песни	—
2. Семейные песни. Песни для малышей	35
3. Песни, игры и забавы детей	41
4. Молодежные игры	51
Глава II. Семейно-обрядовые песни	57
1. Свадебные песни	—
2. Песни похоронных обрядов	67
Глава III. Трудовые песни	72
Глава IV. Лирические песни	80
1. Любовные песни	81
2. Песни о природе	93
3. Песни об утратах	97
4. Песни-завещания	102
Глава V. Песни социального протеста	112
Глава VI. Исторические песни	144
Глава VII. Музыкальное воплощение эпических сказаний и легенд	156

Раздел второй

КАЗАХСКОЕ ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ	229
Историческая обусловленность формирования новых жанров	—
Глава I. Народное песенное творчество в годы гражданской войны, восстановительного периода и построения экономического фундамента социализма (1917—1932)	232
Глава II. Народное песенное творчество в годы социалистической реконструкции народного хозяйства и победы социализма (1933—1941)	253

<i>Глава III.</i>	Народное песенное творчество в период Великой Отечественной войны (1941—1945)	. 271
<i>Глава IV.</i>	Народное песенное творчество в годы завершения строительства социализма и начала построения коммунизма (1946—1965)	. 285

Раздел третий

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ КАЗАХСКОГО ПЕСЕННОГО МЕЛОСА	302
Интонации	—
Кадансы	309
Метр	311
Ритм	312
Форма	313
Ладовая основа	326
Взаимодействие стиха и мелодии	339

Раздел четвертый

ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ КАЗАХСКОЙ И РУССКОЙ МУЗЫКИ	353
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	397

Ерзакович Борис Григорьевич

ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСКОГО НАРОДА

Редактор *З. Н. Пальгова*, худ. редактор
И. Д. Суших, тех. редактор *П. Ф. Алферова*,
корректор *Л. И. Пушкина*.

Художник *В. А. Григорьев*

Нотная графика — *Ю. Л. Краснопевцев*,
А. И. Столбов, *С. Н. Вережкин*.

Сдано в набор 13/X 1965 г. Подписано к печати
15/I 1966 г. Формат 70 × 90¹/₁₆. Физ. л. 25,13.
Усл. печ. л. 29,4. Уч.-изд. л. 30. Тираж 1400.
УГ00617. Цена 2 р. 3 к.

Типография издательства «Наука» Казахской
ССР, г. Алма-Ата, ул. Шевченко, 28. Зак. 219.