

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ, ПРАВА И
СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
им. А.А. АЛТМЫШБАЕВА**

**БИШКЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. К.КАРАСАЕВА**

ДИССЕРТАЦИОННЫЙ СОВЕТ Д 09.19.591

**На правах рукописи
УДК:7.01 (575.2) (043.3)**

Елеманова Саида Абдрахимовна

**КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
И ЕЕ СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ**

17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Бишкек – 2021

Диссертационная работа выполнена в отделе искусствovedения Института философии, права и социально-политических исследований им. А.А. Алтмышбаева Национальной академии наук Кыргызской Республики

Официальные оппоненты:

Дюшалиев Камчыбек Шаменович
доктор искусствovedения, профессор кафедры кыргызской и мировой музыкальной культуры Кыргызской национальной консерватории им.К.Молдобасанова

Янов-Яновская Наталия Соломоновна
доктор искусствovedения, профессор, член Союза композиторов Узбекистана

Михайлова Алевтина Анатольевна
доктор искусствovedения, профессор, заведующая кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им.Л.В.Собинова

Ведущая организация:

кафедра музыковедения и композиции
Казахского национального университета искусств, адрес: Казахстан, 0100000, г.Нурсултан, проспект Тауельсиздик, 50.

Защита диссертации состоится «5» марта 2021 года в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 09.19.591 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора (кандидата) философских наук и кандидата культурологии и искусствovedения при Институте философии, права и социально-политических исследований им. А.А. Алтмышбаева Национальной академии наук Кыргызской Республики и Бишкекском государственном университете им. К. Карасаева. Адрес: 720071, г. Бишкек, проспект Чуй, 265-а.

С диссертацией можно ознакомиться в Центральной научной библиотеке Национальной академии наук Кыргызской Республики (г. Бишкек, проспект Чуй, 265-а.), в библиотеке Бишкекского государственного университета им. К.Карасаева (г.Бишкек, пр. Мира, 27) и на сайте диссертационного совета: www.fil.kg. Идентификатор защиты: 256-059-5631, пароль: 19932510.

Автореферат разослан 5 февраля 2021 года

**Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат философских наук,
старший научный сотрудник**

Асанов Ж.К

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы диссертации. Настоящая работа представляет собой этномузыковедческое исследование казахской традиционной музыкальной культуры. Автор исследует генезис, содержание и культурный смысл, а также современное состояние исконных казахских традиций, включающих музыкальный фольклор, эпические, песенные и инструментальные традиции различных регионов. Современная традиционная музыкальная культура исследуется как целостность, в единстве культурно-исторического, социологического и музыкально-стилистического подходов, а проблемы современного бытования и сохранения традиций казахской культуры рассматриваются в контексте актуальных мировых тенденций в изучении и сохранении нематериального культурного наследия народов мира.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим вниманием к традиционной культуре народов мира, к ее сути и судьбе. Очевидно, что сегодня казахская традиционная культура находится в уязвимом, а порой и опасном для дальнейшего существования положении ввиду отсутствия объективных условий для ее сохранения и развития, а также сложности научного определения и осмысления. Носители традиционной музыкальной культуры – инструменталисты и певцы, эпические сказители постепенно сходят с жизненной «сцены», так и не передав свое искусство, не воспитав последователей, не имея учеников.

С другой стороны, насущность изучения традиционной культуры определяется увеличивающимся интересом современного общества и гуманитарной науки к *национальному культурному наследию*, к истокам человеческой культуры, к ее смыслам и перспективам развития. Рассмотрение этих вопросов давно стало целым направлением в деятельности таких крупных международных общественных организаций, как Международный Совет по традиционной музыке (ICTM), принимавший участие в организации Всемирных конкурсов Шедевры устного и нематериального наследия человечества (Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity), проходивших в 2001-2005 гг. Международный Совет по традиционной музыке проводит биенальные Всемирные конференции ICTM на всех континентах планеты, основной темой которых является традиционная музыкальная культура.

Автор опирается на труды культурологов, социологов и эстетиков музыки, семиотиков, таких как А.Байбурин (1985, 1993), Ю.Лотман (1970), Е.Мелетинский (1974, 2004), Е.Новик (1984), А.Сохор (1980), О.Фрейденберг (1978), Н.Шахназарова (1983), теорию интонации и концепции музыкального языка и мышления М.Арановского (1974, 1975, 1998), М.Бонфельда (1996), А.Сохора (1980), теории монодии С.Галицкой (2015), А.Азимовой (1989). Принципиальное значение для данной работы имеют труды советских/российских этномузыковедов И.Земцовского (1976, 1982, 1989), И.Мациевского (1987, 2007), так как именно в этой отрасли музыкальные явления рассматриваются как феномены устной культуры, само порождение

и существование, а также исполнительское своеобразие которых закреплено только традицией. Взгляды автора диссертации сформировались в русле казахстанской фольклорно-этнологической и филологической М.Ауэзов (1961), Е.Турсунов (2004), А. Толеубаев (1991) и др. науки.

Связь темы диссертации с приоритетными научными направлениями, крупными научными программами (проектами), основными научно-исследовательскими работами, проводимыми образовательными и научными учреждениями. В 2018 году в республике началась реализация Президентской программы «Рухани жаңғыру» (духовное обновление), в связи с ней были разработаны научные основы программы «Мәңгілік ел» (фундаментальные и прикладные исследования 1970 в области гуманитарных наук). Тема и материал диссертации является частью проекта «Антология степного фольклора (музыка)», участвовавшего в конкурсе на грантовое финансирование на 2019-2021г.

Цели и задачи исследования. Основная цель диссертации заключается в рассмотрении казахской традиционной музыкальной культуры в аспекте ее генезиса, эволюции, смыслов и стилистики.

Достижению цели должно способствовать решение следующих *задач*:

1. определение ключевых понятий этномузыковедения и традиционной музыкальной культуры – традиции, носителя, сообщества;
2. определение понятия ритуала и ритуальной музыкальной культуры;
3. определение причин тождества или сходства музыкального компонента обрядовых жанров;
4. определение особенностей казахского шаманизма/ баксылык и места Коркута в культуре;
5. определение понятия сакрального в музыкальной культуре;
6. раскрытие особенностей казахской ритуальной культуры и ее взаимодействия с неритуальными музыкальными жанрами;
7. определение строения традиционной музыкальной культуры казахов с точки зрения фольклора, самодеятельного творчества и традиций профессионализма устной и письменной культуры;
8. определение культурных смыслов фольклора и традиционной музыки казахов;
9. рассмотрение происхождения, эволюции музыкального языка и стилистики устно-профессиональных песенных традиций разных регионов;
10. определение задач и проблем сохранения нематериального культурного наследия Казахстана.

Научная новизна работы. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

-введена система этномузыковедческих координат – музыкальная традиция, носитель, сообщество, что можно использовать в изучении казахской устной культуры и что имеет относительно новый характер, а также определенную теоретическую значимость;

-выявлен глобальный культурный смысл ритуала, обряда и его влияние на казахский музыкальный фольклор и традиционную музыку. Ритуал

рассматривается с новых идейных позиций, что в значительной мере углубляет понимание традиционной культуры и имеет методологическое значение. В связи с этим теоретическая ценность этого положения высока;

-относительно новым научно-практическим результатом является утверждение о важности и функциональности обрядовых плачей, что подтверждается совпадением символических действий, напевов и текстов песен-прощаний невесты и плачей-жоктау;

- частично новым результатом является утверждение о том, что казахский Коркут/Коркыт – Первый музыкант, Создатель Музыки и первого музыкального инструмента, и что все позднейшие наслоения, в том числе и мусульманские интерпретации образа Коркута - показатель эволюции народного мировоззрения и десакрализация;

-доказано, что ритуал и ритуальные напевы и наигрыши, являясь идейным и духовным основанием казахского музыкального фольклора и традиционной музыки, порождают их *сакральность*. Выявлено происхождение и эволюция понятия *сакральность* в традиционной музыкальной культуре;

-введено понятие *культурного смысла* в фольклоре и традиционной музыке, что значительно обогащает методологические подходы в комплексном изучении традиционной культуры;

-в результате дальнейшей теоретической разработки вопроса о профессионализме устной традиции выявлена значимость социально-культурного статуса *носителя традиции, сообщества*, показаны следствия профессионализма или отсутствия такового;

-показано распространение устного профессионализма на казахские шаманские, эпические и инструментальные традиции;

-благодаря применению категорий музыкального языка и мышления в отношении казахской устно-профессиональной песни аркинской традиции выявлена эстетическая природа и основные принципы ее музыкально-языкового, стилистического и композиционного устройства;

-предложена концептуальная основа сохранения и развития нематериального культурного наследия.

В таком ракурсе и объеме вопросы происхождения и смысла музыкального фольклора, строения и музыкальной семантики традиционного музыкального искусства до сих пор не только не были решены, но и не были поставлены в отечественном музыковедении.

Практическая значимость полученных результатов. Материалы исследования опубликованы в виде двух монографий «Казахское традиционное песенное искусство» (2000 г.) и «Наследие тюркской культуры (Исторический обзор казахской традиционной музыки)» (2012). Более ста статей опубликованы в разных изданиях и странах (Россия, Казахстан, Кыргызстан, Таджикистан, Великобритания, США, Южная Корея), в том числе в “Grove Dictionary”, изданы (2019) в Sage Encyclopedia в Великобритании. Статьи и разработки автора широко используются в качестве учебных пособий, начиная с 80-х годов прошлого века, они вошли в

типовые программы курсов «Народное музыкальное творчество», «Традиционная музыка и фольклор» и «История казахской музыки», разработанных автором и читавшихся им в Казахской национальной консерватории (Алматы) и Казахском национальном университете искусств (Астана), издано 6 учебников (в соавторстве) по предмету «Музыка» и 3 учебника «Казахская музыкальная литература» (в соавторстве) для ДМШ и музыкальных колледжей на русском и казахском языках. Большое значение имела подготовка к выпуску свыше 30 дисков с записями казахской традиционной музыки, в том числе проект «Асыл мура» (свыше 15 дисков), диск, подготовленный в соавторстве с Ксавье Алле и Фредериком Леотаром «Кобыз. Древняя виола шаманов» в Доме мировых культур в Париже, написание сценария полнометражного документального фильма о казахской традиционной музыке (1997 г. - «Прикосновение» на русском языке и «Саз кұдыреті» на казахском языке и 2016 г. - 10 видео о современных исполнителях аркинской песенной традиции на англ. яз.).

Практическую ценность имеет деятельность диссертанта по организации культурных, научных и образовательных мероприятий, связанных с традиционной музыкальной культурой: проведение Фестивалей и концертов традиционной музыки тюркских народов (1989 –Традиционная музыка Азии, 1994 – фестиваль музыки тюркских народов в рамках 1-го симпозиума Музыка тюркских народов, 1995, 1996, 1997, 1998, 2000, 2001 -«Музыка Великой Степи и ... », 2002 –«Мелодии древнего Турана»), которая сочеталась с организацией научно-практических международных семинаров и конференций в Астане и в Кызыл-Орде (2010, 2011, 2014, 2017 гг.). В 2015 году в Казахском национальном университете искусств была проведена (диссертант - сопредседатель Локального организационного комитета) 43-я Всемирная конференция ICTM (Международного Совета по традиционной музыке).

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. понятия музыкальная традиция, носитель и сообщество в казахской традиционной культуре являются ключевыми понятиями, связывающими воедино структурный, социологический и музыкально-языковой параметры;

2. ритуал и ритуальная музыкальная культура лежат в основании традиционной музыкальной культуры и порождают такое ее качество как *сакральность*;

3. Тождество обрядовой ситуации свадьбы в доме невесты и похоронного обряда подтверждается буквальным совпадением символических действий, напевов и текстов песен-прощаний невесты и жоктау.

4. Коркут – Первый музыкант, Создатель Музыки и первого музыкального инструмента., все позднейшие наслоения, в том числе и мусульманские интерпретации образа Коркута - результат эволюции народного мировоззрения и десакрализации.

5. понятие *культурного смысла* фольклора и устно-профессиональных традиций устанавливает связь между музыкальными проявлениями и

социальными и социально-культурными институтами;

6. взаимодействие в культуре ритуальных и неритуальных жанров заключается в их взаимопроникновении, что обеспечивает целостность культуры и ее развитие;

7. определена зависимость существования традиции от социально-культурных факторов и возможность воспроизводить ее в социальной структуре культуры в связи с профессионализацией;

8. применено понятие музыкального языка в этномузыкологии, учитывающее интерактивную (живую устную) природу не только носителя языка, но и всего сообщества;

9. язык музыкального искусства формируется в народно-профессиональной песенной традиции как результат профессионализации казахской традиционной культуры;

10. необходимость сохранения нематериального культурного наследия казахской традиционной музыкальной культуры, включающей опыт прошлого, практику настоящего, моделирование будущего.

В диссертации исследуется казахский песенный обрядовый и бытовой фольклор, устно-профессиональные инструментальные, песенные и эпические/речитативные традиции разных регионов – Жетысу, Арка, Восточный Казахстан, Тургай, Урал, Атырау, Мангыстау, Арал-Казалы, Кармакшы, а также состав, строение, содержание и современное состояние казахской традиционной музыкальной культуры.

Всесторонняя и полная характеристика сущностных черт казахской традиционной музыкальной культуры, связанных с ее происхождением, эволюцией и семантикой невозможна в одной работе. Глубина любой этнической культуры до конца не может быть исчерпана, но значение разработки каждого из указанных аспектов со временем не уменьшается, а возрастает.

Личный вклад соискателя. Диссертационное исследование выполнено соискателем самостоятельно, представляет собой результат многолетней работы по исследованию казахской традиционной музыкальной культуры. Все сформулированные в работе положения обоснованы и аргументированы на основе теоретических изысканий и практической деятельности автора.

Тема, материал и само исследование имеет непосредственное практическое значение для подготовки трех номинаций в Репрезентативный Список нематериального культурного наследия Юнеско (первая национальная номинация – «Искусство казахского домбрового кюя», внесена соискателем в Список в 2014), «Искусство изготовления кобыза и кобызовые кюи», «Казахское традиционное певческое искусство» (планируется подача в 2021 году).

Апробация результатов исследования. Работа над оформлением текста докторской диссертации началась в докторантуре Казахской национальной консерватории имени Курмангазы в 1998 г. и была опубликована в виде книги «Казахское традиционное песенное искусство» в 2000 году, продолжалась и была завершена на кафедре, обсуждена на этой же кафедре. Различные

аспекты исследования были доложены в Москве (СССР) в 1986 г. на Всесоюзном семинаре Фольклорной комиссии, в Сеуле (Южная Корея) на мастер-классе в рамках Фестиваля традиционной музыки в 1997 г., в Мэдисон (США) на ежегодной конференции Общества изучения русского языка в 2002 г., в Душанбе (Таджикистан) на Международной конференции «Фалак и художественные традиции народов Центральной Азии» в 2004 г., в Бишкеке (Кыргызская республика) на Международном семинаре «Традиционная музыка: проблемы сохранения, записи и развития», в Лондоне (Великобритания) на Международной конференции (SOAS) «Учитель-ученик: проблемы преемственности» в 2006 г., в Вене (Австрия) на 39-й конференции ICTM в 2007 г. и в Дурбане (ЮАР) на 40-й конференции ICTM в 2009 г., в Сент-Джонсе (Канада) на 41-й конференции ICTM в 2011 г. Теоретические проблемы канонического и неканонического искусства были доложены на международной конференции в Дели (Индия) и Шанхае (КНР) на 42-й конференции ICTM в 2013 г., вопросы изучения казахского музыкального языка и музыкального образования традиционных музыкантов в Астане (Казахстан) на 43-й конференции ICTM в 2015 г. и в Лимерике (Ирландия) на 44-й конференции ICTM в 2017 г., в Баку (Азербайджан) на 33-й Всемирной конференции Международного Общества по музыкальному образованию (ISME) в 2018 г. Вопросы сохранения нематериального культурного наследия и аудиовизуальной этномузыкологии были подняты в 2016 году на 1 симпозиуме исследовательской группы аудиовизуальной этномузыкологии ICTM в Любляне (Словения) и международной конференции Итальянского фольклорного союза в Гориции (Италия). Кроме того, отдельные аспекты темы обсуждались на заседаниях исследовательских групп ICTM: «Музыка тюркоязычного мира» в Кембридже (Великобритания, 2012), Стамбуле (Турция, 2014), Алматы (Казахстан, 2016) и «Макам» в Баку (Азербайджан, 2013).

Полнота отражения результатов диссертации в публикациях: Основные результаты и теоретические положения диссертации получили освещение в 45 публикациях.

Структура и объем диссертации подчинена цели и задачам исследования. Диссертация состоит из введения, пяти разделов, включающих в себя 10 параграфов, заключения и списка 188 использованных источников и нотного приложения. Общий объем диссертации составляет – 354 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность выбранной темы, формулируются цели и задачи, раскрываются методологические основы и принципы диссертации, научная новизна исследования, выделены основные положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость работы, приведены сведения об апробации полученных результатов.

В первой главе «Теоретические основы изучения казахской традиционной музыкальной культуры с точки зрения этномузыковедения» диссертации дается обзор этномузыковедческих

подходов к традиционной музыкальной культуре Казахстана. Здесь же формулируются этномузыковедческие понятия, применяемые в диссертации.

Первый параграф первой главы «Этномузыковедческий подход к казахской традиционной музыкальной культуре. Понятия традиции, носителя, сообщества».

Казахская традиционная музыкальная культура – постоянный объект не только музыкальной, но и в целом гуманитарной науки Казахстана. Благодаря нескольким поколениям собирателей и исследователей достаточно подробно или обзорно описаны различные явления казахской традиционной культуры и дана ее общая характеристика, постепенно выявляется их культурный смысл. Музыкознание уделяло большое внимание особенностям казахской традиционной инструментальной музыки, песенному искусству, меньше – эпическим, речитативным традициям.

Записи и описание казахской музыкальной культуры начались еще в 18 веке. История собственно этномузыковедческих исследований Казахстана начинается с середины прошлого века, хотя собирательская деятельность и началась значительно раньше. Этномузыковедение Казахстана содержит фундаментальные работы, как собирательского, музыкально-этнографического, так и обобщающего плана. Это и записи А.Эйхгорна, А.Бимбоэса, музыкально-этнографические сборники А.В.Затаевича, множество музыкально-этнографических и историко-теоретических публикаций Б.Г.Ерзаковича, сборники Т.Бекхожиной, А.З.Темирбековой, сборники и книги А.К.Жубанова. Теоретические и исторические вопросы казахской традиционной музыкальной культуры были подняты в трудах С.Ш.Амановой, П.В.Аравина, А.Е.Байгаскиной, Б.И.Каракулова, И.К.Кожобекова, Г.Ж.Кузбаковой, С.А.Кузембаевой, А.Б.Кунанбаевой, А.И.Мухамбетовой, Г.Н.Омаровой, П.Шегебаева. Тем не менее, до сих пор недостаточно исследований, которые бы рассматривали казахскую традиционную музыкальную культуру как целостность, и как преимущественно *устную*, с точки зрения составляющих ее самобытных региональных музыкально-поэтических и инструментальных традиций. Хотя вопросам структуры, ценностей и смыслов традиционной культуры, соотношения с другими музыкально-культурными явлениями современного общества уделялось внимание (А.Мухамбетова, Л.Халтаева, Г.Кузбакова), специально, как самостоятельный предмет исследования, они не рассматривались.

Систематический характер музыкально-этнографическая работа приобрела со времени легендарных сборников А.В.Затаевича «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев», которые особенно ценны благодаря литературным примечаниям собирателя. В них можно почерпнуть большое количество информации и о музыке, ее месте в культуре, и о статусе исполнителя. Всеобъемлющий характер музыкально-этнографической работе придали академик, доктор искусствоведения А.К.Жубанов и член-корреспондент Академии наук Казахстана, доктор искусствоведения Б.Г.Ерзакович. Ими было записано и опубликовано не менее пяти тысяч

песен и кюев и издано несколько обобщающих монографий и сборников. Большой вклад в казахстанское этномузыковедение внесла Т.Бекхожина.

Книги академика, композитора и музыковеда Ахмета Куановича Жубанова “Струны столетий” и “Соловьи столетий» с момента их выхода в свет стали уникальным духовным памятником. Эти книги - удивительный исторический документ, каждое прочтение которого открывает новые пласты в традиционной культуре, в той эпохе, когда жили творцы казахской музыки, и в нашем знании о ней. Литературный стиль изложения этих книг доносит главное – историческую правду, а глубина и смысл музыки получают адекватное отражение в скорее художественных, чем теоретических обобщениях.

Подходы к сугубо этномузыковедческому, то есть целостному и ценностному анализу казахской эпической традиции были четко определены в статьях и кандидатской диссертации А.Б.Кунанбаевой. Статьи доктора искусствоведения А.И.Мухамбетовой, как самых ранние (1972 г.), так и более поздние впервые дали ценностную и культурологическую характеристику казахской инструментальной музыки. Казахская традиционная музыка определялась как культура номадическая, обладающая высоким уровнем в связи с профессионализмом ее носителей. Именно в этой сфере вызревали этномузыковедческие и обобщающие музыкально-культурологические идеи, которым А.И.Мухамбетова посвятила совместно с доктором искусствоведения Г.Н.Омаровой несколько крупных публицистических статей.

Необходимость в дифференцированном подходе к анализу этнических музыкальных культур, их строению и смыслу, назревала постепенно. Разнообразие этнических музыкальных культур, историко-типологические различия потребовали или разработки универсальных подходов, которые бы снимали неизбежную ограниченность прежнего подхода, или возникновения специальной отрасли знания - этномузыковедения как новой научной парадигмы, пригодной для исследования тех культур, которые не входили в орбиту европейской классической музыки нового времени.

Таким образом, можно констатировать, что движение к постижению ранее неизвестных науке музыкальных культур осуществлялось по двум направлениям: 1) выработке универсальных подходов, которые можно применить к самым разным культурам; 2) накоплению данных и оформлению внутри академической музыкальной науки новой интегративной дисциплины – этномузыковедения.

Этномузыковедение или этномузыкология как специальная научная музыкальная дисциплина начинается с осознания особого, нетемперированного строя этнической музыки, ее особого звука и специфических приемов его извлечения, особой музыкальной организации, с осознания иного места, значения в культуре и обстоятельств исполнения музыки.

Совершенно очевидно складывается несколько самостоятельных направлений исследования этнической музыкальной культуры. Выделяется: 1.направление изучения звуковой материи традиции, так называемого «этнического звукоидеала» (Ф.Бозе), 2.направление изучения социально-культурных функций музыки и исторических типов музыкальной культуры, 3.направление семантического анализа или расшифровка значения музыкально-выразительных средств традиции.

Соответственно, этномузыковедение переносит акцент в исследовании этнической музыки с изучения музыкальной системы как таковой на изучение тех обстоятельств и условий, которые предшествовали появлению этой системы, как они на нее повлияли. На наш взгляд, все три направления изучения музыкальных явлений этнической культуры объединяются одной идеей, одним общим ментальным содержанием - культурными смыслами музыки. Именно это сближает этномузыковедение/этномузыкологию и культурологию, так как последняя – это, по образному выражению одного из культурологов, наука о смыслах. Особенно это важно в тех случаях, когда музыка играет не главную, а подчиненную роль, как в фольклорных, синкретических жанрах. Смысл таких музыкальных/звуковых компонентов постигается не только самими носителями культуры, традиции, но и в ходе этномузыкологического или культурологического изучения.

Второй параграф первой главы «Сакральность и ритуал как основание и архетип традиционной культуры. Семиотический подход к изучению ритуала»

Ритуал как архетип культуры: язык ритуала предполагает этномузыковедческую и культурологическую интерпретацию тех объемных материалов по музыке в обрядах, которые собраны в этнографии, исторических и археологических исследованиях, музыковедении и филологии. Отвлекаясь от конкретики обрядовых действий и атрибутов, мы намерены суммировать и обобщить наблюдения, позволяющие выйти на общий *культурный смысл* ритуалов. Названная тема и избранная методология выявляет данные, предоставляемые разными гуманитарными науками, используя сопоставительный материал, что позволяет надеяться, что такой подход позволит не только охарактеризовать этническую, в данном случае, казахскую музыкально-культурную специфику, но и общие основания человеческой культуры.

Специфика же этномузыковедческого подхода проявляется в том, что объект нашего рассмотрения – традиционная музыкальная культура казахов – анализируется не столько как система музыкально-выразительных средств, стиль композиторского творчества или с точки зрения ладов, ритмов, звукорядов, тембров инструментов и других специфических элементов музыки. Нас интересует то общее, что объединяет разные языки культуры, в том числе и музыку – значение, символический и шире – культурный смысл ритуальных действий, напевов, слов. К такому общему культурному смыслу традиционной культуры относится сакральность. Понятию сакральности присуще, как мы уже указали, его тесное отношение с жертвоприношением. Оно же, в свою очередь, представляет собой неотъемлемую часть обряда, ритуала. Именно ритуал соединяет все перечисленное в своем содержании, так как связан с оформлением переломных моментов в существовании человека – рождением, образованием семьи и смертью.

В народной культуре в ситуацию ритуала люди вступают по необходимости (рождение, похороны) или в момент свадьбы, или же для преодоления болезней, эпидемий, в другие критические периоды. Как можно было понять в результате изучения народной культуры, в понимании людей, ритуал – это момент особенного взаимодействия между миром материальным и тем миром, который в каждой народной культуре имеет этнически и исторически определенные названия. Контакт с запредельным миром человека и общества в целом в момент рождения, свадьбы,

похорон, в шаманском ритуале, по представлениям народной культуры, экстраординарен и опасен. Обрядовые напевы, как известно, представляют собой неотъемлемую часть ритуала. Как и все другие компоненты обряда, они призваны обеспечить целостность и сохранность того, что вступает в контакт в обряде.

Ритуал является, таким образом, универсалией, существующей во всех типах культур. Ритуал не имеет прямого отношения к религии, что очевидно не только для обыденного сознания, но и для научной, в частности, культурно-антропологической рефлексии.

В казахском обществе XXI века до сих пор существуют сами реликты традиционной народной/фольклорной культуры – обряды или их фрагменты (свадебный, похоронный, баксылык/шаманизм, лечение с помощью песен – бадик, куляпсан) или память о них. Изучение этих проявлений народной культуры, отражающих этническую ментальность или представление народа о строении, ценностях и иерархии мироздания, возможно во время сбора и записи полевого материала и его интерпретации, т.е. реконструкции тех смыслов, *которые были изначально воплощены или «закодированы» в фольклоре.*

Во второй главе «Культурные смыслы казахских музыкальных традиций: обрядовый и необрядовый фольклор» рассматриваются ритуалы казахской культуры, родильная обрядность и похоронный ритуал, свадебный обряд. **Объектом исследования** является казахская традиционная музыкальная культура во всех составляющих ее элементах, включающих в себя традиции музицирования, носителей, сообщества и среду бытования. **Предмет исследования** – истоки, эволюция, содержание и культурные смыслы казахских народных музыкальных традиций и их современное состояние.

Методология и методы исследования. Будучи частью как музыкальной науки, так и этнографии, фольклористики, этномузыковедение определяет себя как наука комплексная, учитывающая широкий спектр внемузыкальных явлений, социальный, психологический и исторический контекст, и потому данная работа предполагает свое место в русле современных методологических подходов музыкознания, этномузыкознания, музыкальной социологии и фольклористики/этнологии, культурологии, культурной антропологии и истории. Таким образом, методология настоящего исследования синтезирует все вышеназванные подходы в *системном, комплексном рассмотрении традиционной музыкальной культуры, максимально приближенном к ее живой природе, звучащей реальности и социальной практике.*

В первом параграфе второй главы «Ритуалы казахской народной культуры» говорится о древних заговорах казахов – бадик и куляпсан. Чокан Валиханов был убежден, что исламу у казахов предшествовал шаманизм. По мнению крупного казахского писателя и знатока культуры С.Муканова, даже после принятия ислама у казахов продолжали существовать древние казахские воззрения, которые сохранились вплоть до революции. Он приводит примеры баксылыка (шаманизма), поклонения огню (наливание масла в огонь невестой во время свадьбы), поклонения аруахам (мертвым), пишет о представлениях о духах (божествах) болезни оспы, психических болезней, духах болезней от воды [С.Муканов, Айтыстар туралы

[текст]// Айтыс, 1 том, - Алматы, 1965].

В этой же статье С.Муканов отмечает влияние шаманизма на казахскую культуру в целом, и приводит примеры сарынов баксы, лечение зубной боли (выведение «червей» из зубов) с помощью песен, лечение песней от укуса змеи, садик айтыс, разговор с мертвыми и другие. По его мнению, на этой основе появился айтыс, демонстрирующий религиозные представления. Один из них – «бадик».

«Бадик». По шаманским воззрениям, дух – хозяин (божество) повальной болезни животных и людей, имя которого «бадик». Представление о болезни, как о вмешательстве злых духов, соответствует системе шаманских представлений и изгнание духов, а именно, контакт с ними, увещание или борьба составляет главную функцию шаманов-баксы.

По мнению С.Муканова, в шаманской религии лечение болезней было как индивидуальным, так и коллективным. Если в индивидуальном виде баксы лечил больного сам, в коллективном варианте участвовало много людей. Вот как раз таким коллективным лечением был «бадик». В этом случае больного помещали в центр, собравшиеся делились на две группы и попеременно (в виде айтыса) исполняли песню, обращаясь к духу болезни с просьбой, с мольбой. Позднее, по мере распространения ислама среди казахов и вытеснения шаманизма, смысл и значение «Бадика» изменились, он превратился в развлечение молодежи. Если раньше, во времена шаманских воззрений, существовала специальная песенная форма, позже, без лечения болезни, молодежь (девушки, неженатые молодые люди), собравшись для развлечений, использовали «бадик» как игру, изменив содержание и придав ей игровой смысл.

Позже, до революции, даже если животные или люди не болели, молодежь сама собиралась для развлечений и исполняли попеременно «бадик». Таким образом, айтыс «бадик» превратился в молодежную шутку. Точно определить когда, в какое время появился «бадик» айтыс, трудно. Слова и напев – древние, появились во времена шаманизма. Однако, в качестве наследия, оставшегося с древних времен, он не исполняется. В более поздние времена, смешавшись с другими обычаями и традициями, он начинает приобретать черты песен айтыса, соответствующие своему времени.

В тексте о бадике С.Муканова, подробно описывающего сам ритуал и его дальнейшую эволюцию, присутствует и попытка научной интерпретации явления и прослеживания его исторической судьбы. При этом автор опирается на мнение выдающегося казахского ученого 19 века Чокана Валиханова, выраженного им в его известных статьях.

О другом заговоре: по мнению академика, композитора, организатора музыкальной культуры А.К.Жубанова, такие болезни у человека как «кулапсан», баксы «заговаривали», вызывая духов. Больной лежал лицом вниз, накрытый халатом, а сидящие вокруг мужчины и женщины, пели в унисон песню, в которой заклинали, чтобы эта болезнь перешла на что-либо другое [Жубанов А. Музыка казахского народа до ВОСР/вместо введения [Текст]/ Жубанов А.//Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата, 1961 г.]. В восьмидесятых годах XX века нам удалось записать два образца заговоров с таким названием в

Тургайской области [Елеманова С. Заговоры. [Текст] Елеманова С. //Казахское традиционное песенное искусство. Генезис и семантика, - Алматы, 2000. – 186 с.]

Как известно, в казахской народной культуре посредника между людьми и духами, прорицателя, врачевателя и отправителя многих обрядов называют баксы, а не шаман. Убедительную этимологию понятия баксы приводит доктор филологических наук Е.Турсунов [Турсунов, Е.Д. Происхождение носителей казахского фольклора [Текст] / Е.Д. Турсунов. – Алма-Ата: Дайк-пресс, 2004. –322 с.]. Мы вернемся к этому вопросу в соответствующем разделе диссертации. В то же время в данном случае мы вынуждены именно здесь рассмотреть проблему шаманских (баксылык) воззрений с точки зрения того, как и кем исполняются древнейшие жанры казахского фольклора – куляпсан и бадик. В приведенном фрагменте С.Муканова указывается на то, что обряд проводится коллективно, люди делились на две группы и попеременно обращались к духу болезни. Понятно, что это несколько противоречит тому указанию С.Муканова, которое он приводит в начале фрагмента, описывающего бадик. Он связывает это явление с шаманизмом, то есть с тем, что этот обряд проводил баксы.

Итак, анализ и реконструкция описанных в филологической и музыковедческой литературе ритуалов куляпсан и бадик позволяет сделать следующие выводы:

1.Куляпсан и Бадик – заговоры, имеющие целью изгнание духов болезни, соответственно Куляпсан и Бадик.

2.Куляпсан и Бадик - реликты шаманской культуры, сохранившиеся в условиях почти полного уничтожения баксылык вплоть до конца 20 века.

3.Проведение обряда Куляпсан (лечение кожной болезни у детей), скорее всего, было связано с женским баксылык.

4.Эволюция обряда и жанровая трансформация – переход из обрядовой сферы в бытовую – происходит под воздействием десакрализации.

5.Сохранение семантики и консервация поэтических и музыкальных текстов обрядовых жанров – важнейшая особенность музыкального искусства.

Этномузыковедческая и культурологическая интерпретация родильной обрядности и похоронного ритуала в нашем исследовании должна опираться не только на собранный этнографами и фольклористами материал, но и те наблюдения и выводы более общего порядка, тяготеющие к философским и культурологическим обобщениям, которые были сделаны в ходе современного гуманитарного научного исследования. Попытки толкования похоронного обряда в интересующем нас смысле, то есть трактовки обряда как кульминационной точки соприкосновения материального и нематериального миров имеются и в этнологических исследованиях. Так, А.Толеубаев в специальном обширном разделе своей книги, посвященном этой теме, отмечает параллелизм действий и сроков в обрядах рождения ребенка и похоронном обряде. «По обычаю казахов и многих народов Средней Азии покойника никогда не оставляли одного, особенно ночью. Помещение, где он лежал, всегда оставалось освещенным. Ночные сидения около покойника у казахов назывались «кузет», т. е. «охрана». Интересно провести параллель между этим обычаем и обычаем охраны *ребенка* в первые дни (особенно ночью) появления его на свет, который у многих народов Средней Азии называется

«чилдахана». Рассказывая о последнем обычае, некоторые информаторы отмечали, что в первые дни жизни ребенок бывает очень уязвимым, подвержен вреду со стороны злых духов, поэтому, если не охранять его, последние могут заменить ребенка другим существом или украсть его душу. Такие же поверья существовали относительно необходимости охраны покойника» [Толеубаев, А. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX-начало XX в.) [Текст] / А. Толеубаев. – Алма-Ата: Гылым, 1991. – 214 с.].

К сожалению, эта сходство между похоронным и родильными обрядами не могло получить полного и логичного объяснения. Представляется сомнительным утверждение о необходимости охраны покойника в силу его «уязвимости», подверженности вреду со стороны злых духов в последние дни пребывания в материальном мире. Мы думаем, что причина в другом. Почти полное совпадение сроков поминальных дат и дат, связанных с рождением ребенка - 3-й, 7-й день, 40 дней и год после смерти/рождения обращает на себя внимание практически всех, кто пишет об этом. Свое объяснение этому дает и А.Толеубаев в разделе «Семантика поминальных дат», высказывая ряд заслуживающих внимания соображений.

Прежде всего, чрезвычайно ценно приводимое А.Толеубаевым описание информаторами формирования человека в утробе матери. Эти представления, по словам автора, находятся на грани полного исчезновения и являются весьма архаичными. «Согласно представлениям казахов, формирование человека происходит поэтапно: в первые семь дней после «перехода от отца к матери» плод представляет собой «пену» (көбік), в сороковой день плод становится кровью (қанға айналады), появляются зачатки жизни. Начиная с сорокового дня и кончая днем появления ребенка на свет происходит формирование частей тела и души. Весь этот процесс длится девять месяцев и девять дней. По другим данным, за семь дней, начиная со времени оплодотворения, формируется «образ» головы (бастың бейнесі жасалады), за 40 дней – образ туловища (кеуде сүйегі) и наконец, с сорокового дня до появления на свет формируются нижние части тела (дененің төменгі бөліктері) и в течение всего периода беременности, т.е. девять месяцев и девять дней, формируется душа, называемая «рухи жан» (дух). Автор считает, что совпадения дат похоронно-поминального обряда и этапов формирования человека отнюдь не случайны. Объяснение этому А.Толеубаев возводит к существованию лунного календаря у многих народов мира. Несмотря на кажущуюся неожиданность такого объяснения, оно имеет большой смысл.

Все же необходимо отметить, что, на наш взгляд, лежащее на поверхности объяснение тождества или зеркальности похоронного ритуала и родильной обрядности, а именно изоморфизм ритуалов, их структурное тождество в то время, когда была написана книга Толеубаева, на это не могло быть прямо указано. Как мы писали выше, коммуникация в обрядах осуществляется в обоих направлениях – и от людей к духам, и от духов к людям. В одном случае – родильном обряде – коммуникация осуществляется от духов к людям. Это связано с тем, что рождение ребенка, у казахов, как и у многих других народов, связано с получением его души из нематериального мира и часто связано, по мнению, выраженному у многих тюркских и монгольских народов, с воплощением какого-либо из предков этого ребенка. В похоронном обряде, как это свидетельствуют даже языковые данные,

душа человека возвращается в потусторонний мир (о покойнике говорят – кайтыс болды – он ушел /вернулся).

Т.о., все ритуалы имеют изоморфную и симметричную структуру: вступление в контакт обитателей материального с обитателями нематериального мира, который имеет целью гармонизацию отношений между ними и выход из контакта. В процессе коммуникации между субъектом речи и адресатом происходит диалог, результатом которого может быть обмен информацией или обмен ценностями. Этот обмен информацией или ценностями в условиях, когда речь идет о жизни, здоровье и благополучии членов всего общества, имеет экстраординарный характер. Суть и значимость обрядовой ситуации заключается в том, что обозначенный ритуалом контакт между миром людей и миром духов открывает тем самым «двери» между ними, то есть нарушает замкнутость, непроницаемость этих миров друг для друга, существующую в обычное время. Как правило, реальные (или воображаемые, как считали в атеистическую эпоху) контакты между мирами происходят тогда, когда рождается или умирает человек. Контакт через посредника – баксы, шамана - происходит в рамках соответствующего ритуала и может быть успешным или нет. Свадебный ритуал имеет множество параллельных похоронному и родильному обрядам соответствий. Это связано с тем, что кто-то из брачующихся переходит к супругу. (Существуют народы, у которых при совершении брака не невеста переходит к мужу, а муж переходит к будущей жене). У казахов – невеста покидает свой род и переходит в род супруга, тем самым как бы «умирает» в качестве члена рода и «рождается» как новый представитель рода супруга.

Свадебный ритуал, несмотря на все многообразие и обилие магических действий, обычаев, действий, игр, центральным семантическим ядром все же имеет именно переход члена одного рода – невесты – в род жениха. «Умирание» невесты, сопровождаемое плачами, причитаниями, характерно не только для казахской и родственных ей культурам. По свидетельству русских фольклористов, русская свадьба буквально пронизана плачами – причётами [Бернштам, Т.А. Свадебный плач в обрядовой культуре восточных славян (XIX-начало XX в.) [Текст] / Т.А. Бернштам // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. – Л.,1986. – С. 82-100.]. Ефименкова (ей принадлежит книга «Севернорусская причеть») предложила концепцию рассмотрения: свадьба – похороны и свадьба- веселье [Ефименкова, Б.Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологод. обл.) [Текст] / Б.Б. Ефименкова. – М.: Сов. композитор, 1980. – 392 с.].

Плач – важнейший компонент похоронного обряда. Именно он, наряду с другими компонентами ритуала, символизирует фактический переход из одного мира в другой. Соответственно, важность и значительность обряда, открывающего «двери» между мирами, возрастает многократно. Поскольку здесь оказываются задействованными два человеческих сообщества – род невесты и род жениха, этот переход сопровождается множеством обрядовых действий, как дублирующих друг друга, то есть оформляющих своими способами какой-либо один момент ритуала, так и направленных на разные цели и этапы этого перехода.

Многосоставность, многослойность обрядовых действий, совершаемых во время свадьбы, объясняется важностью и сложностью самой ситуации. Один из членов рода – в данном случае, невеста – завершает свое пребывание в качестве члена этого рода и отправляется в другой род, а значит, «рождается» там. Таким образом, обрядовая ситуация, открывающая замкнутое пространство одного рода, повторяется дважды, в одном случае, для символической «смерти», в другом случае – символического «рождения». Не случайно само название невесты у казахов «калындык» (то есть полученная в обмен на калым), а невестку, то есть жену – уже называют «келин» - пришедшая (от слова келу – приходить).

Ситуация символической «смерти» обыгрывается многократно. Так, помимо прощальных песен, которые исполняются не только невестой, но и ее родственницами и подругами, невесте снимают девичью шапочку и расплетают косы (вспомним расплетенные волосы вдовы и дочерей покойного и специальную повязку – «шорт байлау»). Снятие головного убора, как и обрезание волос (у «аза мал» - жертвенного животного – обрезание челки, хвоста и гривы) в традиционной культуре символизирует смерть, как и противоположная ситуация – надевание головного убора означает изменение, повышение социального статуса.

В казахской свадьбе соперничество родов ярко прослеживается на уровне и других обрядовых действий. «На этапе сватовства «пища использовалась в шуточных состязаниях и играх между брачащимися кланами: так, например, младший сват размазывает остатки блюда кұйрық бауыр по лицу кого-либо из представителей невестинной стороны. Затем крадет чашку; в свою очередь, женщины из аула невесты подвергают сватов различным испытаниям: обливают мучной болтушкой баламық, обмазывают их глаза, лицо мукой» [Шаханова, Н. Мир традиционной культуры казахов [Текст]: этнограф. очерки / Н.Шаханова. – Алматы: Казахстан, 1998. – 184 с.].

У многих тюркских народов существуют ритуальные свадебные обычаи в шутку изводить сватов, мазать друг друга белым – мукой или молочными продуктами. Так, например, ритуальное посыпание мукой сватов было известно в прошлом узбекам-карлукам и уйгурам: «...все подобные действия направлены на демонстрацию отношений между двумя партиями как «чужими», т.е. акцентируется момент экзогамности брачащихся сторон – главного условия «чистоты», не инцестуального брака» [Кисляков, Н. Очерки по истории семьи и брака народов Средней Азии и Казахстана. [Текст] Кисляков Н. – Ленинград, Наука. - 1969 - 240 с.].

М.Ауэзов полагал, что айтыс акынов генетически восходит к традиции первобытных дуэтов. Реликтами таких дуэтов, а потому и древнейшими формами айтыса, по его мнению, являются жар-жар и бәдік» [Ауэзов, М.О. Айтыс [Текст] / М.О. Ауэзов // Мысли разных лет. – Алма-Ата, 1961. – С.128.]. Е.Турсунов также относит жар-жар к одной из разновидностей айтыса.

Музыковед Г.Кузбакова, по нашему мнению, совершает подготовленный развитием казахстанского этномузыкального культурологический «прорыв» отмечая, «что мифологическое содержание жар-жара...составляет борьба Жизни и

Смерти, в котором рождение, жизнь в новом качестве репрезентируется мужским началом, а смерть, уход из рода, семьи – женским» [Кузбакова, Г. Генезис и семантика обрядового жанра жар-жар [Текст] / Г. Кузбакова // Искусство в мировом культурном и образовательном пространстве: междунар. науч.-практ. конф. – Алматы, 2006. – С. 295-301.].

В этом, несколько поэтически преувеличенном, объяснении все же схвачена основная смысловая доминанта музыки свадебного ритуала: сакральность ситуации символической смерти невесты и ее возрождения в качестве нового члена рода. Заслуживающей серьезного внимания оказывается и гипотеза Г.Кузбаковой о «выражаясь терминологией В.Тернера – в выведении ее (невесты) из состояния лиминальности» и легитимизации (санкции и узаконивания) обществом получения родом главной ценности традиционного тюркского общества – члена рода».

Подытожим изложение этномузыковедческой интерпретации казахской свадьбы:

1.Главный персонаж казахской свадьбы – невеста (калындык), покидающая свой дом и переходящая в дом будущего мужа.

2.Обрядовая ситуация «открывания» дверей в тот мир и «умирания» невесты сопровождается множеством знаков и специальными напевами (сынсу, арыз олен, коштасу, корису, жар-жар, сарын, бикем, и др.).

3.Тождество обрядовой ситуации свадьбы в доме невесты и похоронного обряда подтверждается буквальным совпадением символических действий, напевов и текстов песен-прощаний невесты и жоктау (буркей салу).

4.Смешение и многообразие понятий – сынсу, коштасу, көрісу, арыз олен, амандасу свидетельствует о том, что ситуация перехода, изменения статуса невесты воспроизводится многократно, постоянно дублируется,

5.Поднятие невесты на кошке или ковре, хана на кошке и заворачивание покойника в кошму/ковер имеет универсальное обрядовое значение и связано с их переходом из одного статуса в другой.

6. В обряде «Беташар» словесно-музыкально, предметно и с помощью определенных действий материализуется и демонстрируется ситуация «рождения», появления нового члена рода.

7. Особое положение невестки на первых порах после свадьбы является фактически ритуальной изоляцией ее, аналогичной трауру после похоронного обряда.

В традиционной казахской свадьбе по настоящее время сохранились основные черты обрядовых действий и многочисленные материальные и нематериальные знаки, маркирующие этапы их проведения: начало, центральный момент обряда (обмен ценностями) и завершение (закрытие) ритуала.

Во втором параграфе второй главы **Ритуальная музыка в контексте традиционной культуры** рассматривается ритуальная музыка (свадебные и похоронные обрядовые напевы и инструментальную музыку баксы). Несмотря на ее жесткую приуроченность и определенные условия создания и исполнения,

ритуальную музыку невозможно характеризовать как совершенно изолированный, замкнутый мир, никак не корреспондирующий с другими пластами народной культуры. Он связан с ними множеством уровней - как содержательных, так и с точки зрения формы и структуры. Обрядовые жанры казахской культуры соседствуют, переплетаются и взаимодействуют с необрядовыми жанрами - бытовыми, массовыми песнями и кюями и высокоразвитыми устно-профессиональными традициями.

Так, тесно связанным с родильными обрядами, рождением и воспитанием ребенка, оказываются песни, обращенные к детям, колыбельные – бесік жыры, бала жубату, бала уату. Колыбельные песни отличаются архаичностью и стабильностью поэтического и музыкального текста и в этом смысле весьма сходны с обрядовыми песнями. Поскольку родильные обряды и обряды, связанные с детьми, плохо сохранились в казахском фольклоре, колыбельные песни в казахстанской музыкальной фольклористике были отнесены к бытовым, необрядовым жанрам. Хотелось бы привлечь внимание к жанру «охшама» в традиционном музыкальном фольклоре азербайджанцев. Он исполняется во время оплакивания умершего, в процессе доения коровы и во время усыпления ребенка или игры с ним. Этномузыковед Таира Керимова в своем исследовании «Азербайджанские колыбельные и детские песни: опыт этномузыковедческого анализа» связывает колыбельные с этим древнейшим фольклорным жанром, считая его заговором, оберегом, охраняющим от злых сил, угрожающих жизни. [Керимова Т. «Азербайджанские колыбельные и детские песни: опыт этномузыковедческого анализа», [Текст] Керимова Т./ автореферат диссертации на соискание уч.степ.канд. иск., Ленинград, - 1986 г. – 24 с.]

На наш взгляд, «охшама» демонстрирует **древний синкретизм** обрядового напева. Жанр обрядовых песен еще не выкристаллизовался, напев выполняет свою первоначальную архаичную функцию – соединение в сознании общества двух разных миров - мира материального и загробного в плаче, мира материального и царства снов в колыбельных, внутреннего мира/тела животного и внешнего мира во время доения.

Главная ритуально-магическая функция песен и шире – музыки – доставка, передача. На наш взгляд, в колыбельных песнях, которые посвящены тому, чтобы отправить ребенка в царство снов, перевести его в сонное состояние, а сон в традиционных культурах трактовался как временная смерть (в свою очередь, смерть также воспринималась как сон), присутствует именно эта функция. Можно себе представить, что дальнейшее жанровое разнообразие возникает в связи с разными обстоятельствами и условиями исполнения этого древнего напева.

Т.Керимова пишет, что напев охшама близок мелодекламации, имел монотонный характер, ибо основывался на повторении небольшого набора звуков. С этим же связан и ритуальный припев – лай-лай (у русских – баю-бай, у казахов - элди-элди). Сама повторность этих, лишенных лексического значения, слов, без сомнения, имеет ритуальное значение (вспомним свадебный жар-жар). Отбор тех или иных средств и их развитие в древних напевах-формулах происходит на ранней стадии культуры и закрепляется в процессе жизни.

Об этом свидетельствует и упоминание Т.Керимовой о том, что припев

«лай-лай» звучит в девичьих хороводах и лирических песнях. Это иллюстрация идентичного процесса взаимодействия между обрядовыми и необрядовыми – бытовыми жанрами в разных культурах.

В казахской культуре также можно наблюдать теснейшую связь между обрядовыми и бытовыми жанрами. Поскольку обрядовые напевы в быту вне соответствующего контекста не исполнялись, очевидно проникновение бытовых песенных традиций в обряд, в частности, в свадебный. Сценарий проведения казахской свадьбы дает для этого широчайший спектр возможностей.

Обрядовая песня жар-жар (ажар, бике, сарын и др.) по своей диалоговой форме обнаруживает сходство и с другими несвадебными жанрами казахской традиционной культуры – с фольклорными кайым-айтысами (диалоговые песни между девушками и юношами), профессиональными айтысами (музыкально-поэтическое состязание между акынами) и тартысами (инструментальное домбровое состязание).

«Подобного рода песни, называемые у киргизов кайым – состязание, поются обыкновенно экспромтом и всегда при публике, либо по заказу последней, либо по желанию самих состязающихся, давно искавших случая сразиться друг с другом, для испытания своих сил в искусстве петь или говорить стихами без приготовления – причем они, стараясь победить один другого, являют нередко изумительную находчивость. Этот род песен, имея самое разнообразное содержание, составляет у киргизов любимейшую и самую забавную форму народной поэзии и не лишен остроумия» [Образцы киргизской поэзии [Текст]: собранные и пер. султаном Т.Сейдалин, С.А. Джантюрина // Зап. Оренбург. отд. Императ. Рус. географ. о-во. – Оренбург, 1875. – Вып. 3. – С. 249-419.].

В третьей главе диссертации **«Баксылык и феномен Коркыт-ата в казахской культуре»** рассматривается казахское шаманство/баксылык и музыка в обряде, образ Коркута и роль музыки в мировой культуре, соотношение образа Коркута и баксылыка.

Первый параграф третьей главы посвящен теме **«Казахское шаманство/баксылык»**.

Казахское шаманство (в дальнейшем баксылык) имеет принципиальное отличие от других обрядов тем, что баксы - исторически первый **профессионал** культуры. Профессионализм в данном случае означает, что специализация, которая проявляется в любой сфере деятельности человека, со временем закрепляется социально, в виде *типа носителя* культуры. Таким образом регламентируется деятельность носителя традиции, узаконивается его соответствие требованиям данного социально-культурного статуса.

Не всегда социально закреплённая специализация сопровождается экономическими отношениями (оплатой), но, как правило, во всех случаях, происходит обмен ценностями. Баксы выступал посредником между миром людей и миром духов благодаря своим особым качествам. Люди, обращавшиеся к баксы с какой-либо проблемой или в поисках исцеления, жертвовали (как правило, скот) духам и посреднику-баксы.

Баксылык – явление, в отношении которого процесс этномузыковедческого и

культурологического осмысления начался в первую очередь. Отдельные культурологические идеи о значении баксылык уже появлялись в различных отраслях гуманитарного знания. Мы думаем, что как в своем классическом, так и в трансформированном исламом виде баксылык – обряд баксы с костюмом, музыкальным инструментом, камланием, поэтическими и музыкальными текстами мог бы ярко и отчетливо продемонстрировать картину мира кочевника-казаха, в которой главным является *взаимодействие* мира людей и миров, населенных духами. Само существование баксылык и его ритуальная практика дает богатый материал для проявления ведущих принципов и идеи настоящего исследования традиционной музыкальной культуры.

Этнографические материалы по баксылыку, как мы уже замечали выше, собирались еще до революции и в количественном отношении значительно превосходят описания, зафиксированные в двадцатом столетии. Описания обрядов баксы в двадцатом веке не так многочисленны, но они имеются. Среди них надо выделить сборник материалов «Қазақ бақсы-балгерлері». Хотя в книгу вошли переводные материалы по казахскому шаманизму зарубежных ученых, в ней также имеются и оригинальные современные научные данные, заметки писателей и журналистов о баксы. В последней книге В.Н.Басилова «Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана» помещены новые экспедиционные материалы исследователя, являющегося одним из самых авторитетных ученых в этой области.

Как писал один из первых собирателей казахского музыкального фольклора А.В.Затаевич, «В общем баксы являются, конечно, пережитком темного прошлого, и в настоящее время обречены на исчезновение. Тем более приходится сожалеть, что их интересная колдовская музыка остается незаписанной. В настоящем сборнике, кроме сообщения Амангельдина, в коем он копирует баксы, помещены еще и очень ценные сообщения З.Карибаева, отрекомендованного мне его товарищами за подлинного баксы» [Затаевич А. Примечания автора [Текст] /Затаевич А. //1000 песен казахского народа. – Алматы, Дайк-Пресс, 2004 г. – 496 с.].

Общее мнение исследователей о функции и значении музыкальных инструментов в шаманском обряде сводится к тому, что музыкальные инструменты воплощают ездовое животное шамана: «Возможно, древним тюркам уже было известно представление о чудесном ездовом животном шамана, символом которого был бубен. В XIX – первой половине XX в. Многие народы Сибири, в том числе и тюркоязычные, разделяли такое поверье, наиболее раннее упоминание о шаманском коне относится ко времени возвышения Чингисхана; шаман Тэб-Тенгри «ездил на небо на белом коне», вряд ли можно сомневаться в том, что идея шаманского верхового животного сложилась задолго до средневековья» [Басилов, В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана [Текст] / В.Н. Басилов. – М.: Наука, 1992. – 328 с.].

Второй параграф третьей главы - **Коркут и музыка в истории культуры**. Важные черты казахского шаманства неразрывно связаны с мифическим прародителем музыки и покровителем баксы – Коркутом. Именно поэтому мы рассматриваем казахские легенды о Коркуте и средневековый письменный эпос «Китаби дедем Коркут», а также мифологические мотивы других культур как источник для сравнительного и типологического анализа.

Коркут – всемирный величайший дух, воплотившийся в казахской культуре как Первый музыкант, как вообще Создатель Музыки и первого музыкального инструмента. Все позднейшие наслоения, в том числе и мусульманские интерпретации образа Коркута, которые можно обнаружить уже в конце 19 – начале 20 века, - результат эволюции народного мировоззрения и творчества (фольклора). Эти изменения закономерны, они отражают исторический и мировоззренческий контекст эпохи, иногда доминирующие идеологические установки. Сохранность народных представлений о роли Коркута как первого музыканта и создателя кобыза ныне постепенно уходит в прошлое под воздействием новой казахской «мифологии» - науки, которая снижает образ Коркута до статуса музыканта, даровитого композитора, жившего на берегах Сыр-Дарьи примерно в VII – X веках (соответственно времени существования Огузского каганата). В этих представлениях Коркут, даже если он философ и мудрец, перестает быть «культурным героем», имеющим отношение к сотворению самого большого чуда человеческой культуры – Музыки и Музыкального Инструмента.

Как уже было отмечено, древняя казахская мифология тесно переплетается с идейными представлениями баксылык – шаманства. О Коркуте-музыканте и баксы казахских легенд, а также Коркуде из огузского эпоса «Китаби дедем Коркуд» существует обширная литература, которая была сведена воедино в публикации Энциклопедического сборника Коркут-ата на казахском и русском языках в 1999 г. [Коркыт-ата: Энциклопедический справочник/под.ред.А.Нысанбаева – Алматы, 1999. – 799 с.]

Тем не менее, легенды и исследования о Коркуте должны быть рассмотрены в данной работе, то есть подвергнуты этномузыковедческому анализу. В отличие от огузских источников о Коркуте, в казахских легендах именно ему приписывается создание музыкального инструмента. Это само по себе свидетельствует об архаичности и сакральности образа. Как пишет авторитетный исследователь традиционной инструментальной культуры Мациевский И.В., «по преданиям почти всех племен и народов музыку и музыкальные инструменты создали боги» [Мациевский, И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры [Текст]/ И. Мациевский. – Алматы: Дайк-пресс, 2007. – 520 с.]. Существует легенда о создании кобыза Коркутом, в которой участвует ангел (періште). В легенде очевидны более поздние наслоения: кобыз – не первый инструмент, а инструмент, приспособленный для передачи звуков природы. Періште – ангел – заимствован из мусульманской мифологии.

Более архаичные черты о создании аналогичного струнного смычкового инструмента (моринхур, игиль) хранят легенды у монголов и тувинцев. В монгольской легенде бедный арат (скотовод) имел крылатого коня, с которым проводил все свое время. Жена арата, недовольная этим, убивает чудесного коня. Из костей коня и его хвоста арат делает инструмент моринхур (морин – лошадь, хур – инструмент) и играет на нем. Когда он играет, ему чудится, что конь оживает.

В тувинском же варианте той же легенды во время игры на инструменте открываются небеса и небесный двойник коня спускается с небес, ведя за собой косяк кобылиц.

Чудесные (мистические) обстоятельства создания инструмента

прослеживаются не только в казахских легендах о Коркуте, но и в каракалпакской версии. Существует народная легенда о Коркут-ата как создателе кобыза и пире (духовном наставнике, покровитель) народных музыкантов, записанная фольклористом Каллы Аимбетовом у сказителя Джирата Есемурата (род. в 1894 г.), из племени кунграт.

Еще одна каракалпакская легенда о создании Коркутом кобыза записана В. Басиловым в 70-х годах прошлого века: «Хазрети-Коркыт смастерил первый кобыз из дерева тута. Но звук инструмента ему не понравился. И один человек ему подсказал: надо сделать подставку (тийек) под струны. Коркыт последовал его совету, и музыка стала приносить ему и людям радость. Коркыта считают святым покровителем кобыза (кобуздин пири). Кобыз мог издавать самые разные звуки, в том числе напоминающие весенние крики бешеного от страсти верблюда (жараган туе). Поэтому кожу для обтяжки нижнего выступа кузова кобыза принято брать с шеи верблюда; это обязательное условие. В коже, обтягивающей выступ кузова, протыкают четыре небольшие дырочки, для того чтобы был хороший звук. У Коркыта было 72 ученика (шагирд), перенявших от учителя его искусство. От Коркыта же пошли и детские игры. Когда дети Коркыта поженились, он устроил празднество. Не найдя по бедности хлеба, он сделал из глины лепешки и положил их на скатерть (дастархан), чтобы не было пусто. (С тех пор дети и мастера для своих игр, подражая настоящим вещам, в частности, куклы – «когурчак»)» [Басилов, В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана [Текст] / В.Н. Басилов. – М.: Наука, 1992. – 328 с.].

В этой легенде привлекают внимание следующие моменты: приписывание Коркуту мусульманского звания «хазрети» - святой, отсутствие какого бы то ни было мистического участия в изготовлении инструмента (инструмент Коркут сделал сам, и какой-то обычный человек помог ему улучшить его). В то же время Коркута называют святым покровителем кобыза – кобуздин пири. Ведь пир – это духовный наставник. Следы участия в легенде сакрального животного – верблюда – перекрыты более прозаическим представлением о возможности кобыза воплотить крики бешеного от страсти животного. Снижение и десакрализация образа Коркута очевидное.

Хорошо известно о роли музыки и музыкального инструмента в баксылыке и шире – шаманизме у других народов. Прежде всего нужно обратить внимание на те моменты в обряде, которые связаны с появлением (приходом) духов. Как правило, голоса духов передаются через шамана. Как пишет Е.С.Новик, «приход духов-помощников изображался целым рядом акустических средств, главными среди которых были различного рода звукоподражания, чревовещание и так называемый «язык духов», т.е. формы, в той или иной степени предполагающие передачу «чужого» голоса и аналогичные в этом отношении маске или костюму. Звуковые характеристики прибывающих на зов духов использовались шаманами практически у всех народов Сибири» [Новик, Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур [Текст] / Е.С. Новик. – М.: Наука, 1984. – 304 с.].

А.Диваев пишет: «В Перовском уезде нам пришлось встретить баксы, который поразительно хорошо знал чревовещание, когда он приступал к вызыванию духов своих и уже находился почти в исступлении, до нас явственно стали доноситься

хрюкание свиней, рычание и лай собак, бляения ягнят и т.п.» [Диваев А. Из области киргизских верований. Баксы как лекарь и колдун. [Текст] Диваев А./ИОАИЭ. Казань, 1899. Т.XV, вып.3] О чревовещании казахских баксы пишет А.Затаевич. И.Чеканинский также отмечает, что «свои заклинания бакса сопровождает вдруг отдаленным мягким свистом, неприятно режущим слух, гортанными и шипящими звуками, в которых можно уловить подражание крикам птиц, зверей и домашних животных» [Чеканинский, И.А. Баксылык: (Следы древних верований казахов) [Текст] / И.А. Чеканинский // Зап. Семипалат. отд. о-ва изучения Казахстана. –Семипалатинск, 1928. – Т.1. –С. 80.]. Игру на кобызе и искусное звукоподражание описывает в своем знаменитом труде А.Левшин: «Тоны, издаваемые сим инструментом, отменно грубы и нечисты. Однако я слышал на нем подражание пению птиц, очень близкое к природному» [Левшин, А.И. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей [Текст] / А.И. Левшин. – СПб.: Тип. Карла Крайя, 1832. – Ч.1: Известия географические. – 264 с.].

Собственно музыковедческую характеристику шаманской обрядовой музыки в ее преемственном продолжении в необрядовых кобызовых кюях дали казахстанские этномузыковеды. «Сарыны шаманских камланий донесли до нашего времени древнейший слой музыки, стиль кобызовых кюев зародился именно в ее недрах. Найденные шаманами способы оформления музыкальной мысли легли в основу кобызовых кюев», пишет А.Мухамбетова. И далее она пишет о содержании кобызовых кюев, отмечая, что «музыка кобыза вобрала все то серьезное, что отличает отношения людей со смертью и жизнью, с прошлым и будущим. Эта серьезность не покидает музыку для кобыза и тогда, когда из рук шамана он попадает в руки жырау – сказителя древних легенд. И самостоятельные пьесы для кобыза, исполняющиеся вне шаманских обрядов, не изменяют тому серьезному эмоциональному строю, который был порожден долгим культовым применением инструмента» [Мухамбетова, А. Казахская традиционная музыка и XX век [Текст] / А. Мухамбетова, Б. Аманов. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 544 с.].

Кобызовые кюи, дошедшие до нашего времени благодаря непрекращающейся исполнительской традиции (в XX веке Жаппас Каламбаев (1909-1970) и Даулет Мыктыбаев (1904-1976), иллюстрируют мысль о переходе фрагментов обрядового инструментального музицирования в необрядовое. Эта трансформация была поддержана профессионализмом народных музыкантов-инструменталистов (И.В.Мациевский, выдающийся современный этномузыковед и композитор, автор гигантского количества научных работ, считает (как и многие другие), что народные музыканты, играющие на инструментах, мгновенно становятся профессионалами.). На основе обрядового музицирования в шаманском ритуале в кобызовых кюях оформился пласт музыки для слушания.

Уникально то, что кобызовые кюи представляют собой как бы первый шаг в собственно музыкальном оформлении звуковой стороны шаманского обряда. Известная личность музыканта, с помощью которого произошел этот переход – это Ихлас Дукенов (1843-1916), о котором академик А.Жубанов в соответствии с советской идеологией сказал, что Ихлас «первым вырвал кобыз из рук баксы и поставил этот замечательный народный инструмент с человеческим

голосом на службу новой жизни народа».

Итак, баксылык – казахское шаманство - важнейшее обрядовое явление казахской культуры. Несмотря на то, что баксылык предстает в 21 веке утеревшим почти все свои духовные, идейные, политические и социальные позиции, он продолжает воздействовать на генеральные особенности культуры казахов в ее духовном основании и многосторонне проявляется в самых разных ее сферах.

В связи с глобальной темой Коркута, шаманизма и музыки обратимся к философскому осмыслению роли Коркут-ата в казахской культуре, которое осуществила доктор философских наук С.Ш.Аязбекова. По ее мнению, «Феномен Миров-творчества Коркут-ата связан с основополагающей особенностью космоцентризма казахской картины мира, а именно: Гармония мира определяется Гармонией музыки, где музыка выступает в уникальной роли: как структурирующее ядро культуры, ментальное ядро Социума, гармонизирующее ядро Универсума» [Аязбекова, С. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов [Текст] / С. Аязбекова. – Алматы: Компьютерно-изд. центр ин-та философии и политологии МОиН РК, 1999. – 285 с.]. Таким образом, уникальность казахской традиционной культуры, ее «космоцентризм» автор связывает со вселенской ролью музыки в ней. И проявляется этот космоцентризм благодаря Коркуту: «Такая многофункциональность дает основание рассматривать Музыку не только как музыкальное сообщение в культуре, обладающее художественной ценностью и удовлетворяющей сугубо эстетические потребности этноса, но как ключевой миромоделирующий элемент, способный самостоятельно и существенным образом определять картину мира».

Следовательно, музыке отводится главная роль не только в осмыслении мира, но и сам Мир, по Аязбековой, «для казахов был явлением музыкально-оформленным и музыкально-структурированным». Исследование С.Аязбековой стало новым словом не только в коркутоведении и музыковедении, обозначив важнейшие грани одной из вечных проблем музыкальной науки – проблему происхождения музыки, ее места в культуре, ее назначения, но и в философии и культурологии, указав на причину специфичности казахской номадической культуры, побуждающий мотив ее миротворческой, мирозозидающей силы.

Надо заметить, что подобная роль музыки и близкое к этому ее значение встречаются не только в казахской кочевой культуре, но преимущественно в древних культурах. В.Шестаков отмечает, что главное в отношении к музыке в древних обществах – ее космологическое понимание и убеждение в том, что музыка является «грандиозной космической силой, царящей над миром» [Музыкальная эстетика стран Востока [Текст] / общ. ред. и вступ ст. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.].

Представление о том, что музыка имеет колоссальную власть не только над человеком, но и над природой, животными, птицами, проявляется также в мифах о создании/изобретении музыки, о музыкантах и музыкальных инструментах. Таков не только миф о Коркуте, но и миф об Орфее. По представлениям древних греков, именно Орфей являлся изобретателем музыки. Музыка, которую он исполнял, обладала необыкновенной силой воздействия: она успокаивала диких животных,

заставляла растения склонять ветви, а камни - двигаться. Орфей потерял свою жену – нимфу Эвридику. Для того, чтобы спасти любимую, Орфей спускается в Аид. Чтобы вернуть к жизни Эвридику, звуками музыки он укрощает чудовищного стража Аида Кербера и заставляет плакать эриний. Богиню подземного царства Персефону Орфей своим пением растрогал до слез.

Возвращаясь к теме Коркута и происхождения музыки, надо отметить, что в казахской традиционной культуре сохранилось ядро представлений о музыке, свойственное древнейшим обществам.

Позже эти древние представления в разной степени переосмысливаются в различных обществах, что отражает либо исторические – стадийные - различия, либо территориальные, климатические, и даже смену политических и социальных обстоятельств. Кочевая культура смогла «законсервировать» древнейшие и важнейшие из них в силу своего особого способа хозяйствования и жизни. Культура кочевников сохранила сакральность музыки.

Сакральность музыки в этом контексте является точкой соприкосновения двух планов жизни человека и общества – материального, смертного и нематериального, бессмертного, вечного. Переживание сакральности становится как бы центром одномоментного соединения человеческого и божественного, она сама рождается как это соединение. Рассматривая понятие сакральности как соединение «человечности» и «божественности», сегодня, в нашу рационалистическую и атеистическую эпоху, мы должны признать, что «островком» ее сохранения остается фольклор и в целом традиционная народная культура.

Продолжительная эволюция музыки, в процессе которой она постепенно утрачивает свое сакральное значение, приводит к тому, что музыка, ее звучание перестает восприниматься как непосредственный контакт с высшими силами мироздания. Этот процесс в европейской культуре усилился, начиная с эпохи Возрождения, параллельно с развитием музыки, ее жанровой и видовой дифференциацией, появлением технических достижений.

В четвертой главе «Современное состояние и изучение казахской традиционной музыкальной культуры. Традиционная музыка и композиторское творчество европейской традиции в современной культуре» рассматриваются истоки, источники изучения казахской культуры, традиционная музыка и композиторское творчество европейской традиции в современной культуре и т.д.

Первый параграф четвертой главы «Казахский кюй. Эпос и эпическое исполнительство. Казахское традиционное песенное искусство: региональные стили».

Конкретный и неповторимый, самобытный образ национальной музыкальной культуры, национальная эстетика формируются в ходе этногенеза, культуригенеза, в результате взаимодействия социума и природной среды, исторического окружения и событий, формирования религиозных основ и мировоззренческих устоев. При этом последние два момента имеют основополагающее значение, поскольку народная, традиционная музыка имеет свойство выражать фундаментальные понятия – представления об устройстве мира, отношении к жизни и смерти, философию и чувства людей.

Казахская традиционная музыкальная культура рождается как итог многотысячелетнего развития кочевой цивилизации Евразии. Ей довелось принять в свое лоно древнейшие культурные формы и архетипы предков. Ритуалы семейного цикла, институт баксы, айтыс и акынское творчество, жыр - эпос и сказители-жырау, инструментальная музыка – архаичная и поздняя, композиторская, народные бытовые песни и устно-профессиональное песенное искусство салов и серэ, сохраняясь и впитывая в себя весь опыт общества на протяжении веков, становятся традицией, переходят в музыкальное сознание и творчество. В данном разделе диссертации рассматриваются вопросы, связанные с современным состоянием и проблемами исследования казахских музыкально-поэтических традиций. Функционирование традиционного искусства в урбанизированном обществе, его возрождение и реконструкция, сохранение и модернизация, его развитие и судьба в условиях глобализации – большая, важная и нерешенная проблема не только его носителей и слушателей, но и государства в целом.

Начало казахской традиционной музыки, которое мы относим, в соответствии с историческими данными об образовании Казахского ханства, к 15 веку, преемственно связано с культурами тех многочисленных племен и народов, которые населяли просторы степей еще до нашей эры. Сведения о предыстории казахской традиционной музыкальной культуры и ее создателях можно найти в письменных источниках, включая наскальные изображения (петроглифы).

Эти письменные источники - хроники, летописи, дипломатическая переписка, трактаты, исторические труды - как правило, принадлежат соседним государствам (на монгольском, арабском, персидском (фарси), китайском, чагатайском, русском языках). Есть и собственные казахские и тюркские исторические материалы. Как сами эти письменные материалы, так и наскальные изображения, которых в последние годы обнаружили ученые – историки и археологи - все еще мало освоены музыкальной наукой. В основном ученые пользуются теми материалами, которые с начала 18 века оставили российские ученые, должностные лица, путешественники, посещая Казахстан, исследуя его территорию и культуру. Знания о предыстории и истории традиционной музыкальной культуры казахов можно получить, изучая культуру других народов, родственных или соседних. Богатым источником по истории музыкальной культуры являются музейные собрания и коллекции, а также археологические находки.

В самом общем плане можно разделить историю казахской музыки на пять этапов, из которых последний связан уже с собственно казахской устно-профессиональной песенной и инструментальной музыкой. Первый этап – доистория казахской музыки, связанная с древнейшим периодом развития культуры Центральной Азии – от каменного века до начала первого тысячелетия н.э. С этим периодом можно связать обрядовые инструментальные и вокальные жанры в казахской музыке. 1 период. Обрядовые жанры как фундамент казахской музыкальной культуры. Баксылык. Музыка в ритуале баксы. 2 период. Древнетюркская музыкальная культура. 3 период. Расцвет средневековой тюркской культуры. Аль-Фараби и его Китаб аль-мусики-аль кабир - «Большая книга музыки». Юсуф Баласагунский. Поэма «Кутадгу билиг» – наука о том, как править или как быть счастливым. 4 период. Монгольское завоевание. Золотая орда. 5

период - Казахская традиционная музыкальная культура – наследие тюркской культуры. Казахская устно-профессиональная традиция.

Казахская инструментальная музыка фактически первая подверглась серьезному самостоятельному изучению в XX веке. Первых собирателей и исследователей поразили высокий уровень инструментализма, настоящая виртуозность и глубина поистине эпического содержания. Первым это отметил А.В.Затаевич. Почти сразу было замечено, что казахская инструментальная музыка, помимо замечательных народных кюев и кюев, имена авторов которых не сохранились, содержит отдельные яркие произведения, чьи создатели известны в настоящем или недалеком прошлом. Более того, довольно скоро стало известно и о региональных стилях.

Слово кюй (в переводе с казахского – состояние) обозначает образцы или фрагменты народной инструментальной музыки, которая широко распространена по Казахстану. Традиции инструментальной музыки в разных регионах республики варьируются в зависимости от географических, исторических и культурных обстоятельств. С точки зрения географии эти инструментальные традиции выявились в обширных культурных ареалах – Западный Казахстан (Урал, Атырау, Мангыстау), Актобе, Арал, Арка, Восточный Казахстан, Жетису, Каратау.

В казахстанской музыкальной науке (но не в культуре) принято такое определение традиций – токпе и шертпе. Региональные инструментальные традиции Западного Казахстана происходят от слова токпе (от тогу – лить, литься).

Инструментальная традиция шертпе (от шерттип ойнау – играть щипком) принадлежит Центральному (Арка), Восточному, Южному (Каратау) Казахстану, Жетису. Токпе и шертпе – это инструментальные традиции, которые различаются не только способами, приемами игры разных регионов и школ. Это различный образный и содержательный мир инструментальной музыки, разные жанры, формы, стили.

Вплоть до начала строительства казахской социалистической культуры и до начала урбанизации кочевого общества, казахская традиционная инструментальная музыка развивалась в продолжительном историческом процессе. После октябрьской революции 1917 года Казахстан, как российская колониальная окраина, вошел в состав Советского союза. Таким образом он стал субъектом советской культурной политики. В рамках новой культурной политики традициям казахской инструментальной музыки отводилась весьма скромная роль. Ее творцы и исполнители могли быть включены в процесс культурного строительства, если они становились артистами и музыкантами новых концертных и театральных организаций – оркестров, оперных и драматических театров, филармоний. Так и произошло со многими кюйши (музыкант-инструменталист, творец и исполнитель кюев) в советское время. Дина Нурпеисова, ученица великого Курмангазы, получила статус современного профессионального музыканта и, соответственно, социальные и материальные льготы, когда она в семидесяти шестилетнем возрасте приехала в Алма-Ату и начала работать в филармонии. Уахап Кабигожин, Кали Жантлеуов, Жаппас Каламбаев, Рустембек Омаров, Магауия Хамзин – все эти традиционные музыканты работали в оркестре народных инструментов (сейчас Академический оркестр народных инструментов им. Курмангазы). Выдающийся

музыкант традиции шерпте Абикен Хасенов работал в качестве актера в казахском драматическом театре.

Народная музыка в условиях советской культурной политики могла успешно бытовать главным образом как источник и почва для других, не традиционных видов творчества (ими были виды и жанры европейского профессионального искусства 19 века), для строительства новой социалистической культуры. Она как бы получала право на законное существование лишь в том случае, когда ее содержанием становилась новая социальная действительность, а также темы, связанные с социальным протестом, с революцией, Лениным и т.д. В этой связи нельзя не вспомнить знаменитого Кенена Азербаетова, откликавшегося песнями на все события советской политической жизни или Мурата Ускембаева, адаевского кюйши, работавшего в филармонии и сочинявшего кюи на злобу дня. Даже у великой Дины есть кюи – «8 марта», «Доярка», «Кюй о Сталине» (позже переименован в «Кюй о партии»).

Развитие традиций казахского инструментального кюя продолжалось не благодаря, а, скорее, вопреки всей системе музыкального образования и современной культурной практики в Казахстане. Привлечение в традицию молодого поколения, преемственность в передаче наследия на рубеже тысячелетий катастрофически снижается. Музыкальное образование, в котором частично используется казахская инструментальная музыка (в качестве материала различных курсов, в качестве репертуара для исполнителей на народных инструментах), никак не способствует сохранению, передаче, развитию самих устных традиций. Привлечение традиционных музыкантов к учебному процессу или концертной практике эпизодично и фрагментарно, зависит от случайных обстоятельств и уровня культуры и кругозора администрации.

Эпос и эпическое сказительство традиционно изучался филологами, но актуальность этномузыкального изучения сегодня трудно переоценить, если иметь в виду живые устные региональные традиции эпического (речитативного) искусства Казахстана. Это традиции юго-запада Казахстана (Арал-Казалы, Кармакшы), запада (Мангыстау), востока и юга (Жетысу и Карагау). Все эти регионы изучены явно недостаточно, хотя можно констатировать начавшийся процесс этномузыкальной (нотной) фиксации традиции. Сказительское участие в озвучивании эпических текстов не сводится к чтению или мелодекламации. Это высокопрофессиональное вокально-инструментальное воплощение особыми исполнительскими средствами конкретной музыкально-поэтической традиции всего комплекса духовной информации, которая содержится в этом грандиозном жанре традиционной культуры.

Народно-профессиональное (определения: народно-профессиональное, устно-профессиональное, традиционное творчество используются нами на равных основаниях) песенное искусство формируется в Казахстане в XIX веке и уже к его середине достигает высокой степени развития, составляя вместе с инструментальной музыкой классическое наследие казахской культуры.

Великолепное исполнительское искусство казахских певцов, их вокальное мастерство и креативная энергия получили в этих социально-культурных рамках мощные стимулы для развития и совершенствования, усложнения. Сочинение и

исполнение народно-профессиональной песни принадлежит профессиональным певцам (әнші – эн-песня, әнші – певец), иногда акынам (акын – поэт-импровизатор) или музыкантам-любителям.

Независимо от того, кто исполняет или сочиняет народно-профессиональную песню, она всегда звучит с инструментальным сопровождением домбры или (к концу XIX века) гармони/баяна. Инструментальное сопровождение – неотъемлемая часть народно-профессионального песенного искусства, и этим оно отличается от народного творчества (хотя в исполнении народных песен инструмент также может присутствовать).

Но народно-профессиональное казахское песенное творчество – это, прежде всего, вокально-инструментальная традиция. Традиционный певец мыслит песню и ее исполнение только в синтезе голоса и инструмента. Помимо того, что слияние тембра домбры с голосом составляет национальный (этнический) «звуковой идеал», инструментальное сопровождение имеет и «гармонические» (вертикальные) и композиционные функции. Инструмент поддерживает дублированием вокальную партию, звучит в отыгрышах, инструментальная партия обобщает интонационное содержание песни во вступлении.

От народной песни народно-профессиональное творчество унаследовало жанр и форму. Это куплетная форма, основанная на 2-х строчной одиннадцатисложной строфе. Народно-профессиональная песня широко использует ладовые (пентатонные и диатонические) структуры, мелодические и ритмические средства, выработанные в народном песнетворчестве. В жанровом отношении народно-профессиональная песня зачастую «дублирует» жанры народной бытовой и обрядовой песни. Здесь присутствуют и песни-оплакивания, и песни-прощания. Очень широко представлен лирический жанр, охватывающий самую разнообразную тематику – воспевание природы, песни о любви и пр.

Народно-профессиональное песнетворчество в культуре выделяется особой артистической манерой и качеством вокального исполнения. Традиционные певцы обладают поставленными голосами, большим дыханием, применяют в пении специальные исполнительские приемы. Своеобразный вокал казахских народно-профессиональных певцов является, без сомнения, результатом особой вокальной «школы», сформировавшейся в степи.

Не случайно характеристики голосов народно-профессиональных певцов получили отражение в таких народных выражениях – «күміс көмей, жез таңдай» – серебряное горло, медное небо; «көмейінен бал тамған әнші» – певец, из гортани которого сочится мед; «демі зор әнші» – певец большого дыхания и подобных им. В исполнении народно-профессиональных песен певцами применяется богатая звуковая палитра, огромная динамическая шкала – от еле слышного пианиссимо до громоподобного форте, тонкая нюансировка, тембровое разнообразие звука, его филирование и «раздувание», артикуляционная техника.

Второй параграф четвертой главы «Традиционная музыка и композиторское творчество европейской традиции в современной культуре».

Изучение творчества композиторов Казахстана на новом уровне - не просто актуальная и сложная задача музыковедения. Такое исследование требует обновления отношения к композиторскому творчеству национальных республик вообще.

Необходимость пересмотра подходов к композиторскому творчеству 20 века, на наш взгляд, диктуется двумя рядами причин: а) идеологическими; б) методологическими. Первый ряд причин вполне понятен, очевиден и связан с изменением идеологии и крахом советской системы и идеологической доктрины. Он повлек за собой не просто изменение ценностных критериев композиторского творчества (что должно существовать в советской культуре, что не подвергается критике, независимо от реальной ценности), но и изменение социального и экономического положения композиторского искусства в обществе. Нельзя не признать, что композиторская деятельность в тех формах, в которых она существовала в XX веке, практически потеряла социальную и финансовую поддержку и стала (или – что катастрофично - не стала) предметом рынка культуры.

Второй ряд причин обусловлен методологией. Возникают вопросы: какой же должна быть методология изучения музыкальной культуры нового времени, может ли нас ныне устроить традиционный подход: с точки зрения «национального – интернационального», «традиции и новаторства», так называемых музыкально-выразительных средств, почему музыковедение нуждается в обновлении прежних подходов. Связано это, конечно же, с тем, что эти подходы уже не удовлетворяют нас в выяснении многих важных вопросов. Старая методология никак не реагирует и не принимает во внимание культурно-исторические и социологические изменения, произошедшие в 20 веке в обществе и культуре. В частности, эта методология основана и принимает в качестве априорного утверждения то, что европейская композиторская музыка – универсальное и единственно возможное музыкальное искусство, как бы идеальная модель музыки вообще. Именно поэтому в парах национальное и интернациональное, традиция и новаторство европейская составляющая идентифицировалась с интернациональным и новаторским (передовым).

Ныне понятия национальное и интернациональное, традиция и новаторство, употребляемые ранее, стали восприниматься как что-то расплывчатое и неопределенное, они перестали отражать реальную картину процессов взаимодействия музыкальных культур. Они стали нуждаться в более конкретном и точном наполнении. Такими понятиями стало трудно характеризовать те или иные образцы композиторского творчества в силу того, что грани их (исторические, культурные, социальные) и содержательный объем не определены. Самое же существенное – это то, что ситуация с «универсальным» музыкальным искусством – европейским композиторским творчеством – стала меняться, постепенно оно перестает занимать центральное место в музыкальной культуре не только в тех странах, где оно выступает как идеальная модель развития музыки, но и в самой Европе.

Прежде всего, выясняется, что европейская музыка – один из вариантов языка музыки, и, во-вторых, для всех становится очевидно, что место современной европейской композиторской музыки в обществе сильно варьируется – от притяжения до полного отрицания. В шестидесятых годах прошлого века в музыковедении и в целом в гуманитарной сфере стал активно обсуждаться вопрос о том, что европейская музыкальная культура не является единственно возможной культурной моделью, о том, что европейский профессионализм письменной традиции – не

единственный профессионализм в музыке, о том, что у каждого народа могут существовать свои высшие духовные ценности, движение к которым или постижение которых и составляет суть развития каждой отдельно взятой культуры.

В это время и стали актуальны вопросы изучения национального музыкального языка. Эти вопросы, с одной стороны, важны не только для изучения семантики, т.е. смыслов, содержания изучаемого искусства, но и связаны с такими фундаментальными проблемами, которые восходят к закономерностям музыкального мышления. Проблема содержания или смысла, семантики музыки была поставлена и обрела новую остроту именно в этномузыкознании. Параллельно этому процессу в академическом музыкознании также стали разрабатываться вопросы, связанные с мышлением, языком, семантикой музыки.

Пятая глава диссертации «Музыкальный язык и казахская культура» посвящена теме музыкального языка и культуры.

Первый параграф пятой главы «Музыкальный язык как категория и как историческое и стилистическое явление».

В Лингвистическом словаре язык определяется как «система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения; язык – это знаковая система». Одно из необходимых средств для коммуникации - наличие языка. По мысли Ю. Лотмана, «всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык» [Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман // Семиотические исследования по теории искусства. – М., 1970. – С. 15.].

В отношении определения, да и самого существования музыкального языка в музыковедении ведется оживленная дискуссия. Разброс мнений по поводу музыкального языка велик: от полного отрицания его существования до признания того, что музыка является специфическим языком или «незнаковой» семиотической системой [Арановский, М. Мышление, язык, семантика [Текст] / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 90-128.]. Казахстанский же музыковед Г.Бегалинова утверждает, что «в настоящее время можно считать, что взгляд на музыку как язык определенного рода является в науке доказанным» [Бегалинова, Г. Казахский музыкальный язык [Текст]: моногр. / Г. Бегалинова. – Алматы: Гылым, 2001. – 200 с.].

Проблема музыкального языка характеризуется значительной сложностью в связи с тем, что музыковеды не находят в музыке единиц, адекватных слову в вербальном языке. М.Бонфельд пишет: «Перечисление попыток, которые были предприняты для преодоления указанных трудностей, заняло бы слишком много места. Все же ни одна из них не привела к результатам, которые можно было бы считать убедительными и бесспорными. Так появился тезис о "незнаковой" и даже "неязыковой" природе музыкального искусства» [Бонфельд, М. Музыка: язык или речь? [Текст] / М. Бонфельд // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Сер.: "Проблемы музыкознания". – СПб, 1996. – Вып. 8. – С. 15-39.]. Именно так считает выдающийся этномузыковед современности И.И.Земцовский, предложив избавиться от «музыковедческих иллюзий» по поводу определения музыки как языка и ее «непрерывной коммуникабельности» [Земцовский, И.И. Этнография

исполнения: музицирование -интонирование-артикулирование [Текст] / И.И. Земцовский // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. – М., 1989. – С. 97.]

Дискуссия о музыкальном языке и его семиотическом статусе продолжается (то затухая, то вновь разгораясь) вот уже почти 4 десятилетия. Библиография или перечисление работ о музыкальном языке могли бы составить целую брошюру» [Денисов, А.В. Музыкальный язык: структура и функции [Текст] / А.В. Денисов. – СПб.: Наука, 2003. – 207 с.]. Не останавливаясь на всех аспектах дискуссии, выделим самые существенные, которые как раз и порождают, на наш взгляд, непримиримость между оппонентами. Музыковеды А. Сохор и Г. Орлов рассматривают «язык» лишь в нестрогом понимании этого термина. По мнению А. Сохора, различия музыкального языка с вербальным языком, который признан знаковой системой, и являются основным доказательством невозможности существования универсального музыкального языка. В своем исследовании он указывает на следующие расхождения: 1) все элементы искусства допускают различное смысловое истолкование. Художник редко использует в неизменном виде созданные другими авторами «слова», 2) в искусстве форма неотделима от содержания, хотя в знаках нет разницы, на чем написаны слова, 3) любая знаковая система ограничена по своему объему в данный исторический период, 4) в знаковой системе всегда можно различить знаки, из которых она состоит, 5) в искусстве невозможно создание «словаря». В результате Сохор приходит к выводу, что музыку можно считать знаковой системой особого рода» [Сохор, А.Н. Музыка как вид искусства [Текст] / А.Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л., 1980. – Вып 2. – С. 111-230.]

Рассматривая термин «язык», который, по его мнению, является носителем понятий, Сохор отмечает, что музыка раскрывает эмоциональную сторону человеческого «я». Поэтому «человечество приучилось слышать в музыкальных звуках выражение эмоций, а не понятий. Вот почему музыку нельзя назвать языком без кавычек». В качестве контраргумента здесь можно указать на то, что с помощью вербального языка выражаются не только понятия, но и эмоции. Причем не только в художественных (литературных, поэтических) текстах, но и обыденной речи.

Очевидно, что существует определенная зависимость музыкального языка не только от вербального, но и в целом от типа культуры и конкретной этнической и исторической ситуации, его породившей. Именно конкретная культура определяет семантическую наполненность языка. Язык живет в широком диапазоне смыслов культуры, а потому единицы языка выражают не только конкретные значения, но и более широкий контекст - культурные коды в целом, то есть то, каким образом и в каком виде общество воспринимает и осмысливает действительность.

Хотя о музыкально-выразительных средствах традиционной песни писали многие авторы, особенностям музыкального языка как особой категории мышления внимания не уделялось.

Так, казахская традиционная культура является культурой номадического общества. Это означает не только другой хозяйственно-экономический уклад (приручение домашних животных, в особенности, коня и верблюда, перекочевки населения на сезонные пастбища, использование зимних стоянок), но и другой тип

культуры. Культура номадов антропоцентрична, в ней акцент сделан на социализации человека. Человек – главная ценность общества. Многие виды искусства подчинены задаче подготовки человека к социальной жизни, строго регламентированной в соответствии с возрастными, половыми и социально-культурными ролями. Каждому возрастному периоду соответствует тип носителя культуры [Мухамбетова, А. Казахская традиционная музыка и XX век [Текст] / А. Мухамбетова, Б. Аманов. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 544 с.].

Типы носителей культуры описаны в казахстанской науке и в соответствии с этим в казахстанском этномузыкальном знании выделяются несколько музыкально-поэтических традиций: акынская, эпическая, песенная, инструментальная.

Акын – древнейший тип носителя культуры, связанный с родом. Этот тип восходит к фратриальному обществу и отражает деление его на две части. Фратрии или роды периодически вступают в ритуальные состязания – по борьбе, бегу, скачкам, музыкально-поэтическому искусству. Акын выступает в словесно-музыкальных состязаниях – айтысах. Айтыс (айтысу – буквально с казахского – спорить с помощью слов) – древнейший жанр устно-поэтического творчества, сохранившийся у немногих народов – казахи, кыргызы, каракалпаки)

Успешное участие акына, выступающего от отдельного рода, обеспечивает роду благополучие и славу. Акын начинает свое выступление с высокого протяжного зачина, целью которого является не только привлечение внимания членов его рода, но и обращение к сильным родовым предкам. По идее, акынский зачин концентрирует в себе силу всех представителей рода и его предков. Область акынского творчества стала мощным источником для развития народно-профессиональной песни, во многом определила ее своеобразие.

Прежде всего, надо отметить, что народно-профессиональное песенное творчество вовлекается в орбиту социально-культурных функций акынов. Если учесть, что многие акыны были творцами выдающихся лирических песен, а народно-профессиональные певцы участвовали в айтысах, то следует признать теснейшую связь, а в некоторых случаях идентичность этих двух музыкально-поэтических профессий.

Социально-культурный институт акынства стал в данном случае той формой, оболочкой, внутри которой происходило обособление и развитие художественных потенций, становление искусства как системы эстетического освоения мира. Профессионализация акынства обеспечила народно-профессиональному песенному искусству социальную основу дан специализации, а музыкально-стилевой процесс развития песни сопровождался формированием эстетических взглядов на музыкальное искусство, несущих на себе отпечаток акынской «идеологии», той почвы, которая дала им жизнь.

Домбра – древний двухструнный музыкальный инструмент Евразии. Другие двух или трехструнные инструменты Центральной Азии – комуз у кыргызов, топшур у алтайцев, хомыс у хакасов, дутар у туркмен, - щипковые инструменты с длинной шейкой – выполняют у всех этих народов принципиально одну и ту же роль в вокально-инструментальных традициях. Они аккомпанируют пению, причем, как правило, дублируют вокальную партию или же составляют

бурдонирующий фон. Инструментальная музыка этих народов представлена по-разному. Известна богатая и стильная литература у кыргызских комузчу, туркменских и узбекских дутаристов.

В таком виде и в качестве сольного инструмента домбра существует столетиями. У казахов инструментальная музыка для домбры достигла чрезвычайно высокого уровня. Трудно сказать, в какой момент появляются вокально-инструментальные традиции в казахской культуре, и когда они становятся преимущественно домбровыми (есть данные о смычковом кобызе как аккомпанирующем инструменте в 19 веке). В любом случае, за редкими исключениями, все эти традиции являются специализированными или профессиональными/устно-профессиональными. Инструмент иногда сопровождает и народное, то есть непрофессиональное пение. Но в этом случае инструментальное сопровождение является факультативным, то есть необязательным и достаточно простым.

Вопрос инструментального сопровождения казахских устно-профессиональных вокально-инструментальных традиций недостаточно изучен и практически не имеет истории. Автор этих строк начинал изучение этого вопроса с помощью студентов и аспирантов – певцов, жырши (исполнителей речитативных жанров и инструментальной музыки), что и позволило сделать соответствующие нотировки – и голоса, и инструмента. В результате, в последние 10-15 лет, казахстанское музыковедение обогатилось качественными расшифровками вокально-инструментальных традиций (в основном, эпических), что и должно послужить хорошей основой для дальнейшего исследования.

Можно заметить, что инструментальное сопровождение в региональных жанрах и стилях народно-профессиональной песни и в исполнении речитативных жанров значительно различается. Тем не менее, несмотря на стилевые различия в разных традициях, инструментальная партия всегда включает в себя небольшое или более развернутое вступление, в котором, как правило, присутствует тематический тезис – интонационное обобщение произведения. Краткое и обобщенное изложение основной музыкальной идеи песни - инструментальное вступление присутствует во всех казахских вокально-инструментальных стилях. Инструментальное заключение или постлюдия присутствует не во всех стилях. И вступление, и заключение могут быть продолжительными, или краткими – это зависит от певца, его музыкальности и мастерства-инструменталиста.

Само сопровождение - это одно или двухголосное дублирование инструментом вокальной партии. Если инструментальная партия устно-профессиональной песни Центрального, Восточного и Северного Казахстана (аркинской), как правило, прозрачна, экономна, изобилует паузами во время звучания голоса, то западно-казахстанская вокально-инструментальная традиция характеризуется выдержанным «ленточным» двухголосием и близка к инструментальной музыке этого региона, к стилю токпе.

Инструментальная партия активно участвует в строительстве музыкальной формы песенной традиции. Это происходит благодаря инструментальным «связкам» или их отсутствию. Так, объединение музыкально-поэтических строк (например, по две – песня «Назкыңыр») подчеркивается тем, что инструментальный

проигрыш после каждой строки не звучит. Напротив, особенности крупной песенной вокально-инструментальной формы (Корлан Естая, Гаухартас, Инжу-Маржан Асета) выделяются ярче благодаря повтору определенного инструментального клише.

Второй параграф пятой главы «Проблема сохранения нематериального культурного наследия в Казахстане и профессионализм устной традиции в науке и культуре».

Для того, чтобы оценить современное состояние казахской традиционной музыкальной культуры, необходимо уточнить определения того, что такое традиционность. Определение традиционности имеет прямое отношение к понятию нематериальное культурное наследие (The Intangible Cultural Heritage). Понятие «нематериальное культурное наследие» с некоторых пор используется в связи с принятой в 2003 году и вступившей в действие в 2006 году Конвенцией об охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО (Конвенция об охране нематериального культурного наследия (определения): "Нематериальное культурное наследие" означает обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, - а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, - признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое нематериальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека. Для целей настоящей Конвенции принимается во внимание только то нематериальное культурное наследие, которое согласуется с существующими международно-правовыми актами по правам человека и требованиями взаимного уважения между сообществами, группами и отдельными лицами, а также устойчивого развития). Традиционность культуры и ее сохранение – основные постулаты, характеризующие суть и задачи известной конвенции.

Казахстан в начале третьего тысячелетия, в XXI веке, несомненно обладает богатейшими памятниками нематериального культурного наследия народа, при том, что XX век в целом был катастрофически разрушительным для казахской культуры и этноса. В силу особенностей хозяйственно-культурного уклада жизни кочевников в Казахстане до революции 1917 года, нематериальное культурное наследие (язык, фольклор, эпос, музыка) ярче и полнее других (в частности, материальных форм) выражает психический склад и эстетический вкус, менталитет народа, глубину его постижения жизни и уникальное своеобразие художественных откровений. Памятники вербального и музыкального фольклора, артистического искусства салов и серэ, акынов, жырши, кюйши действительно составляют историю традиционного (то есть, подлинного, не заимствованного) национального искусства. В отношении других «мусических» искусств вполне очевидно, что народный танец и народный театр не обрели институциональных черт, и, хотя понятия танца – «би» и театра – комики - «ку» существовали, но не автономно, а внутри именуемых артистических форм.

Сегодня состояние и изучение казахских устно-профессиональных традиций

во многом зависят от того, как они будут «самоидентифицированы» в своих собственных пределах и «идентифицированы» в масштабах государства. Конвенция ЮНЕСКО о сохранении нематериального культурного наследия имеет своим следствием «запуск» этих общественных процессов, и тем самым способствует защите и сохранению самого драгоценного наследия человечества – его музыкального духовного богатства.

ВЫВОДЫ

Осознание ценности и необходимости нематериального культурного наследия приходит, прежде всего, к тем, кто занимается его сбором и изучением – собирателям, фольклористам, ученым, местным знатокам, а также к тем, кто его практикует – носителям традиций и отдельным общественным деятелям.

Но социальная жизнь живых и уходящих традиций не регулируется носителями и знатоками, учеными. С изменением образа жизни, технологий и производства уходят в прошлое и традиции. Более всего страдают те сферы нематериального культурного наследия, которые не связаны с коммерческо-туристической сферой. С уходом живых носителей нематериального культурного наследия исчезает и традиция, нанося этим непоправимый урон не только национальнй культуре, но и самой идентификации народа.

Именно в связи с тем, что сами нематериальные культурные ценности и их носители, имеющиеся у всех народов, не могут позаботиться о своей сохранности, и была принята Конвенция об НКН. Ратификация же ее на государственном уровне означает то, что страна соглашается защищать и сохранять свое собственное нематериальное культурное наследие. В случае ратификации Конвенции страна эту ответственность принимает на себя перед всем международным/мировым сообществом.

Задача этномузыковедения, как и культурологии музыки – построить своеобразную «генетику» культуры, которая бы не только объясняла историко-культурный процесс в его конкретном художественном воплощении, но и позволила бы понять ее смыслы как специфически-человеческого способа жизни, как сочетание универсально-человеческого и самобытно-этнического. Именно такое изучение позволяет воспроизводить модели различного типа культур и проводить их сравнительный анализ. Самое же существенное – оно позволяет определить современное состояние традиционных музыкальных культур и позаботиться об их будущем.

Фундаментом национальной музыкальной культуры является фольклор – обрядовые и необрядовые жанры. Значение самого древнего пласта культуры – обрядового фольклора – не только в том, что он «кодирует» изначальные смыслы жизни и культуры, но и находится у истоков формирования языковых систем, в том числе и музыкального языка. В обрядовом фольклоре формируются основные начала музыкального мышления и языка народа и создаются предпосылки для собственно музыкального развертывания/развития. Вряд ли можно категорически утверждать, что те или иные обрядовые песни и жанры представляют собой самые ранние музыкальные проявления этого мышления. Но тот факт, что ритуальные песни должны исполняться только в обрядовых ситуациях, они не должны были

изменяться в силу императивных запретов традиционной культуры, способствовал *сохранению* ритуальных напевов как элементов древнейшего состояния мышления, включенного в синкретический контекст формирующегося языка.

Процесс возникновения и развития музыки, рождающейся в этом синкретическом единстве, и ее самостоятельное развитие в тех жанрах, которые не скованы обрядом, должен был быть рассмотрен с помощью категорий музыкального мышления и языка. Именно понятие музыкального языка, как совокупности интонационного «словаря» музыки, синтаксиса и композиции, позволяет разобраться в содержательном и стилистическом многообразии национальной музыкальной культуры.

Сакральность в этномузыковедческом смысле - это кульминационный момент переживания культурного смысла музыки. Сакральность имеет свое начало и причину появления, она эволюционирует, ослабевает, исчезает в связи с изменившимися условиями жизни или же стойко сохраняется в определенных обстоятельствах и условиях, в определенных формах. Особенностью же традиционной музыки как специфического языка и как структуры является способность *удерживать* содержание или изначальный культурный смысл, каким является сакральность.

С этим связана острейшая необходимость сохранения нематериального культурного наследия, которое является незаменимым и невозполнимым резервуаром хранения гуманистических ценностей.

Результаты настоящего докторского исследования выражают себя в следующих положениях:

1. К числу методологически принципиальных и частично новых следует отнести первый результат - этномузыковедческое определение понятий традиция, носитель традиции, сообщество. Именно такое положение дает фундаментальную научную основу и инструментарий исследования традиционной музыкальной культуры. Оно переносит акцент с изучения нотных текстов и отвлеченных теоретических проблем на живые процессы, на музицирование и на социальную практику, что соответствует природе объекта.

2. Вторым важным в теоретическом отношении и совершенно новым для казахстанской музыкально-этнографической науки является вопрос *ритуала, обряда* в народной культуре. Глубокая разработка проблемы ритуала в зарубежной – А.Ван-Геннеп, В.Тернер, - и российской – В. Иванов., О.Фрейденберг, А.Байбурин, Е.Новик – этнологической литературе побудило нас к изучению этого понятия применительно к казахской традиционной музыкальной культуре. Результатом стала новая концепция ритуальной музыкальной культуры.

3. третьим относительно новым научно-практическим результатом является утверждение о важности обрядовых плачей, что подтверждается совпадением символических действий, напевов и текстов песен-прощаний невесты и плачей-жоктау.

4. Четвертым, частично новым результатом является утверждение о том, что казахский Коркут/Коркыт – Первый музыкант, Создатель Музыка и первого музыкального инструмента, и что все позднейшие наслоения, в том числе и мусульманские интерпретации образа Коркута - показатель эволюции народного

мировоззрения и творчества.

5. Пятым результатом, характеризующимся значительной новизной, мы считаем введение понятия культурного смысла фольклора и традиционной культуры в этномузыковедение. Заимствованное из культурологии понятие культурного смысла объединяет в одно целое внешние (исторические обстоятельства, носителя традиции, сообщество) и внутренние (музыкально-выразительные средства, содержание) факторы традиционной музыкальной культуры. Благодаря выявлению культурных смыслов казахских музыкально-поэтических традиций мы смогли выяснить, почему общим культурным смыслом фольклора и традиционной культуры в целом является сакральность;

6. Шестой важный результат, обладающий определенной новизной, - это положение о взаимодействии в культуре ритуальных и неритуальных жанров, обуславливающее целостность традиционной культуры и ее развитие. Именно взаимодействие различных жанров, носителей традиции и сообщества представляет собой систему жизнеобеспечения традиционной культуры, позволяет ей двигаться во времени. Обрядовые жанры при всем их консерватизме, сохраняя табуированность, все же наполняются конкретным жизненным содержанием. Необрядовые жанры, находясь в постоянном «поле излучения» обрядовых жанров и самого ритуала, более свободны в развитии музыкальной стороны, обогащают палитру средств выражения, но при этом сохраняют свою сакральность.

7. Седьмой существенный результат, до настоящего момента бывший в разработке диссертантом и обладающий определенной степенью новизны – это выявление дополнительных значений профессионализации устной культуры в прошлом и настоящем и в отношении других народных традиций – инструментальной музыки и эпической традиции;

8. В качестве результата, характеризующегося относительной новизной, нужно признать восьмое положение: о применении понятия музыкального языка в этномузыкологии. Это понятие, в течение многих десятилетий бывшее предметом ожесточенных дискуссий ученых-музыковедов, применялось преимущественно в сфере профессиональной музыки письменной традиции. Его применение в этномузыковедении открывает важные методологические моменты: ограниченность использования вневременной, внеисторической характеристики музыкального языка.

9. Девятый результат, обладающий значительной новизной - положение о формировании народно-профессиональной музыки как искусства музыки и роль музыкального языка в этом процессе. Диссертантом рассмотрена эволюция традиционной музыки от обрядовых напевов, бытовых песен и кюев, фольклорного исполнения эпоса до высших достижений казахской традиционной музыкальной культуры – народно-профессиональных песенных и инструментальных традиций. В этих жанрах музыкальный компонент приобретает значение самостоятельной, высокоразвитой, «вторичной моделирующей» (Ю.Лотман) системы. Это означает, что первичные смыслы обогащаются надстраиваемыми над ними смыслами, организованными по собственным, музыкальным законам;

10. Десятый результат диссертации обладает обобщающим и синтезирующим характером. Все предыдущие результаты в совокупности характеризуют состояние казахской традиционной музыкальной культуры в современности и выдвигают задачи

сохранения нематериального культурного наследия в республике. Понимание ценности традиционной культуры не приходит само собой, ему способствует либо принадлежность к традиционному сообществу, либо сообществу ученых-гуманитариев, этномузыковедов, культурологов. Традиционная культура – это гуманистическое будущее человечества, именно она хранит тысячелетиями то, что делает человека человеком.

Основные положения диссертации отражены в следующих опубликованных работах:

1. **Елеманова, С.А.** Problems in the Official Policy towards music in Kazakhstan [Текст] / С.А. Елеманова // Seoul P'iri Festival. Workshop Paper Collection, The National Center for Korean Traditional Performing Arts. – 1997. - P. 90-97.

2. **Елеманова, С.А.** Международные фестивали традиционной музыки в Казахстане [Текст] / С.А. Елеманова // Культура и СМИ: проблемы взаимодействия/сост.А.Кодар, З.Кодар, Г.Абикеева. отв.ред.А.Кодар. – Алматы: ИД “Credo”, 2000. - С.86-94.

3. **Елеманова, С.А.** К вопросу о семантике казахской народно-профессиональной песни [Текст] / С.А. Елеманова // Культурные контексты Казахстана: история и современность: материалы международного семинара, посвященного 100-летию М.О. Ауэзова. – Алматы: Фонд Сорос –Казахстан, 1998. - С.226-231.

4. **Елеманова, С.А.** Казахское традиционное песенное искусство [Текст]: монография / С.А. Елеманова. – Алматы: Изд-во «Дайк-Пресс», 2000. - 186 с.

5. **Елеманова, С.А.** Об истоках национального музыкального языка [Текст] / С.А. Елеманова // Язык традиционной музыки и современное культурное пространство: материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2008. - С.47-56.

6. **Елеманова, С.А.** Проблемы музыкального мышления, языка и семантики в изучении современного национального композиторского творчества [Текст] / С.А. Елеманова // «Куддус Кужамьяров – время и музыка»: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения К.Кужамьярова. – Алматы, 2008. - С.123-131.

7. **Елеманова, С.А.** О сакральности в казахской традиционной музыке [Текст] / С.А. Елеманова // Б.Сарыбаеву – 80 лет: материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2007 г. - С.49-52.

8. **Елеманова, С.А.** Б.Г. Ерзакович и актуальные вопросы изучения казахской традиционной культуры [Текст] / С.А. Елеманова // Б.Г. Ерзакович – музыка зерттеушісі: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100 летию Б. Ерзаковича. - Алматы, 2008. - С.39-44.

9. **Елеманова, С.А.** Contemporary study of Kazakh folk culture: the case of Galiya Kasymova [Текст] / С.А. Елеманова // Бюллетень (Newsletter 7) Совета по исследованиям искусств человечества (Arts & Humanities Research Council) AHRC Research Centre for cross-cultural MUSIC AND DANCE PERFORMANCE. – London, SOAS, 2006. – С.3-4;

10. **Елеманова, С.А.** Новое о ритуале и музыке в нем [Текст] / С.А. Елеманова // Временник Зубовского института. - СПб, 2009. - № 2. - С.92-98.

11. **Елеманова, С.А.** Казахская традиционная песня как объект этномузыковедения [Текст] / С.А. Елеманова // Сборник материалов, посвященный 80летию А.Е. Байгаскиной. - Алматы, 2009. - 129 с.

12. **Елеманова, С.А.** Мысли о традиционной музыке тюрков и не только тюрков... [Текст] / С.А. Елеманова // Мир музыки. - Баку, 2010. – С. 119-124, www.musigi-dunya.az;

13. **Елеманова, С.А.** Прессрелиз семинара-практикума; Пресс-релиз международного фестиваля тюркских народов [Текст] / С.А. Елеманова // Музыка тюркских народов: своеобразие и вопросы популяризации: материалы семинара-практикума // Мир музыки. - Баку, 2010.сс - С.124-125. www.musigi-dunya.az

14. **Елеманова, С.А.** О состоянии и перспективах устного нематериального наследия [Текст] / С.А. Елеманова // Государственная инвентаризация нематериального культурного наследия: выполнение задач, методы и стратегии: материалы конференция экспертов Среднеазиатского региона. – Сеул: ICNCA, 2010. - С.145-147.

15. **Елеманова, С.А.** Музыка в истории культуры [Текст] / С.А. Елеманова // Известия НАН РК. Серия филологическая. – 2009. - №6. - С.61-64.

16. **Елеманова, С.А.** О генезисе, эволюции и стиле казахской традиционной песенной культуры (методологический дискурс) [Текст] / С.А. Елеманова // Известия НАН РК. Серия филологическая. - 2010. - №1. - С. 75-82.

17. **Елеманова, С.А.** Обрядовые плачи и их народно-профессиональные дубли в казахской традиционной песенной культуре [Текст] / С.А. Елеманова // Известия НАН РК. Серия филологическая. - 2010. - №2. – С. 85-88.

18. **Елеманова, С.А.** Традиционная музыка: понятие, смысл, судьба [Текст] / С.А. Елеманова // Известия НАН РК. Серия общественных наук. - 2010. - №3 (276). - С.63-67.

19. **Елеманова, С.А.** Предисловие от составителя [Текст] / отв. ред. и сост. С.А. Елеманова // Музыка тюркских народов: своеобразие и вопросы популяризации: сборник статей семинара-практикума, в рамках Фестиваля «Астана-аркау». - Астана, 2011. - 146 с.

20. **Елеманова, С.А.** Проблемы современной музыкальной культуры Казахстана: консервация наследия или обновление? [Текст] / С.А. Елеманова // Идея независимости в искусстве. История и современность К 20-летию Независимости республики Казахстан: материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2011. - Т.1. – сс.48-52;

21. **Елеманова, С.А.** A Brief Comparative History of Musical Shamanism and a contemporary Kazakh example: Galiya Kasymova's Phenomenon [Текст] / С.А. Елеманова // Sacred Knowledge: Schools or revelation? Master-Apprentice System of Oral Transmission in the music of the Turkic Speaking world. – Koln: Lambert Academic Publishing, 2009. - P.107-117.

22. **Елеманова, С.А.** О состоянии и перспективах нематериального культурного наследия Казахстана [Текст] / С.А. Елеманова // Қорқыт және Ұлы дала сазы -

Алматы: «Арна –б», 2011. - С.118-122.

23. **Елеманова, С.А.** Современные проблемы изучения казахской традиционной песни [Текст] / С.А. Елеманова // Отечественная этномузыкалогия. История науки, методы исследования, перспективы развития. – СПб, 2011. – Т. 1. - С.320-329.

24. **Елеманова, С.А.** Наследие тюркской культуры [Текст]: монография / С.А. Елеманова // Исторический обзор казахской традиционной музыки. – Алматы: Кантана-Пресс, Тюркская академия, 2012 г. - 408 с.

25. **Елеманова, С.А.** Нематериальное культурное наследие в Казахстане: идеология и методология [Текст] / С.А. Елеманова // Нематериальное культурное наследие народа Республики Казахстан: современное состояние и перспективы развития: материалы международной научно-практической конференции. - Алматы, 2012. - С.11-13.

26. **Елеманова, С.А.** Некоторые типологические черты и проблемы изучения вокально-инструментальной специфики казахской профессиональной музыки устной традиции [Текст] / С.А. Елеманова // Мир Мугама: материалы III международного научного симпозиума. – Баку, 2013. – С. 228-234.

27. **Елеманова, С.А.** Традиционная культура и глобальная этика: аспекты взаимодействия [Текст] / С.А. Елеманова // Глобальная этика: Сохраним планету Земля: Сборник публикаций международной конференции. - Астана, 2013. – С.44-52.

28. **Елеманова, С.А.** Понятие “профессионализма устной традиции” и казахская песенная культура: старые и новые вопросы [Текст] / С.А. Елеманова // Проблемы музыкальной науки. – 2014. - № 4 (17). - С.57-62. www.journalpnm.com.

29. **Елеманова, С.А.** Традиционное музыкальное искусство Казахстана как теоретическая и практическая проблема: состояние и изученность [Текст] / С.А. Елеманова // Театр, Живопись, Кино, Музыка. – 2015. -№ 2. - С.173-184 <http://www.gitis.net/almanakh/item/almanakh>

30. **Елеманова, С.А.** Юбилейный международный симпозиум – «Музыка тюркоязычного мира» [Текст] / С.А. Елеманова // MUSIGI DUNYASI. – Баку, 2016. - № 1. - С.44-46.

31. **Елеманова, С.А.** Судьба казахского кобыза и легенды о Коркуте (к 90-летию Фатимы Балгаевой) [Текст] / С.А. Елеманова // Дара жол: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию Ф.Ж.Балгаевой. - Астана, 2016. - Т.1. – С. 71-74.

32. **Елеманова, С.А.** Итоги Всемирной конференции ICTM 2015 г. [Текст] / С.А. Елеманова // История, теория и практика фольклора: сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений. - Саратов, 2017. - С.213-220.

33. **Елеманова, С.А.** Актуальные проблемы сохранения нематериального культурного наследия Казахстана [Текст] / С.А. Елеманова // Традиционная музыка в XXI веке: материалы международной научной конференции к 200летию музыкальной этнографии Казахстана, к 90-летию Б.Сарыбаева и 30-летию кафедры народного пения. – Алматы: Казахская национальная консерватория, 2017. - С.16-20.

35. **Елеманова, С.А.** Казахский Коркут и кобыз [Текст] / С.А. Елеманова // Наука и инновационные технологии. - Бишкек, 2017. - №5 (5). - С.35-40.

36. **Елеманова, С.А.** О современном состоянии и изучении традиционной

казахской музыкальной культуры [Текст] / С.А. Елеманова // Наука и инновационные технологии. - Бишкек, 2017. - №5 (5). - С.41-51.

37. **Елеманова, С.А.** Современное состояние казахской традиционной музыкальной культуры: проблемы и задачи [Текст] / С.А. Елеманова // Известия НАН Кыргызской Республики. – Бишкек, 2018. - №2. - С.72-75.

38. **Елеманова, С.А.** Проблемы музыкального мышления, языка и семантики в изучении современного национального композиторского творчества [Текст] / С.А. Елеманова // Известия НАН Кыргызской Республики. – Бишкек, 2018. - №2. - С. 68-71.

39. **Елеманова, С.А.** К вопросу о методологии этномузыкознания [Текст] / С.А. Елеманова // АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ: материалы международной научно-практической конференции, к 60-летию профессора, доктора искусствоведения Утегалиевой С.И. - Алматы, 2018. - С.29-34.

40. **Елеманова, С.А.** Музыкальное образование традиционных музыкантов в Казахстане: к постановке проблемы [Текст] / С.А. Елеманова // Сборник материалов Всемирной 33-й конференции ISME (Международного общества по музыкальному образованию). – Баку, 2018. – С.159-163.

41. **Елеманова, С.А.** О проблеме сакрального в Казахской традиционной музыкальной культуре [Текст] / С.А. Елеманова // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. - Майкоп, 2018. - Вып 3, Т.1. - С.786-804.

42. **Елеманова, С.А.** Традиционная казахская музыкальная культура: значение и перспективы развития [Текст] / С.А. Елеманова // Традиционная музыка: проблемы истории и теории: сборник материалов международной конференции, посвященной 200 летию Курмангазы. – Алматы, 2018. - С.20-25.

43. **Елеманова, С.А.** Звук как знак культуры. Семантика звука в казахской традиционной музыкальной культуре [Текст] / С.А. Елеманова//журнал Наука, образование и культура. – №5(39) май, 2019 г. <http://scientificarticle.ru/arkhiv-zhurnal-nauka-obrazovanie-i-kultura.html>

44. **Елеманова, С.А.** Современная музыкальная культура Казахстана: состояние и перспективы[Текст] / С.А. Елеманова//издательство Научный аспект, «Научный аспект №2-2019» http://na-journal/2-2019_gumanitarnye-nauki/1701 - sovremennaya -muzykalnaya - kultura -kazahstana -sostoyanie -i -perspektivy;

45. **Елеманова, С.А.** Музыкальный язык казахской народно-профессиональной песни: структура, синтаксис и композиция песенной формы[Текст] / С.А. Елеманова//LI Международная научно-практическая конференция Евразийского научного объединения. Россия, Москва, 30-31 мая 2019 г. www.ESA-CONFERENCE.RU.

Елеманова Саида Абдрахимовнанын «Казак салттуу музыкалык маданияты жана анын азыркы абалы» аттуу темадагы 17.00.02 – музыкалык искусство адистиги боюнча искусство таануу илимдеринин доктору окумуштуулук даражасын изденип алуу үчүн жазылган диссертациясынын

РЕЗЮМЕСИ

Негизги сөздөр: салт, музыкалык маданият, ырым-жырым, маданий маңыздар, казак маданиятынын ырым-жырымдары, сакралдуулук, музыкалык тил, семантика

Изилдөөнүн **объектиси** болуп өзүнө музицирование, алып жүрүүчүлөр, коомчулук жана жашоо чөйрөсү салттарын камтыган анын бардык түзүүчү элементтериндеги казак салттуу музыкалык маданияты эсептелет. Изилдөөнүн **предмети** – казак элдик музыкалык салттардын жана алардын заманбап абалынын башаты, эволюциясы, мазмуну жана маданий маани-маңыздары.

Изилдөөнүн максаты менен милдеттери. Диссертациянын негизги максаты казак салттуу музыкалык маданиятын анын генезисинин, эволюциясынын, маани-маңыздарынын жана стилистикасынын аспектисинде кароодо турат.

Диссертацияда музыкалык билим, этномузыкалык билим, музыкалык социология жана фольклористика/этнология, маданият таануу, маданий антропология жана тарыхтын методдору колдонулат. Аталган изилдөөнүн методологиясы жогоруда аталган ыкмаларды салттуу музыкалык маданиятты системалык, комплекстүү кароодо синтездештирет.

Иштин илимий жаңылыгы жана теоретикалык мааниси.

Ырым-жырымдын, жөрөлгөнүн глобалдык маданий маңызы жана анын казак музыкалык фольклоруна жана салттуу музыкасына тийгизген таасири ачылып берилди; ырым-жырым жана ырым-жырымдык ырлар казак музыкалык фольклорунун жана салттуу музыкасынын руханий негизи болуу менен алардын сакралдуулугун жараткандыгы далилденди;

Музыкалык тил менен ойломдун категориясын аркиндик салттагы казак оозки-кесипкөй ыры жаатында колдонуусунун жардамы аркасында анын музыкалык-тилдик, стилистик жана композициялык түзүлүшүнүн эстетикалык табияты жана негизги принциптери ачылып берилди.

Колдонуу боюнча сунуштар. Автордун жоболору менен корутундулары жана изилдөөнүн материалынын өзү казак музыкасынын тарыхы, ИКМ жана фольклор, элдик музыкалык чыгармачылык, салттуу музыка жана фольклор курстарында консерватория менен искусство университеттериндеги окуу процессинде колдонулушу ыктымал.

Колдонуу чөйрөсү. Диссертациянын натыйжалары салттуу музыкалык маданият маселелерин илимий-изилдөөчүлүк иштеп чыгууда колдонулушу толук ыктымал.

РЕЗЮМЕ

диссертации Елемановой Саиды Абдрахимовны на тему: «Казахская традиционная музыкальная культура и ее современное состояние», представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство.

Ключевые слова: традиция, музыкальная культура, ритуал, культурные смыслы, ритуалы казахской культуры, сакральность, музыкальный язык, семантика

Объектом исследования является казахская традиционная музыкальная культура во всех составляющих ее элементах, включающих в себя традиции музицирования, носителей, сообщества и среду бытования. **Предмет исследования** – истоки, эволюция, содержание и культурные смыслы казахских народных музыкальных традиций и их современное состояние.

Цели и задачи исследования. Основная цель диссертации заключается в рассмотрении казахской традиционной музыкальной культуры в аспекте ее генезиса, эволюции, смыслов и стилистики.

В диссертации используются методы музыкознания, этномузыкознания, музыкальной социологии и фольклористики/этнологии, культурологии, культурной антропологии и истории. Методология настоящего исследования синтезирует все вышеназванные подходы в *системном*, комплексном рассмотрении традиционной музыкальной культуры.

Научная новизна и теоретическая значимость работы.

Выявлен глобальный культурный смысл ритуала, обряда и его влияние на казахский музыкальный фольклор и традиционную музыку; доказано, что ритуал и ритуальные напевы и наигрыши, являясь духовным основанием казахского музыкального фольклора и традиционной музыки, порождают их *сакральность*;

Благодаря применению категорий музыкального языка и мышления в отношении казахской устно-профессиональной песни аркинской традиции выявлена эстетическая природа и основные принципы ее музыкально-языкового, стилистического и композиционного устройства.

Рекомендации по использованию. Положения и выводы автора и сам материал исследования могут быть использованы в учебном процессе консерваторий и университетов искусств в курсах истории казахской музыки, ИКМ и фольклора, Народное музыкальное творчество, традиционная музыка и фольклор.

Область применения. Результаты диссертации могут быть использованы в научно-исследовательской разработке проблем традиционной музыкальной культуры.

SUMMARY

Yelemanova Saida Abdrakhimovna's dissertations on the topic: “Kazakh Traditional Musical Culture and Its Modern State”, submitted for the degree of Doctor of Art History in the specialty 17.00.02 - musical art.

Keywords: tradition, musical culture, ritual, cultural meanings, rituals of Kazakh culture, sacredness, musical language, semantics

The object of the research is the Kazakh traditional musical culture in all its constituent elements, including the traditions of music playing, media, community and environment of existence. **Subject of research** - the origins, evolution, content and cultural meanings of the Kazakh traditional musical culture.

Goals and objectives of the study. The main goal of the thesis is to examine the Kazakh traditional musical culture in the aspect of its genesis, evolution, meanings and stylistics.

The thesis uses methods of musicology, ethnomusicology, musical sociology and folklore / ethnology, cultural studies, cultural anthropology and history. The methodology of this study synthesizes all of the above approaches in a systematic, integrated consideration of traditional musical culture.

Scientific novelty and theoretical significance of the work.

The global cultural meaning of the ritual, the rite and its influence on the Kazakh musical folklore and traditional music was revealed; it is proved that ritual and ritual tunes, being the spiritual foundation of the Kazakh musical folklore and traditional music, generate their **sacredness**;

Through the use of categories of musical language and thinking in relation to the Kazakh oral-professional song of the Arka tradition, the aesthetic nature and the basic principles of its musical language, stylistic and compositional structure were revealed.

Recommendations for use. The positions and conclusions of the author and the research material itself can be used in the educational process of conservatories and universities of arts in the history of Kazakh music, History of Kazakh music and folklore, folk music, traditional music and folklore.

Application area. The results of the thesis can be used in the research and development of the problems of traditional musical culture.