

Г. Омарова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ЗАПАДА И ВОСТОКА СЕГОДНЯ

Учитывая то, что музыка, в отличие от искусства изобразительного, театрального, танцевального, кино и др., не имеет пространственных границ, сопровождает нас всюду и проникает в сознание (и подсознание) благодаря открытому слуховому каналу, а также учитывая важность музыки в формировании не только эстетических вкусов, но и духовности, – пути развития музыкального искусства должны быть объектом пристального внимания современных ученых и деятелей культуры.

В современной музыкальной культуре Казахстана можно выделить три наиболее активно функционирующих пласта:

1) классическая европейская музыка (академическая и современная композиторская), 2) массовая (самых разных направлений и жанров), 3) традиционная (так называемая «народная» или «этническая») – национальная музыка казахов и других народов, проживающих в Казахстане. Каждый из них имеет свои культурно-исторические традиции и свою слушательскую аудиторию: классику слушают наиболее подготовленные, как правило, музыкально образованные люди (большей частью, – профессиональные музыканты); слушатели эстрадно-массовой («легкой») музыки – в основном, молодежь, хотя эту музыку вольно или невольно слушают все (таков сегодняшний эфир); предпочтение своей родной музыке (традиционной, а иногда национально-стилизованной) отдают, как правило, представители старшего и среднего возраста.

Несмотря на то, что за этими тремя пластами лежат достаточно разные культурные типы и традиции, обусловленные разными историческими, этнокультурными и социальными факторами, их объединяет сегодня одно: форма функционирования, форма реализации и коммуникации. То есть форма бытования всех видов и жанров музыкального искусства сегодня – это эфир (как наиболее доступное средство реализации и распространения) и концертное (сценическое) исполнение. Концерт как основная форма музицирования утвердилась в Казахстане в 30-е годы вместе с утверждением в культуре классических форм и жанров европейской музыки.

Музыкальные произведения, зафиксированные в письменных текстах, имеют, как правило,

определенное время звучания и исполняются музыкантами по заранее объявленной программе. Как специальная форма преподнесения музыки, концерт проходит в отведенном и приспособленном для этого помещении, где есть место для исполнителей (сцена) и место для зрителей (зал), которые четко отделены друг от друга. Между тем, во многих культурах (восточных, в джазе) известны музыкальные формы, основанные, прежде всего, на устности и импровизационности: они не регламентируются письменными текстами, не имеют определенных временных и пространственных «рамок» исполнения. Достаточно вспомнить индийскую рагу с ее приуроченностью к разному времени суток, искусство макама, макама, мугама как свободной (незамкнутой) формы музицирования у многих народов мусульманского Востока, исполнение сазов, кюев (кю, кай, хай) у туркмен, казахов и ряда тюркских и монгольских народов.

Типологические различия музыкальных форм и форм исполнения музыки на Западе (в Европе) и Востоке определяются, вероятно, и самой содержательной и даже концептуальной стороной музыки. Экстравертной можно назвать западную музыку с ее направленностью вовне, ориентированной на рациональное восприятие слушателя с «продвинутым» музыкальным интеллектом, хотя, это, естественно, не умаляет эмоционального воздействия музыки. Слушатель восточной музыки должен быть не менее подготовленным в плане восприятия, однако, именно по форме исполнения (импровизация) эта музыка – более медитативна и психологична, иррациональна и интровертна (направлена вовнутрь). Недаром в культурах центральноазиатских тюркских и монгольских народов музыка, в частности, инструментальная, ассоциировалась с путешествием шамана в иные миры [1], а семантика макама как много-частного циклического произведения у мусульманских народов связана с суфийским понятием Пути (Тарикат): это путь духовного восхождения к Абсолюту, к божественному [2]. У казахов күй – это тоже музыка состояний, настроений, но отнюдь не религиозных. Эта музыка рождалась и функционировала в живом общении, и в своей обращенности к окружающим, к слушателю, она, будучи сакральной,

была в то же время, более «открытой», чем классические жанры Востока. С другой стороны, апеллируя не к рациональному (как европейская), а к чувственно-эмоциональному началу, в контексте высокого духовного общения людей эта музыка рождала очень глубокий этический, а иногда и философский настрой [3].

Как известно, в кочевых обществах главенствующее место в системе традиционной культуры занимали не пространственные, а временные виды искусства, а именно – **поэзия и музыка**. Устойчивый синкретизм словесного и музыкального в кочевой культуре сродни синкретизму форм бытования самой музыки и, шире, синкретизму форм познания – природы, окружающей действительности, человеческого духа. Но сфера собственно индивидуально-художественного творчества четко отделена здесь от массового творчества (фольклор) и маркируется более высокими жанрами, которые и выказывают принадлежность их к профессиональным видам деятельности. Таковы в казахской традиционной культуре *ән*, *күй*, *жыр* как продукты художественно ценного песенного, инструментального и эпического творчества. Эти, еще раз повторю, синкретические жанры, в которых музыка составляет органическую часть целого – и есть сфера музыкального профессионализма казахов.

К типологическим характеристикам кочевой культуры можно отнести и то, что разделение на фольклор и профессиональную музыку в этой культуре вовсе не отражает социально-классовые различия их субъектов. Оно лишь обозначает определенную «институализацию» или «специализацию» сфер деятельности: фольклор принадлежит обрядово-ритуальной практике всех членов общества, а профессиональная музыка – художественно-эстетической, к которой может приобщиться также любой член общества, независимо от его классовой принадлежности, социального происхождения и статуса. Простой пример: акынов, жырау, күйши, салов, сери как профессиональных носителей разных традиций слушали и понимали **все** – от самого беднейшего пастуха до хана. И, наоборот, в силу того, что в кочевой культуре традиции и традиционные обряды играли огромную роль в жизни всего народа и являлись, по большому счету, регуляторами социальной жизни общества, фольклор являлся всегда достоянием также **всех** членов общества. В традиционной казахской культуре термин «народный» (например, *халық әні*) указывал лишь на отсутствие авторства или анонимное

авторство, но никак не на среду бытования (как в оседло-земледельческих культурах). Поэтому с учетом сказанного, определения «народная», «народно-профессиональная» музыка или «народные» инструменты (музыканты) по отношению к музыкальному наследию кочевых народов (в частности, казахов) теряют смысл и представляются некорректными.

Наиболее же «музыкальной» областью традиционного профессионализма является *күй*. Действительно, его «чистый» инструментализм, особенно в современном концертно-сценическом («безмолвном») исполнении, не оставляет сомнений в самостоятельном, самодостаточном значении здесь музыки как таковой. Однако исследования кюя А.Мухамбетовой, особенно ее работа «Генезис и эволюция казахского кюя» [4] убеждают в том, насколько важной является в этом жанре связь со словом, но не поэтическим, а прозаическим, начиная от мифа, легенды, кончая *әңгіме* как жанром современного бытового рассказа. И, все же, профессионализм күйши заключался в первую очередь в мастерском владении инструментом, посредством которого он должен был (и мог!) выразить всю палитру человеческих чувств и переживаний, вводя слушателя во множество самых разных эмоционально-психических состояний, медитацию и даже транс. Об этом говорит, как нам кажется, и этимология слова *күй* (настроение, переживание, состояние).

Необычайно притягательно и искусство эпических певцов, и не только казахских (*жырау* и *жыршы*), но и всех народов Центральной Азии (*олонхосуты*, *улигеры*, *хайчи*, *манасчи*, *бахши*, *дестанчи*...). Дело в том, что это искусство несет в себе заряд колоссальной духовной энергии и потому имеет особую силу воздействия. Исходит эта энергия не только от поэтических текстов, в которых выражается нравственность, патриотизм, мудрость (философия) народа, и не только от музыки, в которой художественно-эстетическое начало выражается в красивом сплаве импровизируемых мелодий (у западных казахов основная интонационная канва мелодии называется *мақам*). И в эпосе, и в малых эпических формах (например, *толғау*, *терме*) очень органичное единство поэтического и музыкального уходит своими корнями к древнему магическому предназначению поэзии и музыки, когда творящий их человек был еще очень близок к Природе и Космосу. Во всем мире и сами носители эпической традиции и те, кто ее изучает, уверены в том, что эпический певец, который удерживает в памяти

тысячи поэтических строк, находится в момент пения в особой связи с высшими силами. Эти силы могут представляться божественными, космическими, связанными с духами предков...

Однако – *всякая музыка существует в среде, в которой она может и должна (если у нее есть слушатель) естественно развиваться.* Да, среда настоящего функционирования казахской традиционной музыки исчезла вместе с кочевым образом жизни, патриархальным укладом быта, синкретизмом в бытовании и содержании этого искусства. Но, как и любое другое высокое искусство, музыка не связана только с создавшей ее средой. Она, как часть духовного мира человечества, может сохраняться и развиваться везде, где люди как раз и ищут пищи духовной. Собственно, на этом незыблемом законе базируется жизнь европейской классики в сегодняшнем мире. Эта музыка, созданная несколько веков назад, благодаря лежащему в ее основе христианскому мироощущению, сконцентрировала в себе вневременное общечеловеческое содержание. Таким же общечеловеческим потенциалом, выводящим ее за пределы кочевого быта и кочевого времени, обладает и традиционная казахская музыка.

Весь вопрос в том, **как** традиционная музыкальная классика Востока может развиваться в современных условиях? Ведь эта музыка творится по законам устного творчества и творится «на глазах» – при живом исполнении, в глубочайшем контакте со слушателем, который своим вниманием и пониманием этой музыки вдохновляет и «двигает» процесс творчества. Особенно это важно в таких классических образцах вокально-инструментальной и инструментальной музыки восточных народов, как **рага, макал, кюй**. Вспомним, что все истории создания кюев свидетельствуют о том, что они были рождены как вдохновенные импровизации кюйши по тому или иному случаю. А затем эти кюи во множестве вариантов (ведь каждый играл услышанный кюй по-своему) расходились по всей округе. Так бытовала эта традиция со своими музыкально-стилевыми канонами на протяжении веков.

Не умаляя значения письменности и, в частности, нотной системы записи казахской музыки, скажем, что наши достижения на этом пути примерно равны потерям. Ведь *күй* (инструментальная пьеса) или *ән* (песня), тем более, *жыр* (эпос) в казахской культуре – это не «произведение» западно-европейской культуры XIX века, которое и творилось, и исполняется по

другим законам. Поэтому так неуютно настоящему традиционному музыканту на европейской сцене, когда время исполнения ограничено, отсутствует живая связь со слушателем, ограничена сама возможность творчества, импровизации, сочинения.

В последние годы концертная жизнь традиционной музыки в Казахстане в значительной мере оживилась благодаря относительно новой форме, в которой большую роль играет ведущий концерта. Он комментирует исполнение традиционной музыки, и личность ведущего – знатока исполнительских традиций – немало важный фактор успеха концертов. Поэтому такие концерты собирают обычно полные залы. Но и эта, более демократичная по сути форма не совсем адекватна традиции, так как музыка по-прежнему звучит со сцены (в условиях иной коммуникативной системы), а рамочность и регламентация концертного выступления по-прежнему не дает возможности исполнителю раскрыться во всей полноте – он выступает в роли «чистого» музыканта и не имеет возможности лично, в свободной форме комментировать исполняемую музыку, дополнительно воздействуя на слушателя, как это было в традиции.

Мы относимся к форме академического концерта как к чему-то высшему и неприкосновенному. Вместе с тем, как современные материально-технические средства, так и человеческий креатив (творческий подход в осуществлении музыкальных проектов), дают безграничные возможности для осуществления любой формы коммуникации в искусстве, которые и нужно, по-видимому, активно использовать.

1. Аманов Б. Терминология как «знак» культуры //СМ, 1985. С.71-74; Халтаева Л. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов. Автореф. дисс...канд. искусств. Ташкент, 1991.

2. Ибрагимов О. Семантика макамов. Автореф. дисс... канд. искусств. Ташкент, 1998; Низомов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе: Ирфон, 2000.

3. Нурланова К. Эстетика художественной культуры казахского народа. Алма-Ата, 1987; Мухамбетова А. Кюй как синкретический жанр. Алма-Ата, 1990; Аязбекова С. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. А., 1999.

4. Мухамбетова А. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) //Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 119-152.

Г.Омарованың «Батыс пен Шығыстың музыкалық дәстүрлері бүгінгі таңда» атты мақаласында Батыс және Шығыс музыка мәдениеттеріндегі дәстүрлі және кәзіргі

орындаушылық формалар туралы айтылған. Сонымен бірге мақалада көшпелілер (қазақ) мәдениетіндегі кейбір жанрлардың (күй, жыр) және олардың орындаушылық формаларының ерекшеліктері айқындалған.

In the article “Musical traditions of the West and East

today” by Mrs. Omarova traditional and modern forms of musical performance in the Western and Eastern cultures are discussed. Additionally, originality features of some forms and genres of music, such as *qui*, *zhyry*, in the nomadic culture, particularly in Kazakh culture, are revealed.

Г. Н. Омарова

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ЮЖНОГО КАЗАХСТАНА (к вопросу о межрегиональных музыкальных связях Каратау и Сырдарьи)

Среди важнейших исторических и теоретических проблем, поднимаемых сегодня в работах казахстанских музыковедов, особое место занимают вопросы изучения региональных музыкальных традиций (инструментальных, песенных, эпических). Эти вопросы вплотную связаны не только с разработкой актуальных проблем отечественного этномызыкознания, но и сохранением самобытности и полноценной ретрансляции традиционной музыки в современности [1]. С этой точки зрения очень важно выявление, например, в области инструментальной музыки, стилового своеобразия западноказахстанских и восточноказахстанских кюев (*төкпе* и *шертпе*). Осмысление того, что это две разные региональные традиции, открыло путь для исследований жанров, форм, музыкально-структурных закономерностей и исполнительской техники этих традиций. Актуальным представляется их изучение непосредственно через творческие стили композиторов, которые и являются представителями тех или иных локальных школ и традиций. Так изучение творчества Курмангазы и Даулеткерейя, Дины и Сейтека раскрывает особенности западноказахстанской традиции, Есбая, Есира и Мурата Оскенбаева – мангыстауской, Мырза и Казангапа – арало-актюбинской и сырдарьинской, Таттимбета – Арки (северной и центральной части Казахстана), Байжигита – Алтая-Тарбагатая (восточной), Кожеке – Жетису (юго-восточной), Ыхласа и Сугира – Каратау (южной).

В казахском музыкознании специальное исследование локальных традиций в инструментальной музыке началось в 80-90-е гг. прошлого столетия. Весьма примечательно то, что к этому времени относится и окончательное сложение “домбрового сольфеджио” – комплекс-

ного историко-теоретического и практического курса (называемого в настоящее время “*этно-сольфеджио*”), в Программе которого [2] была, практически, обобщена вся научно-теоретическая информация о казахской инструментальной музыке и впервые изучение индивидуальных стилей кюйши было связано с определением региональных традиций и школ.

Отмеченные в Программе особенности **каратауской локальной традиции**: а) она занимает “пограничное положение между западом и востоком Казахстана”, б) в творчестве Сугира есть “кюи “синтетического” строения – с элементами шертпе и токпе [2, с.28]. Сейчас очевидно то, что Каратау и Южный Казахстан (Туркестан) – это зона **межстилевого взаимодействия** в музыке, соответственно, это зона межродовых и, шире, – межэтнических контактов, что также подтверждается данными истории и этнологии: роды не только всех трех казахских жузов в разные периоды истории проживали на территории Туркестана, области присырдарьинских городов и Каратау, но и ряда родственных казахам этносов – каракалпаков, узбеков, туркмен.

Регион Южного Казахстана связывается в истории с понятиями Туран, а позже – Туркестан, объединившими в единое целое Сырдарьей (греч. – Яксарт, арабск. – Сейхун). Особенно значимыми являются здесь долины по среднему течению Сырдарьи, куда входят и предгорья Каратау. Эта территория современного Казахстана имеет историю, насчитывающую миллионы лет. Обозначим наиболее значимые вехи этой истории, фактически, общей для народов Средней Азии и Южного Казахстана в древности и средневековье.

В эпоху железа на данной территории обитали кочевые и полукочевые племена саков