

25.11.1999 ж. Қазақстан Республикасының
Мәдениет, ақпарат және қоғамдық келісім министрлігінде тіркелген

Күәлік №956-Ж.

Жылына 4 рет шығады

Журнал философия, мәдениеттану және саясаттану ғылымдары бойынша
диссертациялардың негізгі қорытындыларын жариялау үшін Қазақстан Жоғары Аттестациялық
Комитетімен ұсынылған // Докторлық диссертациялардың негізгі қорытындыларын жариялау
үшін Қазақстан Жоғары Аттестациялық Комитетімен ұсынылған ғылыми басылымдардың тізіміне кіреді //
ЖАК бюллетені, №3, 1998; Нормативтік және методикалық материалдарын жариялайтын ғылыми
басылымдар тізімі Қазақстан ЖАК-нің төрағасының бұйрығы 26.06.2003, №433-3 ж. //
Нормативтік және методикалық материалдар жинағы №6 ЖАК. – Алматы, 2003.

Редакция алқасы:

Масалимова А.Р. – ғылыми редактор, Насимова Г.О. – ғылыми редактордың орынбасары,
Борбасова Қ.М. – жауапты хатшы тел.: 8-727-2925717 (ішкі 21-25),
Алтаев Ж.А., Бәйтеннова Н.Ж., Балапанова А.С., Ғабитов Т.Х.,
Есім Ғарифолла, Жолдубаева А.К., Иватова Л.М., Исмағамбетова З.Н.,
Қарабаева А.Г., Құлсариева А.Т., Құрманалиева А.Д., Молдабеков Ж.Ж., Нұржанов Б.Г., Сейсебаева Р.Б.

Шетелдік редакция мүшелері:

Каплан С., профессор (Калифорния университеті, АҚШ);
Озкан А.Р., профессор (Кастамону университеті, Түркия);
Петрик Дж., Ph.D докторы (Огайо университеті, АҚШ);
Федотов А.В., профессор (София университеті, Болгария);
Финке П., профессор (Цюрих университеті, әлеуметтану және мәдени антропология
департаменті, Швейцария);
Челеби И., профессор (Мармара университеті, Түркия)

Ғылыми басылым

ҚазҰУ ХАБАРШЫСЫ

Философия сериясы
Мәдениеттану сериясы
Саясаттану сериясы

№3 (48)

Редакторлары: Г. Бекбердиева, А. Иманғалиева
Компьютерде беттеген: А. Алдашева

ИБ №7601

Басуға 15.10.2014 жылы қол қойылды.
Пішімі 60x84 1/8. Офсетті қағаз. Сандық басылыс.
Көлемі 12,6 б.т. Таралымы 500 дана. Тапсырыс №2599.
Бағасы келісімді.
Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университетінің «Қазақ университеті» баспа үйі.
050040, Алматы қаласы, әл-Фараби даңғылы, 71.
«Қазақ университеті» баспа үйі баспаханасында басылды.

© Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті, 2014

УДК 7.08

Г.Н. Омарова

Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова,
Республика Казахстан, г. Алматы
E-mail: ogulzada@mail.ru

**Западноказахстанские кюи-легенды
(к проблеме сравнительного изучения
региональных инструментальных традиций)**

В статье выдвигается тезис о разных музыкальных стилях одноименных древних кюев-легенд на востоке и западе Казахстана. В западных регионах количество кюев-легенд незначительно по сравнению с основными кюями (*төкпе*), что свидетельствует о их привнесенности (с востока). Попав на другую почву, эти кюи испытывают влияние местной традиции и строятся уже по канонам основной для региона формы (бас – орта – саға). Анализ кюев «Аксак кулан» и «Нар идирген» показал, что западноказахстанские квинтовые кюи-легенды по сути представляют соединение различных музыкальных структур, в данном случае, *древних кюев и төкпе*. При значительной развитости формы здесь сохраняется квинтовый строй и бурдонный склад. Но этот склад уже *не имеет обертоновую структуру* ОБМ (обертоновое бурдонное многоголосие), как в восточных кюях-легендах. Выявленные черты музыкального стиля западноказахстанских кюев-легенд свидетельствуют о том, что в этих кюях, наряду с сохранением важнейших элементов древнего музыкального мышления, присутствуют и явные признаки синтеза двух музыкальных систем (субсистем) – восточноказахстанской и западноказахстанской.

Ключевые слова: домбровая традиция, кюи-легенды, төкпе, шертпе, обертоновая структура, ритмоформула, музыкально-интонационная формула.

G. Omarova

**The West Kazakhstan legend kyuis
(the problems of comparative study of regional instrumental traditions)**

The articles puts forward a thesis on different musical styles of homonymous ancient legend kyuis in the East and the West of Kazakhstan. In the Western regions, the number of the legend kyuis is inconsiderable compared with the main kyuis (*tokpe*), which indicates that they were brought (from the East). Once on a new soil, these kyuis are influenced by local traditions and are built according to the canons of the main form of the region (bas – orta – saga). Analys of the kyuis «Aksak kulan» and «Nar idirgen» showed that the West Kazakhstan quint legend kyuis are essentially a combination of various musical structures, and in this case, a combination of *ancient kyuis and tokpe*: in significant development forms, it preserves quint structure and bourdon constitution. But this constitution has no *overtone structure of OBP* (overtone bourdon polyphony), as in the Eastern legend kyuis. The identified features of the musical style of the West Kazakhstan legend kyuis testify that these kyuis have preserved the essential elements of the ancient musical thinking and have the obvious signs of synthesis of the two musical systems (subsystems) – East Kazakhstan and West Kazakhstan.

Key words: dombra tradition, legend kyuis, tokpe, shertpe, overtone structure, rhythm formula, musical intonation formula.

Г.Н. Омарова,

**Батыс Қазақстанның аңыз-күйлері
(аймақтық күйшілік дәстүрлердің салыстырмалы зерттеу мәселелері)**

Мақалада Қазақстанның шығыс пен батыс аймақтарында орындалатын көне аңыз-күйлердің музыкалық стилі әрқилы екені анықталады. Батыс жақтағы аңыз күйлердің саны, негізгі *төкпе* күйлерге қарағанда, көп емес. Бұл олардың жергілікті емес екенін, яғни, басқа (шығыс) жақтан ауып келгенін дәлелдейді. Басқа топырақта бұл аңыз күйлер жергілікті дәстүрдің ықпалында, көбінесе осы аймақтың негізгі *бас – орта – саға* форманың негізінде құрылған. Шын мәнінде, «Ақсақ құлан» және «Нар идірген» күйлерінің талдауы көрсеткендей. Батыс Қазақстанның теріс бұрау күйлерінде түрлі музыкалық құрылым байқалады. Олардың көне күйлер мен төкпе күйлерінің қосындысы болғаны дамыған формаларында теріс бұрау және бурдондық пішін сақталып қалғандығынан көрінеді. Бірақ бұл пішінде шығыс аңыз күйлеріндегі *обертондық құрылым* жоқ. Батыс Қазақстанның аңыз күйлеріндегі музыкалық стильдің ерекшеліктері бұл күйлерде көне музыкалық ой элементтерінің сақталуымен бірге, Қазақстанның шығыс және батыс аймақтарында қалыптасқан екі музыкалық жүйенің (субсистеманың) синтезі байқалады.

Түйін сөздер: домбыра дәстүрі, аңыз-күйлер, төкпе, шертпе, обертондық пішін, ритмоформула, музыкалық-интонациялық формуласы.

В западноказахстанской *домбровой традиции* исполняется небольшое количество квинтовых кюев, названия которых («Ақсақ құлан», «Нар идірген», «Аққу», «Бозайғыр») перекликаются с восточноказахстанскими. Сюжеты, а также общая структура этих кюев свидетельствуют об их принадлежности к более ранним, чем кюи *төкпе*, пластам (стадиям) музыкальной культуры: безусловно, это *кюи-легенды*, в которых так же, как и в восточных, сохранились отголоски древних верований и мифо-ритуальных традиций. В связи с этим можно высказать следующие соображения:

1) наличие одноименных древних кюев (кюев-легенд) и на западе, и на востоке Казахстана свидетельствует о том, что некий «нижний» базовый слой музыкальной культуры был общим, фундаментальным, а затем на его базе развивались разные регионально-стилевые направления инструментальной музыки;

2) региональные, локальные разновидности кюев-легенд как бы зафиксировали различные стадии, ступени их развития: восточные – более ранние, западные – более поздние. Тем самым эволюционный путь имеет определенное пространственно-географическое направление – с востока на запад, от Алтая до окраин Западного Казахстана. Примерно такой точки зрения придерживалась С. Раимбергенова в своем диссертационном исследовании [1].

Первое положение о том, что на общем фундаменте, то есть на основе кюев-легенд развивались позже традиции *шерпне* и *төкпе*, может быть принято, если иметь в виду, например,

общую древнетюркскую основу казахской музыки. Но если этот путь *возможно доказать* на музыкальном материале восточноказахстанских традиций, то в отношении западной у нас нет материалов, свидетельствующих о том, что основная часть этой традиции (квартовые кюи *төкпе*) зародилась на основе квинтовых кюев.

С этим положением перекликается и второе: если разные региональные варианты кюев-легенд – это разные стадии (состояния) развития одной традиции, то отсюда вытекает, что и вся восточная инструментальная традиция, соответственно, – это *следующая ступень* на пути к западной. Получается так, что восточная традиция (*шерпне*) – это хоть и более «высокая» стадия развития по сравнению с кюями-легендами, но еще «низкая» по сравнению с западной инструментальной традицией (кюями *төкпе*). Между тем, это просто *разные* музыкальные стили.

В данной статье мы выдвигаем следующее предположение: на западе Казахстана древние кюи-легенды, количество которых незначительно по сравнению с кюями *төкпе*, являются заимствованными, привнесенными (с востока); попав на другую почву (которая, конечно, не была совсем чуждой), под влиянием местной традиции, эти кюи становятся «более развитыми». Эта версия кажется нам относительно правдоподобной в свете этнической истории казахов [2]. Во всяком случае, из нее не вытекает весьма сомнительный путь развития квартовых кюев *төкпе* на основе квинтовых древних кюев. То есть, произошло, наоборот, «преобразование», обработка, можно сказать, по другим канонам,

материала древних кюев, которые явились как бы «фольклорным сырьем» для профессионалов устной традиции западного региона.

Каковы же истоки формирования собственно западноказахстанских кюев *төкпе*, насчитывающих сотни образцов? Какими путями шло развитие кюя, как произошла кристаллизация формы кюя *төкпе*, как образовался канон-модель *бас – орта – сага*? На эти многочисленные вопросы у нас сегодня нет ответов. Мы можем лишь говорить о длительной эволюции инструментальной музыки, и не только казахов, но и других народов Центральной Азии, чьи инструменты и инструментальные жанры музыки достигли в своем развитии высочайшего уровня. Думается, что именно историко-культурологические и сравнительно-типологические исследования в этой области смогут пролить свет хотя бы на некоторые вопросы исторического пути инструментария, форм и жанров традиционной инструментальной музыки центральноазиатского региона.

Для доказательства выдвинутого выше тезиса обратимся к музыкальному материалу западноказахстанских квинтовых кюев – *кюев-легенд*. Прежде всего, это варианты кюев «*Ақсақ құлан*» – мангыстауский [3, с. 82-93] и западноказахстанский [4, с. 42-54], а также «*Нар идірген*» – юго-западный (кызылординский) [3, с. 94-101] и мангыстауский [5, с. 6-12]. Все эти кюи ныне широко известны и популярны.

Начнем с «*Ақсақ құлан*», который, как справедливо замечает С. Раимбергенова, «относится к числу редких явлений в казахском музыкальном фольклоре: кюй был распространен по всему Казахстану, его исполнительские варианты были записаны в Мангыстауской, Атрауской, Уральской, Актюбинской, Кызылординской, Жезказганской, Жамбылской, Алматинской областях, а также собраны у казахов, проживающих в Баян-Олгийском аймаке Монголии, Синь-Дзянском районе КНР, на Алтае; кюй хорошо знали в Киргизии и Туркмении» [6, с. 96].

Однако «варианты» квинтовых кюев «Ақсақ құлан» иногда разительно отличаются между собой. Строго говоря, если в рамках одной локальной (или региональной) традиции могут действительно встречаться *разные варианты* кюя, то на востоке и западе Казахстана звучат, скорее, *разные образцы* кюев. Они приобрели в

случае, например, с «Ақсақ куланом» качество разновидностей некоего условного «жанра», связанного с одним сюжетом – «несчастной охоты», в которой погибает ханский сын (охотник, сказочный персонаж и т.д.) [6]. В этом смысле важно и то, что, например, в западноказахстанских кюях, как отмечает исследователь, *сохранились* «реликты древней музыкальной организации: квинтовый строй, канонизированное построение музыкальной формы с обертоновыми ладовыми устоями, тембровый колорит темы, генетически восходящий к речевой формуле, и аппликатурно-стереотипная основа мелодии» [1, с. 113]. Действительно, это так (см. варианты мангыстауских и западноказахстанских кюев «Ақсақ кулан»).

Но не менее значительны и отличия, которые наблюдаются в кюях («Ақсақ кулан») разных регионов. Так, в восточноказахстанских в глаза бросается простота, однотипность, явная формульность музыкальных фраз, связанных с речевым началом (см. ритмоформулу *Ба-лаң өлді, Жо-шы хан* в кюях) [4, с.40-41]. На другом полюсе – западноказахстанский «Ақсақ кулан»: все 3 варианта [7] отличаются совсем иной, глубоко отличной от восточноказахстанских кюев, ладоинтонационной и композиционной структурой: это видно и по нотному тексту, и явно ощущается на слух [4, с. 42-54].

Во-первых, скажем, что западноказахстанские кюи «Ақсақ кулан» – это классические варианты «кюя в легенде» [8, с. 33-34], где в развернутой легенде повествуется о том, что хану (Чингис-хану, баю и пр.) через музыку сообщается о гибели его сына на охоте (в легенде о Чингисхане музыкантом выступает реальное историческое лицо – мудрый жырау Кетбұға из рода *найман*!). Кюй образно, через ритм, передает скачку куланов, но самое главное в нем – это звучащий скорбно и, в то же время, очень сурово мотив *жоқтау*, который неоднократно звучит на нижней (по-казахски, *үстіңгі*) струне домбры.

То есть в кюе два плана: ритмический – это скачка, интонационный – *жоқтау*, который и выполнил в легенде функцию *естірту* (оповещение о смерти). Поразительно то, что мотив этот напрямую перекликается и с мотивом *жоқтау* из цикла «коркутовских» кобызовых кюев. Значит, в регионе Запада (и юго-запада)

это – некий музыкальный символ, который не встречается в восточных регионах. Получается так, что, если функцию *естирту* в восточных кюях «Аксак кулан» выполнила **речевая ритмоформула** («Балаң өлді, Жошы хан»...), на основе которой построен весь кюй, то в западном – чисто **музыкально-интонационная формула** плача. Именно ее мы слышим и в кюях Ыхласа о Коркуте, а также и в автобиографическом его кюе «Ерден», где эти же интонации *жоқтау* кюйши были использованы при выражении соболезнования (*көңіл айту*) Ердену по случаю смерти его сына. То есть этот общеизвестный мотив (*сарын*) положен в основу одной из повторяющихся, «кочующих» тем в кобызовых кюях, структурная модель которой так же, как и *жоқтау* в кюях «Аксак кулан», зиждется на эолийском тетраорде (*до-ре-ми-фа*).

Интересно, что одна из распространенных в восточных регионах мелодических формул плача, также с общим восходящим интонационным контуром, имеет, однако, совсем иную ладовую структуру: это мотив пентатонной структуры (*до-ре-ми-соль-ля*), который до сих пор составляет основу плачей-причетов *жоқтау* в регионе Жетису. В основе же ладовой организации не только восточных «Аксак куланов», но и вообще всех квинтовых кюев, лежит акустическая модель натурального звукоряда, порождением которой, по нашему мнению, и стали пентатонные ладовые структуры в музыке Восточного Казахстана.

В отношении склада и фактурного строения кюев «Аксак кулан» скажем, что, если восточные кюи по классификации Л.Халтаевой относятся к ОБМ (обертонное бурдонное многоголосие), то западные уже к следующей разновидности – БМ (бурдонное, но не обертонное многоголосие) [9]: здесь в качестве бурдонирующей выступает, во-первых, большей частью, *верхняя* струна, во-вторых, несмотря на главный тональный устой (*до-соль, до-до¹*) в разных разделах кюя бурдонируют: 4-ый (*до¹*), 6-ой (*соль¹*), 8-ой (*до²*) обертоны натурального звукоряда, соответственно, мелодической становится *нижняя* струна. Именно на этой струне проходит в разных позициях, регистрах и на разных уровнях звуковысотности главная тема (*жоқтау*), звучащая от *до* (в начале), *соль* (в середине), *до¹* (в кульминации).

В связи с этим и композиция западноказахстанских квинтовых кюев также не имеет

ничего общего с восточноказахстанскими. Во всех трех, очень близких между собой западных вариантах «Аксак кулан» [4, с. 42-54] мы видим воплощение *буынной структуры* (*бас – орта – сага*), но в условиях квинтового строя. Так, если при квартовой настройке (*ре-соль*), в токпе-кюях с тональной основой *ре-ля*, опорными тонами в тематическом разделе на верхней струне выступают *ре¹*, в Сага I – *ля¹*, в Сага II – *ре²*, то при квинтовой настройке (*до-соль*) с этой же тональной основой опорными тонами становятся, соответственно, *до¹*, *соль¹*, *до²*.

Характерно то, что здесь [4, с. 45-46] после утверждения опорного тона *соль¹* (бурдон) и проведения темы от *соль* появляется также и ладовая опора *си-фа*, которая является серединой опорой в токпе-кюях (раздел *орта-буын*): на этой ладовой опоре в кюе «Аксак кулан» происходит как бы дальнейшая мотивная разработка темы *жоқтау*. Как и в токпе, эта ладовая опора создает ладотональный контраст и является рабочей зоной, после которой следует возвращение к 1-ой тематической зоне (*до-соль, до-до¹*), а затем – обычный скачок на Сага II (*до²*). В этой кульминационной зоне после соответствующего проведения темы в самом высоком регистре здесь же осуществляется еще раз та же мотивная разработка (квартой выше), которая смыкается далее со средней зоной проведения темы (*соль-соль¹*) и после глоссандо вверх идет скачком вниз возврат к первоначальной опоре. Следует замыкающий раздел с вариантным повтором основной темы.

Между двумя разновидностями «Аксак кулан», стоящими по стилю на крайних полюсах, то есть между восточноказахстанскими (Алтай) и западноказахстанскими (Орал-Атырау) – стоит мангыстауская разновидность [3, с. 82-93], записанная от знаменитого традиционного кюйши Мурата Ускенбаева. Промежуточное положение кюя определяется тем, что в целом, по складу и ладовой структуре, они близки к кюям ОБМ (бурдон нижней струны *до*). Но нужно отметить, что на мангыстауский вариант «Аксак кулана» повлиял распространенный в регионе обычай объединения кюев в циклы: в рамках формы «кюй в легенде» отдельные кюи связаны между собой единым сюжетом легенды (таковы, например, знаменитые мангыстауские тартыс-кюи).

Итак, мангыстауский «Аксак кулан» состоит из трех отдельных композиций, иллюст-

рирующих: 1) изображение стада куланов (бег, голоса), 2) само оповещение о смерти (*Балаң өлді, Жошы хан*), 3) ворожба, заклинание дракона (брошенный на съедение Айдахару, кюйши своей игрой на домбре исполняет магическое заклинание – *арбау*). Фантастические элементы сюжета перекликаются с древними представлениями о магическом воздействии музыки на природные и потусторонние объекты и силы (3-ий кюй цикла); присутствуют звукоизобразительные моменты (в 1-ом кюе); речевые музыкальные интонации совпадают по ритмической структуре с восточно-казахстанскими (во 2-ом кюе при словах «*Балаң өлді ...*»).

При основном бурдонно-обертоновом строе кюев с постоянным нижним бурдоном здесь наблюдаются уже и небольшие эпизоды с верхним бурдоном (*соль*¹) и соответствующей мелодической функцией нижнего голоса. Кроме того, встречаются и построения с совершенно необычными для квинтовых кюев созвучиями, предполагающими ладозвукоряд именно западноказахстанский домбры [3, с. 86 и 92].

Следующие одноименные древние кюи – «*Нар идірген*», основанные на широко распространенном сюжете о магической роли музыки, способной раздоить верблюдицу [10]. Они встречаются также во многих областях Казахстана, причем, и в сыбызговой, и в домбровой традиции. Между относительно несложными образцами восточноказахстанских и мангыстауским циклическим кюем, исполняемым уже в *квартовом строе* (!), находится также, как бы, промежуточный по стилю – кызылординский. Он, как и мангыстауские варианты «Аксак кулан» и «Нар идірген», состоит из трех композиционно самостоятельных музыкальных разделов-кюев [3, с. 94-101]. Они отражают ключевые моменты сюжета, в котором фактическое раздоение верблюдицы через игру старика («*Шалдың тартқаны*»), «перекрывается» игрой джигита («*Жігіттің тартқаны*») а переживания старца по поводу желания девушки выйти замуж не за него, а за молодого парня, передаются через кюй «*Өттің қайран күнім*» (Прошли мои годы).

Самым примечательным в кызылординском цикле «Нар идірген» является, по нашему мнению, некая стилевая и, соответственно, музыкально-языковая разноплановость трех кюев.

Первый кюй, форма которого А+А (репризная повторность), состоит из двух подразделов (а+в) [3, с. 95]:

$$\begin{array}{c} A + A \\ a + v \quad a + v \end{array}$$

где *a* – зов верблюдицы (*көс, көс*), *a* *v* – плач, построенный так же, как и в кобызовых и западных квинтовых кюях, в пределах эолийского тетрахорда.

По существу, *a* и *v* – контрастные эпизоды: первый выдержан в стиле восточно-казахстанских квинтовых кюев простой обертоновой структуры (длительное утверждение устоя), второй – как бы, реминисценция плачевых интонаций из кюя «Аксак кулан». Таким образом, кюй старика характеризуется традиционными средствами выразительности, простотой и лаконичностью структуры.

В кюе джигита – более сложная композиционная структура: здесь образуется вместе с репризным повтором (А||: ВА) 3-5-частная композиционная структура А В А В А. 1-ый раздел (А) в интонационно-ритмическом плане представляет собой подражание кюю старика в его первой части (*көс, көс*), с небольшим расширением диапазона и более смелыми, активными интонационными ходами [3, с. 96-97].

Середина В (с.96) озаменована появлением знака *си* (общее движение и динамика при этом не меняются, в отличие от 2-го эпизода старика). Здесь на фоне выдержанного верхнего бурдона (*соль*¹) слышится как будто «тема плача» из кюя старца (преобразованная метро-ритмически, в дорийском наклонении). Но, по существу, это вариантное преобразование темы первой части, которая затем и появляется в верхнем регистре, транспонированная на 5[↓]. В целом по музыкальному складу и форме (3-5-частность), а также по общему характеру и стилю кюй напоминает нам квинтовые кюи синтетического строения (эпические) восточно-казахстанской традиции.

Наконец, третий кюй – кюй лирико-философского характера («*Өттің қайран күнім*») – имеет очень большое сходство с западноказахстанскими вариантами кюя «Аксақ құлан». Тема *жоқтау* здесь последовательно звучит на нижней струне в разных регистрах – нижнем, высоком, среднем и вновь в нижнем [3, с. 97-100].

Развернутая композиция кюя основывается на соответствующих ладо- и композицион-

но-функциональных опорных тонах, раскрывающих ее обертоновую сущность (до – соль¹ – до²). Так, после тематической «заставки» на начальной ладовой опоре (до-до¹), в среднем регистре (до-соль¹) звучит так же, как и в «Аксак кулане», несколько преобразованный, с более широким (мажорный гексахорд) мелодическим диапазоном *тематический вариант* на верхней струне. И аналогично же, после проведения основной темы в высоком регистре (ладовая опора до-до²) этот же тематический вариант на верхней струне звучит на кварту выше, а после проведения основной темы в среднем регистре он в этой же зоне, смыкаясь с ней, вновь повторяется.

Итак, западноказахстанские квинтовые кюи-легенды по сути представляют соединение различных музыкальных структур – в данном случае, *древних кюев и токпе*. При *квинтовом строе* в них сохраняется бурдонный склад (бурдонное многоголосие), но этот склад уже может *не иметь обертоновую основу* (ОБМ). То есть

здесь наряду с нижним устоем (до), бурдонируют и верхнеоктавные устои (до¹, до²), а также и квинтовый (соль¹). Эти устои в качестве и нижних, и верхних бурдонирующих звуков (4-ый, 6-ой, 8-ой обертоны натурального звукоряда), которые в ОБМ при неизменном господстве нижнего бурдона имели значение опорных тонов *мелодического звукоряда* (на верхней струне), *становятся основой ладовых опор разделов* кюев и приобретают уже *ладокомпозиционное значение*.

Выявленные черты музыкального стиля западноказахстанских кюев-легенд свидетельствуют о том, что в этих кюях, наряду с сохранением важнейших элементов древнего музыкального мышления, присутствуют и явные признаки синтеза двух музыкальных систем (субсистем) – восточноказахстанской и западноказахстанской, что является уникальным примером неких «суперстратных» соотношений в некоторых жанрах и региональных традициях казахской музыки.

Литература

- 1 Раимбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев): дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993.
- 2 Омарова Г. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: автореф. дис. ...доктора искусствоведения. – Ташкент, 2012.
- 3 Күй қайнары / А.Раимбергенов, С. Аманова. – Алматы: Онер, 1990.
- 4 Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй керуені. – Алматы: Өлке, 1997.
- 5 Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй – қастерлі әуез. – Алматы: Өлке, 1998.
- 6 Раимбергенова С. Особенности традиции исполнения кюя «Аксак кулан» //Мелодии веков: материалы международной конференции, посвященной 100-летию кюйши К. Медетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С.96-104.
- 7 Это действительно исполнительские варианты одного кюя, который донес до нас в 30-40 гг. прошлого столетия известный домбрист Камбар Медетов.
- 8 Мухамбетова А.И. Казахский кюй (очерки истории, теории, эстетики). – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
- 9 Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993.
- 10 В этих кюях верблюд (нар, мая) воплощает Космос, в котором нарушено равновесие, гармония (в данном случае временный «хаос» наступает из-за смерти верблюжонка, вследствие которой у верблюдицы онемели жилы и, соответственно, окаменело вымя). В кюях часто имеется сакральный подтекст о «восстановлении» равновесия в Космосе через музыку, магические свойства которой заключаются как раз в гармонизирующем и лечебном воздействии ее на природу (или человека).

References

- 1 Raimbergenova S. Drevnyaya instrumental'naya muzyka kazakhov (na material dombrovyyh kuiev): Diss. ... kand. isk. – Tashkent, 1993.
- 2 Omarova G. Kazakh kui: cultural historical context and regional styles: Author. Dis. ... doctor of Art. - Tashkent, 2012.
- 3 Kui kainary / A. Raiymbergenov, S. Amanova. – Almaty: Oner, 1990.
- 4 Esenuly A., Eleusizkyzy G. Kui kerueny. – Almaty: Olke, 1997.
- 5 Esenuly A., Eleusizkyzy G. Kui – kasterly auez. – Almaty: Olke, 1998.