

Московская государственная консерватория  
имени П.И.Чайковского

На правах рукописи

**Утегалиева Сауле Исхаковна**

**ЗВУКОВОЙ МИР МУЗЫКИ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ**  
**(на материале инструментальных традиций Центральной Азии)**

Специальность - 17.00.02 - Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва – 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	<b>Стр.</b>
<b>Введение</b> .....	6
 <b>Часть I. Звук (тон) в музыке тюркских народов Центральной Азии</b>	
<b>Глава 1. Формирование звуковых представлений у тюркских народов</b> .....	30
1.1. Звуковая среда обитания тюркского этноса (географические и природно-климатические условия) .....	31
1.2. О двух хозяйственно-культурных типах и их отражении в музыке .....	40
1.3. Звуковой мир музыки тюркских народов в контексте их истории и этногенеза .....	51
1.4. Влияние языка и речи на звуковые представления тюрков .....	58
 <b>Глава 2. Тембро-регистровая модель звука в музыке тюрков</b>	
<b>(Общая характеристика)</b>	
2.1. Звуковые представления тюркских народов в специальной музыкальной терминологии .....	65
2.2. «Многослойный» звук: соотношение музыкального и «немузыкального» .....	86
2.3. Слитность тембра и высоты звука .....	90
2.4. Синкретизм вокального / инструментального и речевого начал .....	92
2.5. На стыке одно- и многоголосия .....	99
2.6. Бурдонное многоголосие в музыке тюркских народов .....	101
 <b>Глава 3. Тембро-регистровая модель звука:</b>	
<b>тембр и звуковысотность в музыке тюркских народов</b>	
3.1. О влиянии технико-акустических параметров музыкального инструментария тюркских народов на высоту и тембр звука .....	110
3.2. Объективные предпосылки в определении высоты и тембра звука. Оппозиции «длинный–короткий», «толстый–тонкий» и «темный–светлый» .....	119
3.3. О происхождении регистров и их роли в формировании высоты и	

тембра звука .....	123
3.4.1. О соотношении высоты и тембра звука в музыке тюрков .....	129
3.4.2. Трактовка тембра в тюркской музыкальной терминологии .....	134
3.5. Субъективные параметры в оценке высоты музыкального звука .....	138
3.5.1. Высота звука / тона в исполнении традиционной музыки («внешние» параметры высоты звука) .....	139
3.5.2. Высота тона в интонировании традиционной музыки («внутренние» параметры высоты звука) .....	152

**Часть II. Звуковысотная организация в музыке тюркских народов  
Центральной Азии и ее эволюция: от энергии нижнего звука  
к становлению мелодики**

<b>Глава 4. Первый этап: вертикаль (на материале инструментальной музыки тюрков Южной Сибири и Урала).....</b>	<b>214</b>
4.1. Натуральный (гармонический) ряд в музыке тюркских народов. Октава, квинта, кварта и унисон .....	217
4.2. Музыкальный инструментарий тюрков в контексте натуральной (гармонической) звуковой системы .....	224
4.3. Расщепленный звук и тембро-регистрационный принцип развития .....	231
4.4. Горловое пение как энергетический процесс .....	243
4.5. Принципы «толстый – тонкий» / «длинный – короткий» в ранних формах бурдонного многоголосия. Господство нижнего тона .....	247
4.6. Смена нижнего тона по высоте – первый этап в развитии звуковысотных отношений .....	251
4.7. Аналитические этюды .....	257
Кюй для казахской <i>сыбызгы</i> «Арбияның қоңыры» (1 вар.). Пьеса для башкирского <i>курая</i> «Қара өйрақ» («Черная утка»)	

**Глава 5. Второй этап: вертикаль и горизонталь.**

**Феномен формы-кристалла (на материале домбровой музыки  
Западного Казахстана)**

5.1. Принципы «толстый-тонкий»/ «длинный-короткий» на смычковых	
---	--

( <i>кыл-кобыз</i> ) и щипковых ( <i>домбра</i> ) хордофонах .....	261
5.2. Виды бурдона на <i>домбре</i> .....	268
5.3. Бурдон на разных уровнях музыкального целого .....	272
5.4. Понятие регистровой зоны .....	274
5.5. Система модальных опор в домбровых <i>кюях-токпе</i> и натуральный (гармонический) ряд .....	283
5.6. Характеристика и систематизация модальных опор .....	289
5.6.1. О двойственной природе модальных опор .....	291
5.7. Тембро-регистровый принцип развития в домбровой музыке. О динамике звучания основных тонов открытых струн. Переключение регистров .....	293
5.8. Понятие звучащей «кристаллической» формы кюя. Симметрия .....	303
5.9. Равенство вертикали и горизонтали – второй этап в развитии звуковысотных отношений .....	316

## **Глава 6. Третий этап: горизонталь. Становление мелодики**

(на материале туркменских мукамов)

6.1. Бурдон или мелодия? .....	320
6.2. О нижней и верхней границах бурдона. Разновидности настроек на хордофонах .....	321
6.3. О вертикальной направленности развития в монодии Тембро-регистровый принцип. Преобладание горизонтали – третий этап в развитии звуковысотных отношений .....	327

<b>Заключение</b> .....	342
-------------------------	-----

<b>Список принятых сокращений</b> .....	349
---	-----

<b>Список литературы</b> .....	352
--------------------------------	-----

<b>Приложения:</b> .....	420
--------------------------	-----

1. Географическая карта проживания тюркских народов в XXI в. ....	421
2. Сравнительная таблица тюркских специальных терминов .....	422
3. Краткий словарь используемых тюркских музыкальных терминов .....	425
4. Классификация тюркских музыкальных инструментов, упомянутых в диссертации, по систематике Э.Хорнбостеля и К.Закса .....	436



5. 15 образцов народной инструментальной музыки тюрков (включая пьесы в разных настройках хордофонов) .....	443
6. Казахская песня «Тау ішінде» (автор С.Сейфуллин).....	484
7. Компьютерные расшифровки (сонограммы, мелограммы) звуков, звукорядов, фрагментов из пьес, исполненных на казахских <i>кыл-кобызе</i> и <i>домбре</i> , а также туркменском <i>дutare</i> .....	485
8. Фотографии центральноазиатских музыкальных инструментов и исполнителей на них .....	520

## ВВЕДЕНИЕ

*Общая характеристика.* Музыка тюркского этноса, населяющего обширную территорию в срединной части азиатского континента, – явление уникальное, имеющее давнюю историю и богатые традиции. Она занимает достойное место в ряду других музыкальных культур и некоторые ее достижения (казахский кюй и айтыс; искусство акынов и киргизский эпос «Манас»; узбекская *катта ашула*; азербайджанский мугам и искусство ашугов) включены в Список «Шедевров устного и нематериального культурного наследия» ЮНЕСКО [492].

Данная работа посвящена изучению феномена звука (тона) и звуковысотной организации, их эволюции в музыке тюркских народов. Эти явления, рассматриваемые во взаимосвязи и в этноисторическом контексте, принадлежат к числу сложнейших и фундаментальных в музыкальной науке (историческом и теоретическом музыкознании, этномузыкознании, музыкальном востоковедении). Автор обращается не только к традиционным представлениям, но и к самой звуковой материи музыки, специфичной и разнообразной по своей наполненности и тембровой окраске.

Основное внимание в работе уделяется музыкальным традициям тюркских народов, большая часть которых проживает именно в Центральной Азии (ЦА) (казахи, киргизы, узбеки, туркмены, каракалпаки), в том числе Южной Сибири (алтайцы, тувинцы, хакасы), северо-западной части Китая (уйгуры и казахи Синьцзян-Уйгурского автономного района) и Монголии (казахи)<sup>1</sup>. В сравнительном плане привлекаются музыкальные культуры тюрков, проживающих в регионах Евразии, включая Поволжье, Приуралье (татары, башкиры, ногайцы), а также Передней Азии (азербайджанцы, турки).

Процессы формирования тюркского этноса тесно связаны с многовековой историей центральноазиатского региона. Древнетюркские племена и их преемники

---

<sup>1</sup> Центральная Азия — «внутриматериковая часть Азии пл. 5-6 млн км<sup>2</sup>. На В. ограничена Большим Хинганом и хр. Тайханшань, на Ю. – долинами верх. течения Инда и Брахмапутры, на З и С. – горами Восточного Казахстана, Алтая и Саян (Монголия и Китай). На С. расположены пустынные плоскогорья Гоби, Алашань, Ордос, а также Джунгарская и Таримская равнины с преобладающими высотами 500-1500 м, на Ю. находится Тибетское нагорье со сред. высотами 4000-5000 м. Выше 5000 м поднимается ряд хребтов широтного и субширотного простирания: Вост. ТяньШань, Куньлунь, Наньшань, Каракорум (8611 м, г. Чогори), Гандисышань» [606 с. 211]

входили в состав могущественных кочевых империй, межплеменных союзов и государственных объединений, возникавших на обширных пространствах Великой степи и оставивших разнообразные памятники материальной и духовной культуры. С давних времен тюркские народы имели тесные экономические, политические и культурные контакты с арабо-мусульманским миром, а также Китаем, Ираном, Россией. С конца XVII в. постепенно происходил процесс вхождения данного региона и населяющих его народов в состав царской России, а позже и СССР. В настоящее время, в связи с распадом Советского Союза многие тюркские народы приобрели государственную независимость<sup>2</sup>.

В регионе проживания тюрков (включая и западную Азию) сложилось два хозяйственно-культурных *типа*: **кочевой**, скотоводческий **и оседло-земледельческий**. Кочевые скотоводы (в их числе – казахи, киргизы, башкиры, ногайцы, отчасти каракалпаки, а также тюрки Южной Сибири и их далекие предшественники) населяли степные пространства Евразии. Полукочевые, оседлые племена (преимущественно туркмены, узбеки, уйгуры, азербайджанцы, турки), проживающие к югу от Великой Степи, занимались земледелием и постройкой городских поселений. Каждый из них создал свой тип музыкальной культуры.

**Музыкальные традиции кочевников** евразийских степей обнаруживают сходные черты. Кочевой образ жизни, скотоводство, коневодство, а у тюрков Южной Сибири – оленеводство как основные виды хозяйства, нашли отражение в культуре и музыкально-поэтическом искусстве этих народов. Музыкальный инструментарий кочевых тюрков достаточно однороден и немногочислен. Его основу составляют аэрофоны (*курай, сыбызгы, чоор, кос сырнай, кошнай*), идиофоны (*хомус, шан-кобыз*), а также хордофоны (*кыл-кобыз, игил, домбра, тобшур*) и мембранофоны (*шындауыл, дауылтаз*). Преобладают сольные формы музицирования

Музыка кочевых тюрков разнообразна в жанрово-стилевом плане. Здесь представлены инструментальная и вокально-инструментальная (эпос, лирика), а также вокальная (обрядовая) музыка, в том числе древнейшие ее пласты. Эпос функционирует в крупных – эпические сказания (*кай, жыр, дастаны*), а также малых (*терме* и др.) формах. Песенная лирика бытует в самых разных своих видах – от

<sup>2</sup> Некоторые из них входят в состав таких крупных государств как Россия, Китай (СУАР), Монголия, Афганистан и Иран, образуя свои автономии.

горлового пения<sup>3</sup> до сложных вокально-инструментальных композиций. Пастушеская музыка сохранилась у полукочевых тюркских народов, занимавшихся *скотоводством*. В качестве важной составляющей она входит в музыкальную культуру азербайджанцев, турков, узбеков и др. Фактически этот пласт инструментальной музыки является *общим* для полуоседлых и кочевых тюркских и шире – скотоводческих народов, живущих в горных и лесостепных районах Евразии.

*Музыкальные культуры полукочевых/оседлых тюркских народов* также имеют свои особенности. Сказанное касается, прежде всего, музыкального инструментария. У оседло-земледельческих народов представлен не только инструментарий кочевников, но и свой собственный. Так, у узбеков или азербайджанцев наряду с *домброй* и *кобузом*, *баламаном* (флейта), функционируют *дutar* и *саз*, а также адаптированные к местным условиям инструменты Ближнего и Среднего Востока – *танбур*, *уд*, *афганский рубаб*.

Жанрово-стилевой состав инструментальной и вокально-инструментальной музыки оседлых тюрков несколько иной. В виду их давнего соседства с ираноязычными народами, они культивировали жанры восточной музыки, основанные на принципах макама. Речь идет о местных вариантах классических вокально-инструментальных и инструментальных циклов, таких как мугам / мукам / маком, обнаруживающих близость к индийской (*рагасангит*) и сходным видам ближневосточной музыки.

К сожалению, традиционная музыка тюрков во всем ее многообразии не столь известна в мире и как единое явление почти не изучена. Существующие труды посвящены в основном культурам отдельных народов. Обобщающие, сравнительно-типологические изыскания музыки тюрков пока малочисленны

В настоящее время возникли реальные возможности для всестороннего изучения этого большого пласта мировой музыкальной культуры. Образование независимых государств на пространстве бывшего СССР, наряду с разрушением старых и созданием новых отношений, трудностями подъема экономики, имело много положительных моментов. Повысился интерес к многовековой истории этих народов,

---

<sup>3</sup> Горловое пение как один из видов т.н. корпоромузыки (*согоро* — с лат. — тело), извлекаемой с помощью тела человека, в исследованиях И.Мациевского [357], З.Кыргыз [320] относится к народному инструментальному творчеству.

истокам их древней культуры<sup>4</sup>. Появилось множество научной и научно-популярной литературы, посвященной «белым пятнам» исторического прошлого, в том числе археологическим, иконографическим, а также руническим памятникам. В постсоветский период стали более доступными архивы, музеи и библиотеки мира, где сохранились ценные сведения по истории, этнографии и культуре тюркских народов.

**Актуальность исследования.** *Звуковой мир* музыки тюрков, в значительной степени определяющий их «национальную идентичность», отличается широким спектром звучаний – от низких обертоново богатых, «густых», грудных с хриплыми, фальцетными призвуками до высоких и напряженных. Благодаря регистровой дифференциации и тембровой окраске, они имеют разную степень «плотности»; в совокупности с высотной подвижностью воспринимаются слухом как национально характерные, этнически окрашенные. Специфика звучания голоса и музыкального инструмента, как и слуховые различия, на наш взгляд, сохраняются на этнокультурном и даже *этногенетическом* уровне как своеобразный *код*.

Будучи фундаментальной категорией, феномен звука определяет особенности звуковысотной организации музыки тюрков. Наличие у местных музыкантов чуткого и рафинированного слуха свидетельствует о существовании оригинальной *звуковой системы*, пока не ставшей объектом специального внимания.

Исследования звука и звуковысотной организации в музыке тюрков на пересечении двух геополитических оппозиций «*Восток↔Восток*» и «*Запад↔Восток*» дают возможность рассмотреть ее (музыку) как внутри региона, так и в мировом контексте. В новом ракурсе могут быть осмыслены тюрко-монгольские и тюрко-иранские этномузыкальные связи. Актуальным видится изучение влияний музыки западноевропейской, классической на *звуковую систему* центральноазиатской, наиболее ярко проявившиеся в XX в. Этот процесс, имевший позитивные и негативные последствия, должен получить объективную оценку, с позиций новых исторических реалий и с учетом иных форм взаимодействия мировых музыкальных культур.

---

<sup>4</sup> Об этом свидетельствует Первый международный симпозиум «Музыка тюркских народов», состоявшийся в 1994 г., в г. Алматы, в котором приняли участие около 100 ученых из разных стран мира. Отчасти эта традиция уже на высоком официальном уровне была продолжена в виде регулярных совместных встреч министров культуры центральноазиатских республик. Так возник «Тюрксой», организация тюркских государств, штаб-квартира которой находится в Турции. Ею проводятся музыкальные фестивали, выставки современных художников, мастеров народно-прикладного искусства тюркоязычных стран.

Обращение к феномену звука в музыке тюрков позволит выявить специфику ряда смежных явлений на общетюркском и региональном уровнях (горловое пение, Шашмаком, мугам, отдельные виды инструментов), определить их место в эволюции тюркских музыкальных культур.

Звуковой мир музыки тюрков представляет интерес и в контексте современного мирового музыкального искусства, а именно таких его направлений как *сонористика*, *спектральная* и *микротоновая (микроинтервальная)* музыка, в которых особое внимание уделяется *тембру*, окраске звучания. [285, с.2; 286; 24; 25; 36; 37; 379; 157; 169; 499; 514, 632]. В восточных (иранская, арабская и турецкая и др.), в том числе и в тюркских музыкальных культурах сложились свои микроинтервальные (17-ти, 22х, 24х-тоновые) системы. Однако, природа микроинтервалики в музыке тюркских народов, как и ареалы ее распространения, остаются практически неизученными.

Проникновение в звуковой мир музыки тюрков позволит глубже понять феномен *бурдонного многоголосия*. Его стадияльно различные формы отражают процессы становления звуковысотных отношений в музыке тюрков ЦА. Будучи главной (в ряде случаев единственной) опорой, бурдон выступает предвестником «ладотонального» центра, формирующим всю звуковысотную и ладовую системы.

Заявленная тема актуальна в свете необходимости *сохранения и развития культурного наследия тюрков*, возрастающей потребности сделать его достоянием мировой общественности, желанием противостоять процессам глобализации, унификации образа жизни, «сохранить свою самоидентичность» [9, с.1]:

**Степень научной разработанности.** Предмет исследования предопределяет привлечение большого количества разнообразных источников. В этой связи научная литература, используемая в данной работе, условно разделана на семь блоков. *Первый* — связан с изучением музыкально-акустических, музыкально-психологических и естественно-физических основ звука. *Второй* и *третий* — касается общего и музыкального востоковедения, общей и музыкальной тюркологии, в том числе работ по этнографии, истории, культуре и языкам тюркских народов, а также казахстанского этномыкознания. *Четвертый* — включает труды восточной средневековой (музыкальной, исторической) науки. *Пятый* — ориентирован на научные изыскания, посвященные звуковысотным системам в европейской и азиатской музыке. *Шестой* — объединяет работы по теоретическому, историческому музыкознанию и

этномузыкознанию. *Седьмой* — апеллирует к исследованиям по органологии и этноорганологии. Обратимся к вышеназванным разделам<sup>5</sup>.

I. Феномен музыкального звука, его структура и физические свойства, а также связанные с ним проблемы восприятия обуславливают обращение к данным смежных наук. Речь идет о фундаментальных трудах по *музыкальной психологии, акустике, психоакустике* (Г.Гельмгольц, Е.Назайкинский, Л.Немировский, В.Клопов, В.Юшманов и др.) [143; 400-403; 407; 408; 419; 285, 286; 653] и *компьютерном анализе* (А.Харуто, С.Пучков) [594–596; 446]. Методологическое значение имеют труды Н.Гарбузова по зонной природе музыкального слуха и теории интонирования [137–141; 379; 438]. Актуальными оказались работы А.Володина, особенно его наблюдения о высотных и тембровых свойствах звукового спектра [118; 119].

Проблемы звука рассматриваются в целом ряде работ по музыкальной акустике (И.Алдошина, Ю.Рагс) [24; 25; 447-450]. В разной степени привлекаются отдельные положения по акустике инструментов (Л.Кузнецов) [307], музыкальной психологии (Б.Теплов, В. Шрамек, К.Штумпф, М.Майер, А.Неустроев) [515; 516; 631; 708; 712; 713; 421]. Представляют интерес исследования Г.Римана [459-461], Г.Римского-Корсакова [462] и др., посвященные акустической природе музыки, в том числе натуральному (гармоническому) ряду и формированию на его основе микротоновых систем. Аналогичную попытку в изучении пентатоники (на материале музыки тюрков) предприняла Р.Исхакова-Вамба [249, 250]. Ее научный опыт оказался весьма полезным в процессе написания данной работы и оказал влияние на некоторые ее выводы.

Звук как физический феномен, определенный вид энергии требует использования законов *физики* [155; 654] и *симметрологии*, в том числе и музыкальной, введения соответствующих методов и операций, которые освещаются в работах Л.Александровой [26], В.Белоусовой [79], Б.Каракулова [258, 260], М.Ломанова [328], Ч.Тэйлор [543], С. Шип [629] и др.

В выявлении параллелей между звуком и светом, проводимых в диссертации, автор обращается к исследованиям У.Брэгга [101], У.Кока [294, 295], М.Миннарта [364], Б.Галеева [129; 130], О.Пахомовой [436].

---

<sup>5</sup> Данный обзор дополняется анализом литературы по проблемам в главах диссертации.

**II.** Методологически важными являются труды в области общего и музыкального *востоковедения*.

Среди научных публикаций отметим работы Дж. К. Михайлова, в которых феномен звука трактуется как первичная и более широкая категория, чем музыка. Идеи ученого, связанные с моделью мира и ее отражением в терминологии [369], положением музыки в обществе, понятием музыкально-культурной традиции [366–368] имеют методологическое значение в изучении разных культур народов мира. Они послужили ориентирами в выявлении общетюркских звуковых представлений.

Сходные вопросы поднимаются в работах по музыке Ближнего (И.Еолян, Н.Шахназарова, В.Юнусова) [196; 197; 619; 643-645; 646-650], Среднего (В.Виноградов С.Аязбекова, М. Злобин) [117; 63; 710; 711], Дальнего (М.Добжанская, С.Лупинос, М.Дубровская) [185; 330; 190] Востока, а также Монголии (Б.Смирнов, Т.Кульганек, М.Каратыгина, К.Пегг) [489, 490; 309; 261, 262; 695; 696; 187; 296; 472; 641; 715], Юго-Восточной и Южной Азии (А.Алябьева, А.Алпатова, Т. Морозова) [36; 37; 33; 34; 372].

Категория «звук», прежде всего, в классической восточной музыке, взаимосвязи звуковых представлений с окружающей природной средой, а также вопросы исторической эволюции музыкального инструментария Ближнего и Среднего Востока рассматриваются в работах В.Юнусовой и представителей ее научной школы (Пак Кюн Син, А.Алпатова, и др.) [33; 433]. В них ощущается органичный синтез разных научных традиций: петербургской инструментоведческой (И.В.Мациевский), московской историко-теоретической (Р.Грубер, Е.Назайкинский), а также музыкально-культурологической (Дж. Михайлов).

В изучении музыки тюрков как разновидности восточной монодии методологическое значение имеют труды Х.Кушнарера [319], У.Гаджибекова [127], С.Галицкой [133-136] и О.Матякубова [349; 764]. В них теоретически обосновывается понятие монодии, приводится ее целостная характеристика, анализируются монодийные ладовые системы.

**III.** Многочисленную группу составляют работы, посвященные *традиционной музыке* конкретных *тюркских народов*. Они стали методологической основой в изучении ее (музыки) звукового мира в целом. Среди них публикации по музыкальным инструментам, инструментальной, вокально-инструментальной музыке:



Туркменистана (В. Беляев, В. Успенский, Ш. Гуллыев, Д. Курбанова, З.Джумакулиева, М. Якшиева) [546; 547; 161-165; 316; 179; 47; 537; 605; 656; 742; 745]; Узбекистана (В. Беляев, Ф. Кароматов, Р. Абдуллаев, А. Азимова, Ж. Расултаев, С.Тахалов, О.Ибрагимов) [81; 380; 267-271; 3-6; 16; 455; 512; 224; 142; 456; 590; 698; 776]; Киргизской республики (В. Виноградов, С. Субаналиев, К. Дюшалиев, Р. Аманова) [116; 500-502; 746; 41; 642]; соответственно, Тувы (А. Аксенов, З. Кыргыз, В. Сузукей, Е. Карелина) [22; 320-321; 503-506; 263-266]; Якутии (Э. Алексеев) [28-30]; Башкортостана (С. Рыбаков, Л. Лебединский, Х. Ихтисамов, Р. Зелинский, Р. Сулейманов) [470; 471; 322; 323; 251; 252; 225-228; 507; 132; 256]; Татарстана (В.Яковлев, Г. Макаров) [655; 333]; уйгурской диаспоры, проживающей в Средней Азии, включая СУАР (КНР) (Т. Алибакиева, К. Кирина, С. Кибирова, Х.Домуллаева) [32; 283; 281; 282; 186]. В сравнительном аспекте привлекаются исследования по музыкальной культуре Азербайджана (У. Гаджибеков, С.Абдуллаева, М. Керим) [127; 2, 734; 15; 280; 1; 633; 635; 609-612]; народов Сибири (алтайцы, хакасы, тофалары) (Ю. Шейкин, А. Асиновская, В. Шевцов, А. Чудояков, А. Кенель, В. Мазепус) [624-627; 59; 60; 616; 279; 332; 425; 682; 775; 185], а также иранских народов (таджики) (А. Абдурашидов, А. Низамов, К. Курбониён, Г. Юссуфи) [7; 8; 694; 317; 652 ; 523; 604; 733].

Интерес представляют научные изыскания по бурдонному многоголосию (Э.Герсон-Киви, Р. Брандл, М. Шнайдер) [674; 675; 662; 663; 707; 659; 717; 664], в том числе в музыке тюрко-монгольских народов (Л. Халтаева) [587]. Заслуживают внимания работы, в которых рассматривается натурально-обертоновая основа башкирской, тувинской народной музыки (Х. Ихтисамова, В. Сузукей, М. ван Тогерена) [251; 252; 504; 505; 716], а также посвященные горловому пению в целом (Л. Харвилаhti, Тран Кванг Хай, Х.Земп) [670; 723], и тувинскому, в частности (А.Аксенов, З.Кыргыз, Е.Карелина, В.Маслов, Б.Чернов, Т.Левин) [22; 320; 321; 264; 265; 345; 184; 613; 473; 325; 683].

В изучении феномена звука и звуковысотной организации в казахской инструментальной музыке автор опирается на научные достижения в области *казахстанского этномузыкознания*. В центре внимания – работы ученых разных поколений: старшего (А.Затаевич, А.Жубанов, П.Аравин, Б.Ерзакович, Б.Сарыбаев, Н.Тифтикиди, А.Байгаскина, С.Зарухова) [218-222; 210; 211; 751; 49, 51-53; 198-201;

255; 481; 482; 517-519; 64; 215-217; 617; 212-213], среднего (Б.Аманов, А.Мухамбетова, А.Кунанбаева, С.Елеманова) [38-40; 393-396; 311-315; 194; 195] и более молодого (С.Аманова, Г.Омарова, П.Шегебаев, Р.Несипбай, Д.Бахтыгалиева) [42; 43; 453; 759; 426-428; 620-622; 430; 78]. Они посвящены музыкальному инструментарию, традиционной музыке, отдельным ее аспектам, а именно проблемам лада, ритмической организации, стиля и формообразования.

Особое значение имеют работы П.Аравина, в которых произведен линейный обмер казахских домбр [48], рассматриваются особенности кульминационного строения в домбровой музыке Западного Казахстана [51], а также ее ладовая система [50]. Мысли о связи модальных опор в кульминационных разделах западно-казахстанского домбрового кюя с натуральным рядом, специфике звукового строя казахской домбры и др., выдвинутые им в конце 60-х гг. XX в., оказались весьма перспективными и фактически спустя 50 лет получили развитие в данном исследовании.

Основополагающими можно назвать труды одного из ведущих ученых в современном казахстанском этномузыкознании А.И.Мухамбетовой и представителей ее научной школы (С.Раимбергеновой, Г.Омаровой, Л.Халтаевой, Р.Несипбай, Д.Бахтыгалиевой). В работах А.Мухамбетовой инструментальная, прежде всего, домбровая (в особенности Западного Казахстана) и кобызовая, музыка казахов получили всестороннее освещение. Изменился подход к изучению домбровых кюев, позволивший рассматривать их, с одной стороны, изнутри, с привлечением народной музыкальной (композиционной, исполнительской) терминологии, с другой, – в культурологическом, этнографическом (календарь) контексте. Этому способствовали и научные разработки безвременно ушедшего этномузыковеда Б.Аманова, посвященные композиционной терминологии домбровых кюев Западного Казахстана [37], изучению традиционных форм музицирования (состязания) у казахов [39]. А.Мухамбетовой впервые предпринимается попытка сравнительного изучения домбрового западно-казахстанского кюя со среднеазиатским макомом [394].

Информация о звуковых представлениях и условиях их формирования дополнена научными изысканиями российских и казахстанских ученых по истории, этнографии, культуре тюркских племен (В.Бартольд, Л.Гумилев, С.Кляшторный, Г.Грумм-Гржимайло, Н.Бичурин, Г.Потанин, А.Левшин, А.Диваев, К.Акишев,

К.Байпаков, В.Басилов, Б.Залесский, Р.Карутц, С.Вайнштейн, З.Наурызбаева) [68-70; 166; 167; 287–290; 159; 160; 92; 440; 326; 183; 20, 21; 66-68; 72-74; 660; 214; 272; 104; 105; 416, 417; 110; 306; 61]. В работах таких выдающихся исследователей как Ч.Валиханов [106-109], А.Маргулан [340-343], Е.Турсунов [538-540], С.Негимов [770] содержатся интересные сведения о видах и формах бытования традиционного музыкального искусства у казахов и других тюркских народов, а также его представителях.

Самостоятельное направление составляют исследования по тюркским языкам, их грамматическому и лексическому строю, фонетике (В.Жирмунский, В.Радлов, В.Баскаков, А.Кононов, Э.Севортян, Э.Тенишев, А.Томсон и др.) [207-209; 451; 75; 299-303; 485; 486; 494; 495; 521]. В сравнительном плане используются работы по казахской филологии и лингвистике, связанные с изучением вокализма и закона сингармонизма (Ж.Аралбаев, А.Джунисбеков, М.Джусупов, С.Мырзабеков) [54; 180-182; 769], а также стихосложения и терминологии, в том числе музыкальной (З.Ахметов, З.Базарбаева, К.Жубанов, С.Кондыбай, Т.Асемкулов, Г.Сагеева) [62; 739; 752; 297; 298; 738; 474].

**IV.** Отдельный тип источников – труды выдающихся ученых Средневекового Востока, связанные с такими именами как Аль-Фараби, Ибн-Сина, Джами, Сафи-ад-Дин, Урмави и др. [35; 236; 172; 671; 487]. Выдвинутые ими положения относительно теоретических основ музыки, тюркского инструментария и, шире — восточной музыкальной практики, интерпретированные и переведенные на разные языки современными исследователями (С.Агаева, А.Джумаев, О.Матякубов, А.Низамов, С.Даукеева) [11, 12; 176; 348; 422; 170], отнюдь не утратили своей актуальности. Они могут служить ориентирами в анализе современных музыкальных процессов.

Ценный материал о происхождении тюркских племен, их духовной жизни в прошлом содержится в Древнетюркском словаре (ДТС) [188], Диване (словарь) Махмуда Кашгари (XI в.) (перевод З.А.Ауэзовой) [274], летописях Рашид-ад Дина (XIII в.) [457], Абул-гази [300].

**V.** В анализе музыкального строя, а также микроинтервальных систем в музыке тюрков ЦА использована литература по данной проблеме (В.Беляев, Е.Назайкинский, Ю.Холопов, Х.Хессе, М. Фогель, М. Драаф, И.Никольцев, Н. Шерман, А. Клишин) [84; 87; 405, 406, 409; 598; 689-692, 677-678; 726-728; 668; 673; 423; 628; 284]. В

работах Е. Назайкинского, Ф. Херфа, Х. Хессе, М. Фогеля рассматриваются методы и подходы в изучении микротоновости (способы нотной записи, пути создания соответствующих музыкальных инструментов и др.), актуальные и для музыки тюркских народов.

Особо выделяются труды В.Беляева, внесшего существенный вклад в развитие центральноазиатской музыкальной науки, в том числе тюркологии [83; 85-87; 175]. Разносторонние знания, опыт многолетней полевой работы и эрудиция позволили ему уже в 1930-40е гг. заниматься сравнительно-типологическими исследованиями. С его именем связаны первые опыты по обмеру азиатских музыкальных инструментов. Тонкие наблюдения, сделанные им относительно звукового строя, а также звукорядов, т.н. «нейтральных» интервалов, используемых на многих центральноазиатских духовых и струнных инструментах, могут быть взяты на вооружение и современными учеными.

**VI.** В исследовании звука в музыке тюркских народов большое значение приобретают труды по теоретическому, историческому музыкознанию (Б.Асафьев, Л.Мазель, Ю.Тюлин, Ю.Холопов, В.Холопова, И.Способин, Р.Груббер, М. Блинова, А.Оголевец, Е.Назайкинский) [55-58; 331; 541; 542; 598; 599-601; 493; 158; 434; 93; 424; 410-412] и этномузыкальному (Е.Гиппиус, И.Земцовский, Э.Алексеев, П.Чисталев, Б.Неттл, Г.Люкё) [149; 150; 229-232; 730; 27; 30; 614; 693; 685], в которых обобщаются естественно-научные и психо-физиологические представления о звуковой материи музыки. В них содержатся близкие автору положения о звуке как некой «материальной субстанции» (понятие о «веществе»), его строении, в том числе и интервалах, их природе, ладовых функциях низких тонов.

Ценные наблюдения о становлении модальных и тональных систем, а также видах фактуры на материале как европейской, так и народной музыки находим в работах Е.Герцмана [144, 145], Т.Бершадской [90, 91], Е.Трембовельского [533].

Методологическое значение имеют исследования Е.Гиппиуса, посвященные разным аспектам народной, в том числе инструментальной музыки [150, 151]; Э.Алексеева [28, 29], касающиеся вопросов интонирования в раннефольклорных образцах; И.Земцовского, обосновывающего понятие «этнослуха» (этнической природы слуха) как «базиса философии музыки», своеобразного «моста», объединяющего современные этно- и музыкознание [233; 234, с.5; 235]. Заслуживают

внимания работы, посвященные влиянию национальных языков на формирование звуковых представлений и символов в традиционной музыке [686].

**VII.** В изучении тюркского музыкального инструментария, в особенности центрально-азиатских хордофонов, автор опирается на научные изыскания по общей органологии и этноорганологии (Э.Штокман, И.Мадиевский и др.) [624; 350-353; 356-360; 122-123]. Привлекаются работы, связанные с изучением музыкального инструментария народов мира (К.Закс, А. Шеффнер, Э.Хорнбостель, Э.Эмсгаймер) [602; 603; 699-704; 706; 638, 669; 670; 385-388; 639; 680; 697; 714; 731-732; 346; 347; 30], Евразии (В. Беляев, К. Квитка, К. Вертков, Г. Благодатов, Р. Галайская) [80-82; 88; 275-277; 112-114; 389; 128; 94; 95], европейских и азиатских смычковых и щипковых инструментов (В.Бахман, Б.Струве, Н.Привалов, А.Фаминцын, В.Свободов, М.Есипова, Дж.Бейли) [76; 77; 498; 441; 442; 589; 484; 203-204; 658]. Автор обращается как к эстетическим (О.Эльшек) [636; 637], так и музыкально-археологическим (В.Садоков, В.Мешкерис, В.Басилов) [473; 474; 362; 654], историческим (Т.Вызго) [126; 127], источниковедческим (С.Агаева, А.Малькеева, Т.Джани-заде) [11; 12; 337-339; 173; 174] аспектам в изучении музыкальных инструментов евразийского региона.

В формировании понятия тембро-регистровой модели звука автор, с одной стороны ориентировался на феномен бурдона в музыке тюрков, с другой, на понятие «звукоидеала», введенное О.Эльшеком [637].

Поскольку музыкальные инструменты, особенно лютневые хордофоны служат основой звуковой системы (арабский уд, азербайджанский тар, турецкий танбур) в работе используются пока еще немногочисленные труды по акустике тюркских музыкальных инструментов (П.Аравин, Л.Коваль, Ж.Нажмеденов, Е.Карелина) [48; 291; 398; 399; 263; 264].

**Объектом** исследования является звуковой мир традиционной инструментальной (включая музыкальные инструменты), вокально-инструментальной музыки тюркских народов ЦА.

**Предметом** исследования служит тембро-регистровая модель звука, ее структура, а также звуковысотная организация в традиционной инструментальной музыке тюрков ЦА. Под звуковой моделью понимается образ, концентрированное выражение звуковых представлений тюркских народов.

**Цель** работы – комплексное изучение тембро-регистровой модели звука в его связях с миром звуковых представлений, исторической эволюцией звуковысотной организации в традиционной инструментальной (вокально-инструментальной) музыке тюрков ЦА.

Целью исследования предопределены следующие **задачи**:

- выявить разнообразные предпосылки в формировании звуковых представлений тюрков ЦА в связи с природно-климатическими условиями их обитания, типами хозяйства и образом жизни, исторической и языковой практикой;
- отметить характерные черты звуковысотной организации музыки тюрков ЦА, обозначив этапы ее развития;
- дать всесторонний анализ тембро-регистровой модели звука, трактуемой как единство музыкального и «немзыкального», высоты и тембра, вокального, инструментального и речевого начал; выраженного в одно- и многоголосии; показать особенности ее (модели) претворения в музыке тюркских народов ЦА;
- выявить функции регистров в формировании высоты и тембра звука в музыке тюрков ЦА
  - осветить роль тембра в музыке тюрков;
  - исследовать объективные и субъективные параметры в оценке высоты на примере центральноазиатских хордофонов, в процессе их настройки и звучания (интонирования); определить реальную высоту и звуковысотную зону настройки хордофонов (прежде всего, казахской домбры);
  - выявить особенности звуковой системы на двух типах музыкальных инструментов (щипковых и смычковых хордофонах) – с фиксированным и свободным (наличие ладков и без таковых) строями;

**Материал исследования.** Работа выполнена на основе сведений, собранных автором: а) в фольклорно-этнографических экспедициях в западные регионы Казахстана и юг России (Астрахань) (казахи, туркмены, ногайцы, татары, уйгуры, турки-месхетинцы); б) в личных встречах и беседах с музыкантами, носителями традиции в Казахстане, Узбекистане, Азербайджане, России (казахи Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая (СУАР), киргизы, узбеки, каракалпаки, азербайджанцы, башкиры, тувинцы, алтайцы, хакасы) (1980-2009гг.).

**Музыкальный материал** включает образцы:

1) инструментальной, вокально-инструментальной музыки тюрков ЦА, отчасти Евразии, активно функционирующие и наиболее ярко отражающие ее специфику; представленные в нотных сборниках и на разных носителях (СД, аудио- и видеозаписи). Среди них, примеры башкирского и тувинского горлового пения (*узляу, хоомей*), алтайского героического эпоса (*кай*), инструментальные наигрыши на башкирском *курае*, тувинском и якутском *хомусе*, пьесы для смычковых (тувинский *игил*, киргизский *кыл-кыяк*, узбекский *кобуз*) и щипковых (хакасский *чатхан*, а также узбекский и туркменский *дутары*), в том числе, и плекторных (*танбур, тар*) хордофонов. В сравнительном плане анализируются туркменские мукамы, инструментальные разделы таджико-узбекских макомов и азербайджанских мугамов;

2) вокального (башкирский *озын-кюй*, киргизские и туркменские народные песни), а также инструментального творчества тюркских, соответственно монгольских (пьесы для *моринхура* и образцы горлового пения *хоомей*), иранских народов, привлекаемые в сравнительном аспекте.

3) казахской инструментальной (кюи для *сыбызгы, кыл-кобыза* и *домбры*) и вокально-инструментальной (лирика, эпос) музыки.

В **экспериментальную** часть работы, осуществленную автором, входят:

1) результаты анкетирования (социологического опроса), проведенного среди традиционных (С.Шакратов, И.Шыртанов) и городских музыкантов – студентов, аспирантов, педагогов кафедр *домбры* и *кобыза* ФНМ КНК им. Курмангазы (включая профессоров К.Амедьярова (1946-2010), А.Жаимова, К.Сахарбаеву и др.), выявляющего их отношение к высоте домбрового строя;

2) линейные обмеры струн (кишечных и из искусственных материалов) для казахской *домбры*;

3) замеры (по камертону) звуковысотной зоны настройки казахской *домбры*, осуществленные в звукозаписывающей музыкальной студии, в условиях фольклорно-этнографических экспедиций в Атыраускую и Мангыстаускую области (рук. проф. К.Сахарбаева, преп. Г.Ахмедьяров, 2000г., видеоматериалы) и концертного исполнения;

4) компьютерный анализ отдельных звуков, звукорядов (казахские *домбра* и *кыл-кобыз*), а также музыкальных фрагментов (на *домбре*), выполненный совместно с

А.В.Харуто, кандидатом технических наук, доцентом, зав. кафедрой музыкально-информационных технологий МГК им. П.Чайковского, по программе SPAХ [10] на основе собственных аудиозаписей, многочисленных, в том числе опубликованных, нотаций кюев Западного Казахстана (около 100).

В практической части работы учитываются исторические рамки XIX- XXI вв., с преимущественной ориентацией на современную музыкальную практику. В центре внимания – традиционная инструментальная, отчасти вокально-инструментальная музыка тюрков ЦА, что обусловлено ее высоким социальным статусом, разнообразием и сложностью инструментальных композиций. Рассматривается преимущественно группа составных *хордофонов* (отчасти аэрофонов, идиофонов) с фиксированной и нефиксированной высотой строя, как наиболее показательных и репрезентативных в изучении звуковысотной системы. Ограничения касаются выбора двух основных свойств звука – *высоты* и *тембра*.

Диалектика общего (медитативный характер, углубление одного и того же состояния, орнаментальность и др.) и особенного позволяет проводить сопоставления тюркских и других азиатских, а также некоторых европейских народно-профессиональных музыкальных традиций.

**Теоретические и методологические основы исследования.** В диссертации использован комплекс подходов и методов, сформировавшихся в музыковедении, этномузыковедении, этноинструментоведении, а также в музыкальном востоковедении, культурологии. основополагающее значение имеет концепция Е.В.Назайкинского о звуковом мире музыки, изложенная в ряде его работ [403; 412-414]. В них отражены новейшие достижения в области музыкально-психологических [402], музыкально-акустических [401, 405-409] общетеоретических [404; 410; 411] исследований звука (включая его высоту и тембр) и звуковысотных систем.

Методологически важными представляются исследования И.Мадиевского. Взаимосвязь инструментария, народной инструментальной музыки и личности музыканта делает необходимым привлечение системно-этнофонического метода [352; 357], введенного и апробированного ученым на славянском, финно-угорском, тюркском музыкальном материалах.

Разработанная им концепция инструментализма опирается не только на представления о музыкальном инструменте как «открытой системе в мире народной



музыкальной культуры», включая его конструкцию, материал изготовления, строй, названия составных частей, технико-исполнительские и музыкально-выразительные возможности [352; 354; 357], но и подразумевает всестороннее проникновение, «вживание» в музыкальный материал [651].

В изучении инструментальной музыки тюркских народов центральноазиатского региона, в особенности звуковысотной организации, использован системный подход, который дает возможность увидеть этапы ее эволюции в единстве и взаимосвязи.

Регионально-цивилизационный подход позволяет проследить связи музыки тюрков с рассматриваемым регионом и сложившимися здесь хозяйственно-культурными типами (Дж. К. Михайлов) [366-368], природной средой.

Анализ феномена звука (тона) и его эволюции осуществляется с помощью сравнительно-типологического и сравнительно-исторического методов, в том числе и метода исторической реконструкции отдельных музыкальных явлений.

Компьютерные исследования звуков, звукорядов на смычковых и щипковых хордофонах Центральной Азии основываются на точных методах. Они дают возможность математически точно проследить высотные их именованья и определить звуковой строй. Результаты компьютерных замеров звуков на казахских инструментах (*кыл-кобыз* и *домбра*), отдельных фрагментов из домбровой музыки дополняют и подтверждают теоретические положения работы.

Автор опирается на понятийно-терминологический аппарат, сложившийся в этномузыкознании, теории и истории музыки. В изучении звукового мира музыки тюрков, во всех его проявлениях используется аутентичная тюркская музыкальная терминология.

В работе представлено несколько направлений. *Первое* из них связано с комплексным изучением *звука*, включающим и область представлений о нем в музыкальной терминологии. На разных этапах своей эволюции он осмысливается как *бурдон* и формируемая или связанная с ним *мелодия* (обертоновая/необертоновая). Их разное соотношение (дуализм) во многом предопределило строение работы, в которой первая часть посвящена изменяемой стороне этого единства, т.е. мелодии, а вторая – собственно бурдону.

*Второе* направление – *звук-тон* – отражает эволюцию музыкального звука. Триада: звук-тон-нота (Е.Назайкинский) имеет отношение и к музыке тюркских

народов. В горловом пении, игре на хомусе и курае, отчасти и смычковых инструментах ощущается синкретизм звука. Навязные ладки на шейке щипковых хордофонов могут служить эквивалентами не только тонов, но в какой-то мере и нот.

**Третье** направление – *звук/свет* (цвет). Параллели между звуком (музыкальным) и светом в работе проходят сквозной линией. Оба явления принадлежат к волновым процессам и способны расщепляться на ряд простых составляющих (в области звука – гармоник) (Х.Ихтисамов). Расщепленный звук в музыке тюрков совпадает с *натуральным (гармоническим) рядом*. Взаимодействия обертонов определяют звуковысотные отношения реальных тонов и рассматриваются параллельно.

Учитывая, что понятие *тембра* неотделимо от окраски звучания, связь с цветом, т.е. визуальным рядом представляется весьма актуальной.

**Четвертое** направление обусловлено спецификой проявления звуковысотной организации в музыке тюрков, находящейся на пересечении *вертикальных, горизонтальных и даже диагональных связей* тонов. Возникающее «стереофоническое» пространство изначально ориентировано на модель многослойного звука.

Рассмотрение тембро-регистровой модели звука в ее эволюции предполагает обращение к стадияльно разным пластам народной инструментальной музыки тюрков ЦА.

**Научная новизна.** В работе *впервые*:

- музыка тюркских народов Центральной (отчасти передней) Азии и прилегающих к ней регионов Евразии, их звуковой мир, включая особенности звуковысотной организации, рассматриваются как *целостное явление*; формируется исследовательское направление, связанное с разработкой теории традиционной музыки тюркских народов, выявлением ее генезиса и специфики, шире — изучением звуковых моделей в азиатской музыке;
- анализируются общетюркские специальные музыкальные термины, связанные с категориями «звук» и «музыка» в пяти тюркских языках, входящих в кыпчакскую (татарский, казахский), карлукскую (узбекский), огузскую (туркменский), уйгурскую (тувинский) группы; прослежена конкретная связь тембро-регистровой модели звука с космогоническими представлениями тюрков;

- предлагается оригинальная методика *тембро-регистрового* анализа музыки тюркских народов ЦА с позиций интервального соотношения и контраста голосов (их сближения или отдаления);

- разные виды и формы традиционной инструментальной музыки (от архаических звукоподражаний до классических макомных циклов), а также музыкальный инструментарий тюрков ЦА (идиофоны, аэрофоны, хордофоны, корпоромузыка) рассмотрены во взаимосвязи с натуральным (гармоническим) рядом как основы ее (музыки) звуковысотной организации;

- дана комплексная характеристика центральноазиатских составных *хордофонов как сложных музыкально-акустических (и музыкально-слуховых) систем*; выявляется их значение в эволюции инструментальной музыки тюркских народов региона;

- вводится и теоретически обосновывается категория *тембро-регистровой модели звука/тона*, отражающей специфику звучания музыки тюрков, показана ее трансформация; вводится понятие *горлового звука* как неотъемлемого компонента тюркского героического эпоса, бытующего наряду с горловым пением;

- получает дальнейшую разработку двухкомпонентная теория высоты (К.Майер, К.Штумпф); обосновывается понятие *тембро-регистровой высоты звука*; демонстрируется процесс ее формирования, а также эволюции звуковысотной организации в музыке тюрков ЦА на основе действия оппозиций, связанных с разными струнами хордофонов (бурдонной и мелодической) — «толстой-тонкой» «длинной-короткой», «низкой-высокой», «темной-светлой»; исследуется роль тембрового фактора, показаны функции регистров в формировании высоты и тембра звука в музыке тюрков ЦА;

- рассматриваются процессы становления и эволюции высоты и тембра звука, а также лада, модальных отношений в музыке тюркских народов ЦА; вводится понятие *утолщенного звука/тона*, характеризующего основные тоны открытых струн в видах настройки хордофонов; формулируется целостное представление о бурдоне (нижний тон) в музыке тюркских народов, приводятся разные его определения;

- вводятся в научный оборот экспедиционные материалы автора, а также результаты музыкально-акустических исследований: собственных замеров и компьютерных расшифровок высоты звука, флажолетов, звукорядов казахских музыкальных инструментов (*домбра, кыл-кобыз*), *двухголосных* фрагментов домбровых кюев, и туркменских сазов; определяется звуковысотная зона настройки *домбры*; объектом компьютерного анализа становятся традиционные *домбры* с низкой настройкой (Д.Нурпеисовой, М.Оскембаева) и современные реконструированные инструменты.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- звуковой мир музыки тюрков ЦА представляет собой целостный феномен, имеющий свою специфику, обусловленную природно-географическими, историко-культурными, языковыми особенностями;

- в музыкальной культуре тюрков ЦА формируется тембро-регистровое восприятие высоты звука, связанное с речью;

- оппозиции «толстый-тонкий», «длинный-короткий», «темный-светлый» служат объективными предпосылками в формировании высоты и тембра музыкального звука у тюрков ЦА, ладовой окраски регистров;

- тембровый фактор в музыке тюрков ЦА оказывается доминирующим, что предопределено нижним положением бурдона (горловое пение), основными тонами язычка (идиофоны), трубок (аэрофоны) и струн (хордофоны);

- в музыке тюрков феномен звука в широком смысле выступает в разных своих проявлениях: в виде энергетического процесса (тувинское горловое пение), «кристаллического тела» (домбровые кюи казахов) и «ветвистого дерева» (маком/мукам/мугам);

- тембро-регистровая звуковая модель, составляющая основу звукового мира тюрков, в том числе ЦА, обнаруживает связи с общетюркскими космогоническими представлениями и с категориями «звук» и «музыка», бытующими в традиционной культуре;

- тембро-регистровая звуковая модель в музыке тюрков ЦА формируется в единстве музыкального и «немузыкального», в синкретизе высоты и тембра, вокального/инструментального и речевого начал, на стыке одно- и многоголосия;

- тембро-регистровая модель звука сохраняет непосредственную и опосредованную связь с натуральным (гармоническим) рядом и на разных этапах её (музыки) эволюции предстаёт в своём полном (музыка тюрков Южной Сибири), неполном (музыка казахов, киргизов) и почти свернутом (музыка туркмен, узбеков, уйгуров) виде;
- натуральный (гармонический) ряд в традиционной инструментальной музыке тюрков ЦА выявляет свои системные свойства;
- в музыке тюрков ЦА формируются два спектра звука: реального и утолщённого (в настройках хордофонов)
- понятие «зоны» (Н.Гарбузов) распространяется на единичный и «спаренный» (октавный, квинтовый, квартовый и другие виды настроек на хордофонах) звуки, а также на феномен бурдона (первые четыре гармоники натурального ряда);
- микротоновые соотношения играют важную роль в музыке тюрков ЦА и проявляются в звуковом строе казахских музыкальных инструментов (*домбра* и *кыл-кобыз*), имеющих дифференцированную высотную шкалу.

**Теоретическая значимость.** Работа открывает новое направление, связанное с исследованием звуковой специфики традиционной музыки не только на примере народов Центральной Азии, но и других регионов мира. Ее результаты могут существенно расширить круг проблем, освещающих вопросы *происхождения и эволюции* музыки. Они представляют интерес для осмысления понятия «музыка», анализа возможных путей в становлении ее звуковысотной организации, понимания условности границ между музыкальным и «немзыкальным» началами, подчеркивая самоценность переходных форм.

Особенно перспективны исследования собственно звука как музыкального явления, которые могут дать ценные сведения об инструментах вообще и тюркских в частности, оказаться полезными для *этноорганологии* и *музыкальной акустики*.

Обращение к феномену звука/тона, звуковысотной организации в музыке тюрков имеет важное *теоретическое* значение и для современного музыкального востоковедения, комплексно изучающего культуры Азии. Полученные результаты будут способствовать обогащению общей и разработке региональной теории центральноазиатской музыки (прежде всего, в рамках СНГ), развитию *музыкальной*

*тюркологии* – новой области знания, в которой накоплен значительный научный и практический материал по музыкальному инструментарию и традиционной музыке тюркских народов. Его последующая систематизация и осмысление станут основой для проведения сравнительно-типологических и сравнительно-исторических исследований<sup>6</sup>.

Проникновение в звуковой мир музыки тюрков тесно связано с использованием аутентичной музыкальной *терминологии*, ее всесторонним изучением.

Выявление специфики звукового (музыкального) материала позволит усовершенствовать методiku целостного анализа инструментальной (вокально-инструментальной) музыки тюрков, включив в поле внимания тембро-регистровый принцип развития, участие основных тонов открытых струн в композиционном процессе и в становлении модальных опор.

Полученные знания послужат дополнительным стимулом к активизации фундаментальных работ по тюрко-иранским, тюрко-монгольским и даже тюрко-славянским этномузыкальным связям в аспекте звукотворчества, звуковысотной организации, выявления общих языковых универсалий, характерных для отдельно взятой этнокультурной общности, так и региона в целом. Они послужат необходимым подспорьем в изучении звуковых феноменов в других, в том числе азиатских музыкальных культурах.

**Практическая значимость.** Основные положения исследования и методика анализа послужат основой для создания специального учебного курса по центральноазиатской музыке и раздела курса «Музыкально-теоретические системы» с включением центральноазиатского регионального компонента. Они могут быть использованы в вузовских лекционных и практических курсах по «Истории внеевропейских музыкальных культур», «Истории зарубежной музыки», «Анализу произведений традиционного музыкального искусства», «Музыке Востока», «Музыке тюркского мира», «Истории казахской музыки», «Этносьольфеджио», в том числе на занятиях по этноинструментоведению, музыкальной акустике, в спецклассах по композиции.

Особенности тембро-регистровой звуковой модели, а также экспериментальные данные, касающиеся звукового строя казахских *домбры* и *кыл-кобыза*, дадут не только

---

<sup>6</sup> Такого плана работы уже предпринимаются учеными на разном музыкальном материале [3; 39; 15; 688].

новый импульс к проведению музыкально-акустических исследований других тюркских музыкальных инструментов, но и станут объективным ориентиром для мастеров, занимающихся их изготовлением и реконструкцией. Звуковые качества многих из них, прежде всего шейковых лютен, нуждаются в совершенствовании

**Апробация диссертации.** Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки МГК им. П.Чайковского и рекомендована к защите.

Основные положения диссертации нашли отражение в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ, трех монографиях и статьях. Они изложены в докладах на многочисленных конференциях, семинарах и симпозиумах. В их числе международные (далее зарубежье): XXIV Европейский семинар по этномузыкологии (ESEM) (Варшава, 2008); “Vocal Traditions of Free-metric Singing in Eurasia”. Second Meeting of the Study Group “The Music of the Turkic-speaking World” (Berlin, 2010); в странах СНГ: «Инструментоведческое наследие Е.В.Гиппиуса и современная наука» (СПб, 2003), «Музыкальная культура Востока в мировой цивилизации» (Самарканд, 2009), «Музыкальные инструменты тюркоязычных народов» (Баку, 2010), «Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы» (Москва, 2012); «Влияние Востока на искусство и науку мира». Григорьевские чтения (Москва, 2013); «Музыкальный фольклор и этномузыкология: век XXI» (памяти А.В.Рудневой) (Москва, 2013); «Музыка народов мира: проблемы изучения» (Москва, 2015); в республике Казахстан: «Традиционная музыка тюркских народов: настоящее и будущее (Кызыл-Орда, 2006), «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» (Алматы, 2009), «Традиционная музыка тюрко-монгольских народов: проблемы изучения. Феномен звука» (Алматы, 2014), 43-я Всемирная конференция ICTM (Астана, 2015); «From Voice to Instrument: Phenomenon of Sound in Traditional cultural Heritage of the Turkic-speaking world”, Fifth Meeting of the ICTM Study Group «The Music of the Turkic-speaking World” (Алматы, 2016).

Материалы исследования представлены в курсе «История внеевропейских музыкальных культур» (рук. профессор В.Н.Юнусова) МГК им. П.Чайковского, нашли отражение в учебно-методических комплексах дисциплин, таких как «Музыкальный инструментарий народов ЦА», «Звуковой мир музыки тюркских народов ЦА» (ведутся автором с 2014 г. в КНК им. Курмангазы).

**Структура работы.** Исследование состоит из двух частей (по 3 главы в каждой), Заключения, списка литературы и приложения.

Обе части работы логически связаны между собой. В первой из них дается характеристика тембро-регистровой звуковой модели на основе изучения имеющихся предпосылок в ее формировании. Во второй – фактически показана историческая эволюция звуковой модели, а также звуковысотной организации, опирающихся на анализ музыкального инструментария тюркских народов.

**Первая часть «Звук (тон) в музыке тюркских народов Центральной Азии»** посвящена выявлению разнообразных истоков в становлении звукового мира, а также характеристике тембро-регистровой модели *звука/тона*, вопросам соотношения высоты и тембра в музыке тюркских народов ЦА.

В **1-й главе** «Формирование звуковых представлений у тюркских народов» раскрывается природно-географический, хозяйственно-культурный, исторический и языковой контекст в формировании звуковых представлений тюркских народов.

В **2-ой главе** «Тембро-регистровая модель звука в музыке тюрков (общая характеристика)» изучаются звуковые представления тюркских народов в специальной музыкальной терминологии; дается целостная характеристика тембро-регистровой модели звука. Рассматриваются виды и формы бурдонного многоголосия в музыке тюрков.

В **3-ей главе** «Тембро-регистровая модель звука: тембр и звуковысотность в музыке тюркских народов» выявляются объективные и субъективные предпосылки в формировании высоты и тембра звука. Приводятся результаты собственного экспериментального, в том числе и компьютерного исследования звуков на казахских струнных инструментах, а также высоты настройки хордофонов (на примере казахской домбры).

**Во второй части – «Звуковысотная организация в музыке тюркских народов Центральной Азии и ее эволюция: от энергии нижнего звука к становлению мелодики»** показан процесс непосредственного и опосредованного участия *спектра* звука в формировании и развитии звуковысотной организации в музыке тюркских народов.

В **4-й главе** «Первый этап: вертикаль (на материале инструментальной музыки тюрков Южной Сибири и Урала)» выявляется действие тембро-регистровой звуковой



модели (и соответствующего принципа развития) в ранних видах бурдонного многоголосия. Музыкальный инструментарий рассматривается в контексте его связей с натуральным (гармоническим) рядом. Звук реализуется в виде энергетического процесса. Выделен первый этап в развитии звуковысотных отношений.

В **5-й главе** «Второй этап: вертикаль и горизонталь. Феномен формы-кристалла (на материале домбровой музыки Западного Казахстана)» виды бурдона, его функции на разных уровнях музыкального целого прослежены на примере западно-казахстанских домбровых кюев. Приводится характеристика модальных опор, дается их систематизация во взаимосвязи с натуральным рядом. Вводится понятие «кристаллической» формы кюя. Обозначен второй этап в развитии звуковысотных отношений.

В **6-й главе** «Третий этап: горизонталь. Становление мелодики (на материале туркменских мукамов)» рассматривается соотношение бурдона и мелодии, определяются нижняя и верхняя границы бурдона, уделяется внимание видам настроек на хордофонах, вертикальной направленности композиционного процесса в монодии. Охарактеризован третий этап в развитии звуковысотных отношений.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и намечены перспективы дальнейшего изучения звукового мира и звуковысотной организации в музыке тюркских народов.

**Список литературы** содержит 778 наименований, из них 120 на иностранных, в том числе тюркских языках.

**Приложения** (всего 8), дополняющие основной текст диссертации, включают: географическую карту проживания тюркских народов (1), сравнительную таблицу (2) и краткий словарь тюркских специальных и музыкальных терминов (3), классификацию инструментов (по систематике Э.Хорнбостеля и К.Закса) (4), 15 образцов инструментальной музыки, в том числе в разных настройках хордофонов (5), казахскую песню «Тау ішінде» (автор С.Сейфуллин) (6), компьютерные расшифровки звуков, звукорядов и отдельных музыкальных фрагментов из казахских кюев для *домбры*, *кыл-кобыза*, туркменского *дутара* (7), а также фотографии музыкальных инструментов тюркских народов и исполнителей на них (8).

## Часть I. Звук (тон) в музыке тюркских народов Центральной Азии

### Глава 1. Формирование звуковых представлений у тюркских народов

Данная глава посвящена изучению разных предпосылок, оказавших влияние на формирование особого звукового мира музыки тюрков. Среди них выделены следующие: 1) звуковая среда обитания тюркского этноса (географические и природно-климатические условия), включая 2) хозяйственно-культурные типы; 3) звуковой мир музыки тюркских народов в контексте их истории; 4) влияния языка и речи на звуковые представления тюрков.

**О термине «тюрк».** Время формирования тюркского этноса относят к II-V вв.; сам термин «тюрк», согласно историческим сведениям стал использоваться со второй половины VI в. [247 с.78]. На китайском языке слово «тюрк» пишется – 突厥 *ту-кю* (*тугю*) или *тукюе*, *туцзюе*, *тужию*; на старо-монгольском – *төрүг* (*турүг*); арабском, фарси – *турки*, *туран*, индийском санскрите – *туруска*, русском – *турок*, *турк*, *тюрк*, английском – *Turkic-speaking people* (тюркоязычные народы) [755, с. 11]. Согласно А.Кононову слово *түрк* означает *мощь*, *сила*, *крепость* [299, с.43, 47], а также «сильный», «могучий» [188, с.599].

Этимологический анализ данного термина показывает его взаимосвязь с древними *тотемистическими* представлениями: *түр[к]* ~ *төр* (почитаемое место в юрте) ~ *тös* (идол, дух). За время существования данного термина содержание его изменялось<sup>7</sup>. Первоначально он имел собирательный и, даже *социально-бытовой* характер. Позже данный термин выступает в качестве *этнополитонима* [299, с.47]. Некоторые ученые указывают на *хозяйственно-организационное* содержание термина. В.Бартольд усматривает связь между словами *түрк* и *түрү* ('закон', 'обычай'), встречающихся в древних надписях, что значит «объединенная законом народная масса» [71, с.23].

<sup>7</sup> Как справедливо пишет Л.Гумилев, «происхождение тюркоязычия и возникновение народа, назвавшего себя «тюрк», «тюркют», – явления совершенно разные». [167, с.25]

Авторы обращают внимание и на этимологическую преемственность этнонима тюрк (*türük*) и слова *тур* ~ *tur* ('встать', 'стой')<sup>8</sup>. или *tir* ('живой', 'существующий') [297, с.226]. Этнополитическое значение термина сохранилось и в эпоху каганатов<sup>9</sup>. Впоследствии он трансформировался и «стал названием языковой семьи» [167, с.6].

### 1.1. *Звуковая среда обитания тюркского этноса (географические и природно-климатические условия)*

На характер и содержание звуковых представлений тюркского этноса оказали влияние природно-географические условия его обитания. Географическая зона, природно-климатические особенности во многом обуславливают тот или иной *растительный и животный мир*, конкретные виды человеческой *деятельности*.

В настоящее время тюркские народы проживают на территории, раскинувшейся от Эгейского и Средиземного морей на крайнем западе до отрогов Хангая, включая северо-западные районы Китая – на востоке, от берегов Волги и Урала – на севере, до центральной части Афганистана – на юге. Хотя в прошлом территориальные границы изменялись, кочевые и полукочевые племена с давних времен населяли обширные степные пространства, расположенные в самом центре евразийского континента<sup>10</sup>.

Внутри рассматриваемого региона различают несколько *природно-ландшафтных* зон. *Тайга* со смешанными хвойно-широколиственными лесами (Южная Сибирь) при движении на запад и юг уступает место *лесостепным, степным* (Поволжье/Приуралье, северный Казахстан) и далее *полупустынным, пустынным* (центральный, южный регионы Казахстана, республики Средней Азии) зонам. В Закавказье и Анатолии преобладают *субтропические* леса.

Природная среда (ландшафт) создает свою специфическую звуковую «палитру», которая в какой-то мере определяет особенности и характер рождаемой

<sup>8</sup> Тур «в иранской мифологии родоначальник туранцев», центральноазиатских кочевников, населявших степные пространства по правую сторону от р. Сыр-Дарья. Обычно их противопоставляли иранцам, проживающим на противоположной стороне [297, с.225]

<sup>9</sup> Об этом свидетельствуют древнейшие тюркские тексты, в том числе и выражение *тюрк бодун* (*бодун* означает «совокупность, союз племен, ... народ, состоящий из отдельных племен»). [288, с.79].

<sup>10</sup> См. Приложение 1. Географическая карта проживания тюркского этноса в XXI вв., составленная автором самостоятельно

здесь музыки<sup>11</sup>. Так, например, звуки степи отличаются от «звучания» песков в пустыне. Тайге присуща особая звуковая аура, в горах окружающий мир приобретает иную звуковую окраску.

Общая природно-климатическая среда обитания тюркских народов — преимущественно *горно-степные* районы Евразии. Она создает объективные условия для формирования соответствующего ей звука<sup>12</sup>, в том числе и музыкального, *интенсивности* (силы) и *степени* его распространения. На наш взгляд, в степи создались предпосылки для функционирования *длинных* (низких), в горах — *коротких* (высоких) звуков. С одной стороны, они определяются естественными условиями обитания человека, с другой, служат первоначальными эквивалентами понятию *высоты* звука/тона: *длинный — низкий, короткий — высокий*.

В степных пространствах преобладают *долгие (протяженные)* звуки. Большая часть рассматриваемой территории в геофизическом отношении представлена низкогорными равнинами, в некоторых случаях низменностями, плоскогорьями, межгорными котловинами и горами. Эта картина особенно наглядно видна на примере Казахстана, в западной и центральной части которого преобладают равнинные местности с постепенным понижением к северо-западу (Прикаспийская низменность)<sup>13</sup>. Всадника обычно видно издалека. Слышен стук копыт его лошади. Именно в степных пространствах звуковой сигнал, не встречающий физических преград на своем пути, «движется» «равномерно во все стороны» на значительные расстояния (т.н. «сферическое распространение звука») [155, с.8]. Показатель «длинного» (протяжного) звука зависит от частоты колебаний. Звуки малой частоты, ощущаемые как *низкие*, басистые *тоны* распространяются *дальше*, поскольку длина звуковой волны здесь больше.

Напротив, звуковые колебания большей частоты, воспринимаемые как высокие и писклявые, имеют меньший радиус распространения. Длина звуковой волны здесь будет короче. В восточных и юго-восточных районах Казахстана, преимущественно в горной части Тянь-Шаня и Алтая и далее на северо-восток — создаются предпосылки

<sup>11</sup> Проблемы экологии традиционной музыкальной культуры и ее связях со звуковым миром природы и шире фоносферой затрагиваются в ряде работ современных этномузыковедов [369; 262; 320; 33, 34, 265; 370].

<sup>12</sup> Различают несколько видов *каргыраа* (один из стилей горлового пения у тувинцев) — «пещерное» или горное (*кожагар каргыраазы*) и «степное» (*хову каргыраазы*). В зависимости от места исполнения (на склонах гор, в степи или на сопках) пением «можно расположить к себе хозяина-духа местности» [320, с.68].

<sup>13</sup> На полуострове Мангышлак находится «вторая, после знаменитого Мертвого моря на Синае, самая глубокая точка планеты — впадина Карагие, которая лежит на 132 м ниже уровня моря» [278, с.8].

для возникновения короткого звука. Здесь звуковые сигналы как бы отражаются *горами* (т.н. эффект эха). Они более богаты обертонами. На своем пути звуковая волна встречает препятствия, а, значит, ее сила падает при их огибании.

Исходя из специфики ландшафта и естественной акустической среды, можно предположить, что в степи звук распространяется преимущественно *горизонтально*, в горах – *вертикально*.

Обратимся к примерам. У кочевых скотоводческих народов жизнь проходила в основном на природе. Музицировали на открытых пространствах, во время пастбы (игра на *сыбызгы*, тип продольной флейты), но также и в юрте в свободное время (игра на *кыл-кобызе*, *домбре*, двухструнных смычковом и щипковом хордофонах). Звучание инструмента, в особенности *домбры*, гармонировало с внутренним убранством юрты и в тоже время ограничивалось рамками данного жилища. Оно имело камерный характер и предназначалось преимущественно для небольшой аудитории.

В музицировании за пределами юрты использовали акустические закономерности окружающей природной среды. В Западном Казахстане сохранилось множество легенд и рассказов *о силе звучания* музыки и музыкальных инструментов. В них звуки *домбры* подобно шуму ветра; сравниваются с отдельными природными явлениями. Народные музыканты, совершенствуя технику игры на инструменте, особое внимание уделяют полетности и мощности звука [548, с.130-131].

Громкие звуки, обладая завораживающим свойством, могли выступать в качестве сигнала, своего рода зова, клича, способного передавать информацию на далекие расстояния [706, р.14; 324, с.9]. Не случайно, именно в этом регионе (включая и его юго-западную часть) получили свое развитие *эпические* музыкальные традиции. В низине звук может длиться дальше и дольше, чем в степной части Центрального Казахстана. Голос *жырау* был слышим каждым представителем рода и даже племени. По народному преданию, Тасберген, известный в прошлом кызылординский сказитель «обладал столь мощным и необычным голосом, что, ...только на его откашливания перед исполнением, слышимые за 30 км, съезжались с трех сторон 300 всадников – слушателей». Особенности его исполнительской манеры нашли отражение в напеве «Тасбергеннің маңрамасы» («маңрау» – досл. с каз.яз. рев,

мычание животного), имеющегося в репертуаре многих местных сказителей [313, с.40].

На *кыл-кобызе* или *домбре* обычно играли на восходе и закате солнца. Не случайно у народных музыкантов до сих пор сохранились такие понятия как *таңғы сарын* – утренний, и *кешкі сарын* – вечерний напевы (мелодии). В это время природа затихает, все смолкает, в том числе и пение птиц. Звуки же *кыл-кобыза* или *домбры* становятся слышимыми издалека. Так, по словам С.Умбетбаева играл Ихлас (1843-1916) – знаменитый казахский кобызист. Он исполнял *кюи* утром, когда еще было не жарко, и вечером, после наступления прохлады, на закате солнца [778, 10 б.]. Музыканты считали, что именно в это время суток музицирование доставляет особое удовольствие<sup>14</sup>. Действительно вечером (как и утром) воздух охлаждается, влажность увеличивается, ветровой шум затихает, что способствует усилению звука, улучшению его проводимости<sup>15</sup>.

Кроме того, обычно музыканты взбираются и играют на возвышенности – *холме* или *горе*. Вокруг них простирается долина. Тишина в окружающей природе способствовала усилению звучания. Радиус «действия» звуковой волны, перемещающейся достаточно далеко, увеличивается [101, с.220]. Поскольку она направлена сверху вниз, то согласно физическим законам, может многократно отражаться от земной поверхности [654, с.5].

Как известно, сопки и горы связаны с особыми звуковыми эффектами. Они служат «распространенным аналогом Мирового дерева, связанного со сверхъестественным миром духов» [185, с.90].

По воспоминаниям кобызиста Ж.Каламбаева, один старик, живший в ауле «вечерами поднимался на небольшой холм и громкими звуками *кернея* [духовой инструмент – С.У.] созывал людей. Рассказы, интересные легенды, сказки не кончались до полуночи» [481, с.70]. Согласно народным легендам, известный атырауский домбрист, народный *кюйши* Ергали Ищанов (1864-1949), ученик великого Курмангазы (1823-1898), забирался на Шайтан-тобе и там исполнял *кюи*.

Музыка оседло-земледельческих народов, принадлежащая к иному хозяйственно-культурному типу [46, с.49], звучала как на открытых пространствах,

<sup>14</sup> Видимо, сказанное связано и с *культулом солнца* [18, с.98].

<sup>15</sup> В зависимости от температуры воздуха, относительной влажности, наличия ветра от источника шума коэффициент затухания звука в атмосфере будет разным [155, с.8-9].

так и в помещениях, на мажлисах (собраниях). Развитие народно-профессиональных традиций здесь тесно связано с городской культурой. Многие музыканты играли в оркестре, состояли на службе при дворах у богатых вельмож, беков, ханов. Торжества нередко проходили и на улицах городов, где обычно использовались духовые (*карнаи, зурна*) и ударные музыкальные инструменты.

В заключение отметим, что в трансформированном виде длинные и короткие звуки нашли отражение в разных видах и жанрах музыки. У многих тюрко-монгольских народов широкое распространение получили т.н. *протяжные* (длинные) и *скорые*, частушечные (короткие) песни, имеющие свои национальные версии. Некоторые из них приводятся в таблице 1 (подробнее о специальной терминологии см. Приложения 2, 3).

**Таблица 1. Виды и жанры тюрко-монгольской музыки в народных терминах**

Татарский, башкирский языки	Казахский язык	Тувинский язык	Монгольский язык	Русский язык
<i>Озын-көй</i>		<i>Узун ырлар</i>	<i>Уртын-дуу</i>	протяжная песня
	<i>Ұзун жырлар</i>			большие эпич. сказания
<i>Қысқа-көй</i>		<i>Қысқа ырлар</i>	<i>Богино дуу</i>	короткие (частуш.) песни
	<i>Қысқа жырлар</i>			малые эпические жанры

Если *озын-көй* (*ұзын жырлар*) эквивалент длинного, долго тянущегося, то *кысқа көй* (*қысқа жырлар*) – соответственно короткого, быстро затухающего звуков. Вероятно, природно-климатические условия, среда бытования и другие факторы во многом предопределили разную оценку звука – высокого или низкого, долгого или короткого. Они в какой-то мере способствовали появлению и различению длинных и коротких звуковых сигналов, а впоследствии дифференциации протяжных и скорых (типа частушек) песен<sup>16</sup>. Данная оппозиция отдаленно напоминает чередование медленных и быстрых разделов в узбекских и таджикских песнях, вокальных (соло) и инструментальных частей макама.

Выделенные нами длинные и короткие звуки, возникающие в степных и горных районах Центральной Азии, можно отнести к *географическим аспектам* формирования звуковых представлений.

<sup>16</sup> Протяжная лирическая песня у других, в том числе русского, народов обозначается как «тягучая», «тяжелая», долгая и в сознании исполнителей связана со «старинными» песнями. [147, с.241] Само название — «протяжная» песня, как отмечают исследователи, указывает на ее форму [229, с.5-6].

х      х      х

В живописных, словесно-поэтических описаниях степи и гор, рек и озер присутствует и *цветовой* ряд, меняющийся в зависимости от сезона года (осенью, весной, зимой или летом), времени суток (вечером, ночью или утром), положения солнца и т.д. Так, С.И.Вайнштейн, впервые услышавший в Туве горловое пение, писал: «Казалось, звуки сливаются с тускнеющими *фиолетовыми и темно-оранжевыми красками* (выделено нами – С.У.) Саян, со всей отходившей к ночному сну бескрайней степью» [104; с.150].

Параллели между цветом/светом и музыкой (*синестезия*) возникают, на наш взгляд, не случайно [214, с.19-20]. В однообразии степного пейзажа особое значение приобретают оттенки того или иного цвета, полутона. Их уместно сравнить со звуками, в том числе и музыкальными. Если в цвете выделяются отдельные полутона, то и в музыке особое значение приобретают *оттенки* того или иного звука. Выражение «игра оттенками цвета» может быть отнесено как к зрительному, так и слуховому освоению окружающего мира.

Музыка тюркских народов в разной степени представляет эту «игру» оттенками звучания: особенно ярко — в горловом пении (тувинцы, башкиры), импровизациях на *хомусе* (идиофон, вид варгана, якуты). В музыкальных жанрах казахов и других тюркских народов Центральной Азии она присутствует в более скрытом виде. Здесь речь должна идти уже о тонах и даже микротонах (мукамы и мугамные композиции для туркменского *дутара* и азербайджанского *тара*).

В традиционных (музыкальных) культурах тюркских народов представлена и цветовая символика. В основном используются четыре цветовые категории: *қара* (черный), *ақ* (белый), а также *қоныр* (коричневый), *көк/көг* (зеленый/голубой/синий)<sup>17</sup>. Они имеют в основном древнетюркское происхождение и не ограничиваются цветовыми обозначениями<sup>18</sup>. Широко распространены такие понятия как *қара сөз* (слово), *қара өлен* (песня), *қара домбыра* (*домбра*), в которых слово *қара* означает

<sup>17</sup> В слове находит отражение первоначальная нерасчлененность участка спектра: зеленый/голубой/синий [494, с.604].

<sup>18</sup> Сведения о цветовых обозначениях звуков в музыке казахов и других тюркских народов, видимо не сохранились. Тем не менее, ее тембровая специфика с разнообразием *оттенков* звучания, а также данные некоторых источников дают возможность для проведения исследований в этом направлении. Так, согласно А.Кононову у тюркских народов в обозначении стран света существовали две системы: цветовая и линейная (солярная). [302 с.73; 303, с. 159-179].



обычный, священный, а также великий. *Ак* (как составная часть сложного слова) присутствует в названии некоторых жанров народной инструментальной музыки (кюи «Акжелен» в домбровой традиции казахов) [78, с. 13]. Слово *көк*, в какой-то мере имеет сакральный характер, им обозначают цвет неба (*көк тәнір*), части света, а именно восток (см. *көк түрік* – «восточные тюрки»).

Чрезвычайно разнообразен и богат *растительный* мир этого обширного региона. В лесостепных и горно-лесных зонах произрастает множество растений, кустарников и деревьев, используемых в производстве музыкальных инструментов.

Повсеместно встречается тростник под названием курай. Из полого стебля этого зонтичного растения изготавливается флейта с тем же названием [227, с.9], бытующая у башкир, а также казахов (*сыбызгы*), киргизов (*чоор*), алтайцев (*шоор*) и других тюркских народов. Из тростника (камыша) производили такие духовые инструменты как *най* (поперечная флейта), *камыс сырнай* (камышевая дудка), *кос сырнай*, *кошнай* (парные дудки) [481, с. 52].

В прошлом казахская *домбра* изготавливалась преимущественно из *сосны* (карагая) (корпус и шейка) и тянь-шаньской *ели* (дека). Корпус инструмента был долбленным и составлял одно целое с шейкой, что способствовало улучшению его тембрового звучания. Позже стали использовать и другие породы деревьев, а именно *клен*, *чинару*, *ореховое* дерево, *береза*. Изменилась технология изготовления инструмента. Долбленный корпус уступил место гнутому, состоящему из нескольких склеенных ребер. При этом усиливается звучание инструмента. И он обходится мастерам дешевле (М.Адиллов).

Сочетание клена и ели считается одним из лучших в производстве казахской *домбры* [113, с.179], влияющим на качество ее звучания. Разумеется, у современных мастеров набор материалов в ее изготовлении расширился. Привлекаются красное и черное, а также другие, нередко дорогостоящие сорта деревьев (Ж.Оспанов), которые завозятся в Казахстан из разных стран мира. Шейка и корпус *домбры* украшаются национальным орнаментом, инкрустируются костяными и перламутровыми вставками (каз. *көз перне* – «точки» в виде глаза возле ладков, дающих унисон, октаву или дуодециму; или *мойнақ* – бусина) (рис. 1.).



**Рис. 1.** Шейки казахских домбр

Традиционный вид *кыл-кобыза* связан с долбленным, а усовершенствованный – с клееным корпусами. Инструмент изготавливается из *сосны*. В последние годы корпус инструмента и шейка производятся из других сортов деревьев, например из ореха, березы, можжевельника (т.н. туркестанская арча), что способствует усилению звучания инструмента [778, 10 б.; 426, с.7]. Клен, ель и береза также используются в изготовлении *моринхура* [641, с.137].

В отношении хордофонов других тюркских народов складывается разная картина. В производстве киргизского *комуза* (трехструнный щипковый хордофон) предпочтение отдается тем же сортам деревьев (орех, береза). Корпус инструмента выдалбливается из одного куска дерева. Дека – еловая или сосновая. Алтайский *тобшур* (щипковый хордофон) делают из цельного куска кедра [625, с.51].

Многие центральноазиатские хордофоны производятся из *тутового*, считающегося «самым «поющим» или *абрикосового* (реже орехового) деревьев [652, с.105]<sup>19</sup>, а также *можжевельника*. Они используются в изготовлении узбекской и таджикской *домбры* (*думбрак*)<sup>20</sup>, туркменского и узбекского *дударов* (двуструнные щипковые)<sup>21</sup> [162, с.15], таджикского и узбекского *танбуров* (трехструнные плекторные щипковые), в том числе *сетора* и *рубара* – многострунных лютен. Корпус азербайджанского *саза* (восьмиструнный плекторный хордофон) сделан из тутового, а гриф – из орехового деревьев [280, с. 123]. Дека для узбекской *домбры* – тонкая, изготавливается преимущественно из тутового дерева [267, с.8].

<sup>19</sup> Те же деревья используются в производстве духовых музыкальных инструментов (*зурна, сурнай, баламан, тютук*). Тутовое дерево или шелковица произрастает в Центральной, Восточной, Юго-восточной Азии, Африке и Америке. [491, с.1523]. Абрикосовое дерево культивируют на территории центральноазиатских республик, в Закавказье, а также в Италии, США, Турции. [491, с.9]

<sup>20</sup> У таджиков Афганского Туркестана и Бадахшана *думбрак* называют *дамбураой* [710, р.87, 224].

<sup>21</sup> У ёмутов - одного из туркменских племен *дудар* называется *тамдырой*.

В производстве узбекской и таджикской *домбры*, туркменского *дутара*, имеющего длинную шейку с металлическими ладками, а также *танбура* предпочтение отдается инструментам с долбленным корпусом. У узбекских *дударов*, азербайджанских *сазов* преобладает клееный ребристый корпус [268, с.123-124; 280, с.123]<sup>22</sup>.

Шелковица и абрикос, орех или бук в той или иной мере определяют специфику тембра таких щипковых хордофонов, как *дутар*, *танбур*, *сетор*, *рубаб*. Разумеется, окраска, звучание инструмента зависят не только от дерева и его свойств, но и струн, которые используются в музыкальной практике, а также от деки, ее качества. Особое значение имеет сочетание данных компонентов.

На формирование звуковых представлений оказывает влияние мир *птиц и животных*. В Центральной Азии (имеем в виду территорию проживания тюркских народов) встречаются разнообразные, в том числе и редкие породы, такие как куланы – смесь лошади и осла, отличающиеся силой и выносливостью. Высоко в горах можно увидеть архаров – горных козлов. В степи, сибирской тайге обитает большое количество пернатых, мелких и крупных животных.

В этом регионе традиционно разводили овец, коз, лошадей<sup>23</sup>, крупный рогатый скот, верблюдов. В северных широтах скотоводы Сибири занимаются оленеводством.

С давних времен в производстве звуковых орудий<sup>24</sup> и музыкальных инструментов (МИ) в Центральной Азии используются *натуральные* материалы: кости и кожа птиц, животных и других млекопитающих, обитающих в данном регионе, дерево, позже металл, а также струны, преимущественно животного происхождения.

На многих простых и составных хордофонах натягивались волосяные, жильные (кишечные), а позже – шелковые, металлические струны. Для деки использовали верблюжью, коровью, овечью или оленью, осетриную кожи. По мнению специалистов (Б.Косбасаров), сочетание верблюжьей кожи и конского волоса особенно удачное для

<sup>22</sup> Каракалпакский *дутар* меньших размеров с укороченной шейкой бывает как с долбленным (*козма*, *козба*), так и клееным (*курама*) корпусом [224, с.10-11].

<sup>23</sup> Особенно высоко ценились эталонные породы низкорослых и быстроногих лошадей (среднеазиатская) [457, т.1, кн.1, с.102; 288, с.101-102].

<sup>24</sup> Под звуковыми орудиями подразумеваем охотничьи манки, коровьи колокольчики, сигнальные рожки, имеющие прикладное значение. МИ – один из видов звукового орудия, созданный для воплощения звуковых понятий в рамках определенных взглядов, представлений и взаимосвязей [630, с.41].

извлечения звука на *кыл-кобызе* (Б.Косбасаров). Их звучание гармонировало с окружающим природным миром, а также с внутренним состоянием человека.

В результате взаимодействия вышеуказанных «компонентов» складываются целые **музыкально-акустические системы** с разным набором своих составляющих и, соответственно специфическими тембро-звуковыми характеристиками. Обладая достаточной гибкостью, они ориентированы в равной мере на природно-климатические условия и этническую характерность, т.е. служат своего рода индикаторами той или иной этнокультурной среды.

Следовательно, определенные сорта и виды деревьев, используемые в музыкальной практике, являются **потенциальными носителями** тембра. Произрастая в конкретной природно-климатической зоне, они ей соответствуют и являются ее порождением.

Музыкальный инструмент – результат **гармонии** между внешним (материальный памятник) и внутренним (чувства и творческое вдохновение мастера-творца) мирами. Будучи определенной музыкально-акустической и, соответственно, музыкально-слуховой системой, он имеет свою **этнокультурную, природно-географическую принадлежность**.

## ***1.2. О двух хозяйственно-культурных типах и их отражении в музыке***

На формирование звуковых представлений оказали влияние и типы хозяйства – **скотоводство** и **земледелие**, а также соответствующие им два образа жизни – кочевое и оседлое [246, с.18], сложившиеся в центрально-азиатском регионе.

### ***Скотоводство***

На большей части Передней и Центральной Азии был распространен кочевой образ жизни. «Новый тип скотоводческого хозяйства – **кочевнический**» (подчеркнуто нами – С.У.) сформировался в позднеандроновскую эпоху (на рубеже II – I тыс. до н.э.), в среде горно-степных племен Евразии [457, т.1, с.73; 341, с.32]. Этот переход означал активное освоение и введение в хозяйственный оборот новых, ранее не

использованных, земель [206, с.275]. И уже в I тыс. до н.э. маршруты перекочевков удлинились и стали сезонными<sup>25</sup>.

Кочевые государства отличались одновременно мобильностью и могуществом. У кочевников особое развитие получило *воинское искусство*. Каждый кочевник – прежде всего, воин, а кочевое государство – военная организация, с централизованной сильной, как правило, ханской властью. Среди видов оружия у кочевых народов Евразии в прошлом преобладали сабля и лук, секира (табарзин), боевой топор (балту), копье (найза) и др. [247, с.247]. В средневековье обязательным атрибутом военных действий были духовые и ударные музыкальные инструменты – трубы, боевой барабан, литавры<sup>26</sup>.

Сказанным обусловлен и образ жизни, с одной стороны, подвижный, с другой, полный опасностей и испытаний, лишений и трудностей.

Наряду с воинским искусством одно из основных занятий кочевников – *охота*. Каждый мужчина был воином, но также и охотником. «Охота была подготовкой к воинским подвигам» [167, с.70].

х            х            х

В музыкально-поэтическом творчестве, обрядово-ритуальной практике многих тюркских народов сохранился т.н. древний мировоззренческий комплекс (ДМК – термин С.Акатая), включающий синкретический сплав относительно новых с пережитками старых религиозно-мифологических представлений, верований, в ряде случаев имеющих универсальный характер и встречающихся в других традиционных и архаических культурах. Некоторые из них, возникшие еще в первобытную эпоху, дошли до наших дней почти в неизменном виде. Другие трансформировались под влиянием более поздних религиозных воззрений, таких как ислам, буддизм и христианство. Среди ранних форм религии широкое распространение получили *анимизм* (культ природы), *тотемизм* (культы птиц и животных), культ предков, а также *шаманизм*. Они связаны с синкретическим осмыслением единства человека,

<sup>25</sup> У казахов зимние стоянки называются *кыстау*, а летние – *жайлау*. На летние пастбища обычно начинают перекочевывать в весенние месяцы. В Западном Казахстане преобладало экстенсивное скотоводство, и кочевки осуществлялись на длительные расстояния, в вертикальном направлении, т.е. на север и юг. При экстенсивной системе хозяйства корма для скота на зиму обычно не заготавливали.

<sup>26</sup> Речь идет о таких духовых и ударных инструментах как *карнай*, *дауылтаз*, *шындаул*, *дабыл*.

природы и социума, космологизацией природного и вещного мира, их сакральностью<sup>27</sup>.

У многих тюрко-монгольских народов в прошлом получил распространение культ голубого Неба – *көк Тенгри (Tängri)*, упоминания о котором встречаются в древнетюркских рунических памятниках. Оно «обозначает небо в материальном смысле и небо как божество» [71, с.10], отражает веру «в животворящие силы самой природы», сохранившуюся в мировоззрении кочевников Великой степи в течение всей тысячелетней их истории [18, с.62]. Неслучайно, тенгрианство относят к одной из древнейших религий [106, с.228; 40, с.17; 273, с.117; 417].

Согласно мнению современных ученых данный культ претерпел известную эволюцию: от космической своей ипостаси к Тенгри-предку и тотему. Если у ранних кочевников (гунны) в облике данного божества проявлялись черты политеизма (оно выступало синонимом «вселенной», ассоциировалось как с небом, так и с солнцем, луной), то у древних тюрков VII-VIII вв. и в средневековую эпоху Тенгри уже наделяется качествами персонифицированного предка «и по своему значению приближается к понятию «бог» в мировых религиях» [18, с.16, с.87-124]. В условиях исламизации края он стал символом Аллаха. Показательно отсутствие фатализма в поклонении этому космическому божеству.

Звуки природы, крики птиц и животных знакомы кочевникам с детства. Эти знания, отражающие многовековой опыт в освоении окружающего мира, были необходимы им в производственной и ритуально-обрядовой деятельности.

Тонкие наблюдения и меткие высказывания о повадках птиц и животных, звукоподражания их голосам содержатся в нарративных и других жанрах музыкально-поэтического творчества тюркских народов, в том числе в сказках, пословицах, поговорках. Образы птиц и животных «выступают почти исключительно как психологическая параллель к состоянию человека» и «зачастую становятся символами – обобщениями человеческих характеров, дум и стремлений» [210, с.125]. Такой «психологический параллелизм», возникающий между образами природы и человеческими чувствами, переживаниями, исследователи относят к универсальным явлениям, возникшим в эпоху первобытного анимизма. [115, с.134-144; 206, с.4-5].

<sup>27</sup> Речь идет о *мировоззренческом* (религиозно-философском – А.Маргулан) *синкретизме*, «как совокупности стихийных воззрений, взглядов и представлений об окружающем мире и месте человека в нем», формирующемся «у самых истоков человеческой цивилизации» [18, с.4, 8, 10].

В свете сказанного показательны сопоставления человека и животных, наделение его лучшими их качествами. Так, у казахов, сильного, выносливого мужчину или женщину нередко сравнивают с *наром* (одногогорбый верблюд). Согласно казахским легендам, если верблюд, возглавляющий *кош*<sup>28</sup>, пройдет сложный перевал по узкой тропе, то и остальные, следующие за ним животные, смогут успешно его преодолеть.

Достаточно часто физически крепкие и в то же время гибкие, ловкие люди уподобляются барсу, тигру или льву. Такие сравнения встречаются в казахском героическом эпосе «Кобланды», «Алпамыс», «Ер-Таргын», «Камбар-батыр» и находят отражение в именах («Арыстан туган Кобланды»<sup>29</sup> – «Львом рожденный Кобланды»).

В древнетюркской мифологии особое место занимают *культы птиц и животных*. Большая их часть (культы лебедя, коня, барана, верблюда, волка, оленя, быка и др.) возникла в глубокой древности у скотоводческих племен, населявших степи Евразии (саков, т.н. азиатских скифов, VII-IV вв. до н.э., усуней, гуннов). В трансформированном виде они сохранились в памятниках духовной и материальной культуры у многих тюркских народов (казахов, алтайцев, киргизов и тувинцев) вплоть до XX в. [341, с.31-32].

Среди древних (дошаманистских) представлений самый популярный у кочевых и полукочевых народов Центральной Азии – культ *коня*. Он отражает тюрко-монгольские космогонические представления о взаимопроникновении трех миров – нижнего, среднего и верхнего. Крылатый конь «является символом движения ... в представлениях древних башкир» [256, с.9; 228, с.39], бурят и монголов [592, с.12]. У саков «лучших коней приносили в жертву. Их черепа и копыта служили оберегом. Такой же обычай сохранился у казахов». По сведениям А.Маргулана наскальные изображения копыт скакунов, обнаруженных в Центральном Казахстане, в горах Каратау и Мангыстау, ... называют *тулпар тас* – камень скакуна [341, с.31]. В эпосе кочевых народов «образ коня служит весомым дополнением, а порой двойником самого героя» [19, с.27].

Тотемным животным у саков, а также тюрков и монголов является *волк*, имеющий разные названия (*börü, kürt, kaskyr*). Его изображения сохранились на

<sup>28</sup> Кош («кочевой лагерь») [494, с.491] – перекочевка на жайлау (летнее пастбище).

<sup>29</sup> Кобланды (Кобылан/ Каплан) – в переводе с тюрк. означает «лев» [495, с.719]

наскальных гравюрах; ими украшались тюркские знамена того времени [167, с.22-23]. С ним связаны некоторые этнонимы: так слово *башкиры*, производное от *башкурт* (в пер. с тюрк. – *голова волка*). У тюрко-монгольских племен в честь волка нередко проводились конные состязания. У казахов до сих пор популярна конно-спортивная игра «*кок бори*» («*голубой, серый волк*»), которая ныне переименована в *кок-бар* [341, с.31]. «Обычай добрачного состязания юношей и девушек был известен и сакам. Только поборов девушку, может юноша взять ее в свою власть». У казахов поединок юноши и девушки нашел отражение в народной игре «*кыз-бори*» («*волк-дева*»), который в настоящее время бытует как «*кыз куу*» («*догони девушку*») [341, с.31].

Культ птиц – один из самых устойчивых у ряда тюрко-монгольских народов [530, с.180]. Согласно шаманскими представлениями, птичий язык дает возможность общаться с природным и потусторонним миром. В прошлом у гуннов, а позже у казахов и других тюркских народов был популярен культ *лебедя* («*Акку*») [340, с.82; 42, с.21]. Крик этой священной, благородной птицы в народных представлениях обладал магической силой воздействия.

Культы птиц и животных, связанные с ними зооморфные представления, нашли отражение в *строении музыкальных инструментов*. Многие из них, преимущественно хордофоны украшались фигурками птиц и животных, либо уподоблялись им по форме. На некоторых смычковых инструментах используются головки лошади (монгольский *моринхур*, бурятский *хур*, тувинские *игил* и *бызаанчы*), режы быка или вола (алтайский *икили*, тувинский *дошпулуур*), дракона или льва (монгольский *моринхур*)<sup>30</sup>. Внешний вид казахского *кыл-кобыза* напоминает лебедя [340, с.82] (рис. 2). Интересно, что происхождение монгольского *моринхура* связывают с *кун-хэу*, название которого встречается в китайской исторической литературе. П.Пеллио сравнивает этот инструмент с *кобузом*, а Ж.Бадраа трактует его как «хуур с лебединой головой» (*хун толгойтой хуур*) [641, с. 135-136].

<sup>30</sup> Этот инструмент имеет и соответствующее название (*морин* с монг. – *лошадь*).





Рис. 2. Алтайский *икили* и казахский *кыл-кобыз*

У тувинцев и монголов широкое распространение получили т.н. *мотивы приручения животных* [320, с.65-66]. В прошлом они были распространены у многих, преимущественно кочевых, центральноазиатских народов. У казахов, как и у тувинцев (см. работы З.Кыргыз) имеются специальные звукоподражания, воздействующие на поведение животных. Так, лошадей призывают словами «курау-курау», верблюдов – «кос-кос», коров – «кау-кау», коз – «шөре-шөре» и т.д. Для успокоения и усмирения лошади используются выражения типа «кұр-кұр», «тәк-тәк», «дiр-дiр», не переводимые, но понятные для самих животных.

Ниже приводится отрывок из казахского героического эпоса «Алпамыс-батыр» [735, с.238]. Он посвящен Шубар-ату – знаменитому коню Алпамыс-батыра. Обычно конь в эпосе – не простой, а крылатый, он не скачет, а «летит» как птица. Показательно сравнение бега Шубар-ата с полетом стрелы и сокола (*сункар*) (эти строчки нами выделены курсивом – С.У.). Речь идет не просто о поэтической зарисовке – «полете» скакуна, а о картине, близкой к реальной действительности (Пример 1):

### Пример 1

«Сонда Алпамыс сөйледі;  
 Айналайын, Шұбар ат,  
 Қолтығында бар қанат,  
 Жазым болып жығылсаң,  
 Бір шұқырға тығылсан,  
 Өлмеймін бе мен! - деді,  
 Бұл сөзге Шұбар шамданып,  
 Мұнан да жаман өрледі,  
 Кешегі шабыс бүгін жоқ,  
**Төрт аяғы атқан оқ,**  
 Әртүрлі шабыс бастады,  
 Пайда еткен жоқ балаға,

«Тогда Алпамыс сказал:  
 «Дорогой мой, конь Шубар,  
 У тебя есть крылья  
 Если ты вдруг споткнувшись,  
 упадешь в яму,  
 Я погибну».  
 Обидевшись на эти слова,  
 Шубар сегодня поскакал  
 быстрее, чем вчера.  
 Четыре ноги как пущенная стрела  
 Стали делать разнообразные движения  
 От этой быстрой скачки

Шабыстан қорқып сасқаны.  
Алдында жатқан аңғарды  
Жер ошақтай тастады,  
Екі көзін тарс жұмып,  
Бала да ерден ұстады,  
Енді Шұбар ұмтылды,  
**Құбылып ұшқан сұңқардай,**  
Жердін жүзін сыпырды  
Қалың жыныс ағашта  
Қос құлақты жыпырды»

Юноша испугавшись, растерялся  
Преодолея ущелье,  
только следы остались от копыт  
Закрыв глаза,  
юноша схватился за седло  
Теперь Шубар стремился вперед  
Подобно летающему соколу,  
облетел всю землю.  
Среди густого леса  
Он прижал уши».

(подстрочный перевод автора – С.У.)

Образом коня навеяны многие инструментальные кюи для башкирского курая и казахской *сыбызгы*, *домбры* и *кыл-кобыза*, киргизских *кыл-кыяка* и *комуза*. Такие пьесы имеются в репертуаре узбекских и туркменских дутаристов, кобузистов и гиджакистов, а также монгольских музыкантов, в том числе хуристов. В них нередко слышатся «голоса» природы, окружающего мира, используются **звукоподражания**. Исполняемые голосом и на разных видах музыкальных инструментов (от идиофонов до хордофонов), они удивляют своей точностью и реалистичностью<sup>31</sup>.

У многих тюркских народов, в особенности кочевых, сохранились разностадиальные пласты звукоподражательной музыки. Встречаются образцы, в которых имитации звуков природы представлены в явном и скрытом видах. Очевидна их роль в формировании ритмики и мелодики инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюркских народов, в становлении музыкально-выразительных средств. Цокот копыт или крики кукушки воспроизводятся на *хомусе*<sup>32</sup>. У туркмен на данном инструменте «подражают крику гусей, лаю собак и топоту лошадей» [81, с.16]..

По представлениям монголов, мелодия возникает «из развивающейся по ветру гривы и хвоста летящего легендарного крылатого коня» [490, с.64]. Такое образное сравнение имеет под собой реальное основание. Древними кочевниками, предшественниками современных тюрко-монгольских народов, давно было замечено, что во время быстрой езды, под воздействием ветра, трущиеся волосы в хвосте

<sup>31</sup> Звукоподражания выступают как одно из проявлений «звуковой картины мира» в архаических культурах [33, с. 83]. См. об игровом и звуковом мимесисе: [325, с.126, 137]

<sup>32</sup> Варган (международное название *jew's harp* – челюстно-лицевая арфа – С.У.) получил широкое распространение у многих тюрко-монгольских народов. Известны два его вида – рамный и дугообразный. Первый из них, изготавливаемый из дерева или кости, наиболее ранний, второй – металлический. Он везде имеет местные названия: *темир-комуз* (досл. «железный комуз» - кирг.), *демир- и кулузун хомус* (тув.), *шан-кобыз* (каз.), *хомус* (якут.), *копаз* (туркм.), *кабаз (кабаиш)* (чуваш.), *чанг-ковуз* (узб.), *темур* (или *аман*) *хуур* (монг.). *Хомус* (идиофон) обладает богатыми выразительными возможностями.

жеребца могут издавать «музыкальные» звуки. Возможно, сказанное послужило предпосылкой для создания *моринхура* – смычкового инструмента с волосяными струнами и воспроизведения на нем т.н. сгонных сигналов – зовов коня [490, с. 64].

Горловой звук, используемый в ритуально-обрядовой практике тюрко-монгольских народов, в прошлом имел сакральное, *магическое* значение и мог выполнять охранительную функцию, отпугивать злых духов. Замечательные легенды о верблюдице, потерявшей верблюжонка, известны у многих тюрко-монгольских народов. Голос ревущей верблюдицы, воспроизводится на казахской *сыбызгы* [741, 4 б.], в *каргыраа*, бытовавшем среди погонщиков верблюдов [320, с. 57], а также в игре на моринхуре [715, р.10].

Горловые звуки, воспроизводимые в алтайском, хакасском героическом эпосе, а также в стилях тувинского, башкирского горлового пения возникли в глубокой древности как искусство звукоподражания. В них имитируются разнообразные звуки природы – от шелеста, шума ветра, журчания водопада, пения птиц до эффекта эха в горах [320, с. 62; 695, р.37-39; 696, р.61]. Звучание алтайского *кая* напоминает «песню ветра в ущелье», в которой слились воедино «голос и гудение струны» [*тобишура* – С.У.] [616, с.47].

Как известно, *шаманизм* – одна из ранних форм религии, получивших распространение у тюрков и монголов до принятия ими ислама и буддизма. Будучи религиозным культом, известным многим народам Земли на ранних этапах их развития, у восточных и западных тюрков он имел разные формы проявления, демонологию и атрибуты. Не углубляясь в историю данного вопроса, скажем лишь, что у народов Севера, в том числе и у тюрков Южной Сибири шаманизму, реализуемому в профессиональной деятельности, отводится значительная роль. Сказанное касается его идеологии и носителей культа. У западных тюрков к началу XX в. шаманизм носил специфические черты и функционально был все же ограничен<sup>33</sup>.

Согласно шаманским представлениям, мир населяют невидимые духи. Для того, чтобы их умиловить нужны были посредники, функцию которых выполняли

<sup>33</sup> У древних тюрков шамана называли *кам*. Это слово, встречающееся еще в эпоху гуннов, «у которых верховный шаман носил титул «*ата-кам*» («отец-шаман»)» вышло из употребления уже в средние века [74, с.12, 29]. Вместо него у западных тюрков в XIX-XX вв. стали использоваться другие термины. Среди них, *бахши*, *фолбин*, реже *пархан* [74, с.48].

шаманы [538, с.89, 98]. Поэтому они имеют *пограничный* статус, как существа инаковые, «ни живые, ни мертвые» (см. образ Коркута) [298, с.21; 416, с.292].

Духи-покровители имелись у западных тюрков. Один из них *Коркут-ата* – легендарная личность, «белобородый старец (аксакал), мудрый патриарх, вещий певец и прорицатель». В его образе отражен древний синкретизм поэзии, музыки и магического обряда [290, с.145]. Его считают покровителем всех шаманов и музыкантов, учителем [290, с.149]. О нем сложено немало легенд, нашедших отражение в огузском героическом эпосе (Книга моего деда Коркута, X в.), а также в фольклоре разных тюркских народов (казахов, каракалпаков, узбеков, башкир, ногайцев). Некоторые из них (казахские легенды) восходят ко времени «сотворения мира», т.е. к эпохе культурного героя, первопредка (демиурга) в архаической мифологии. Видимо, до принятия ислама Коркут относился к божествам и лишь позже стал мусульманским святым [290, с.171; 297, с.159; 273, с.126]<sup>34</sup>.

В казахских мифах Коркут (Коркыт) – не только первый шаман, но и создатель *қобыза (қобуза)* и кюев для него. В огузском эпосе он – *озан/узан*<sup>35</sup> (сказитель), играющий на *гопузе (қобуз)*, четкого описания которого в самом повествовании не дается. В отношении последнего мнения исследователей разделились. В.Бартольд предполагает, что речь идет о щипковом тамбуре, В.Жирмунский уточняет, «под тамбуром» следует понимать *домбру*, двухструнный щипковый инструмент типа балалайки», с которой конкурирует смычковый *кобуз* [290, с.148]<sup>36</sup>.

Некоторые тюркские этномузыковеды считают, что «древние гопузы были однострунными и трехструнными», принадлежали к смычковым хордофонам. Среди них – и т.н. *гыл-гопуз* (ср. *кыл-кобыз* и его разновидность алт. *икили*) [280, с.112-113]. Другие, относят его к двухструнным щипковым хордофонам, поскольку современные туркменские *бахши*, азербайджанские и турецкие *ашыги* как «прямые наследники искусства огузских озанов», аккомпанируют своему пению на *дутаре, сазе, багламе* [162, с.12; 165].

<sup>34</sup> Согласно историческим данным (Рашид-ад-Дин, Абулгази) Коркут был визирем, жил в столице огузов Жанкенте на берегу Сыр-Дарьи в VIII-IX в. Умер в возрасте 95 лет (по некоторым данным 295 лет) [290, с.152]

<sup>35</sup> *Узан (озан)* происходит от слова *’уза (узун)* – «быть длинным, долгим; тянуться. Согласно турецким источникам XVI в. узаны – исполнители «больших по объему (длинных) песен, поэм, дестанов» [494, с. 613].

<sup>36</sup> В одной из казахских легенд, записанных В.Вельяминовым-Зерновым, Коркут играет на домбре. Сведения приводятся у В.Жирмунского [290, с. 161]

На основе идентификации *копуз-и озан*<sup>37</sup>, описанного Мараги, – как трехструнного плекторного инструмента, используемого «для исполнения «тюркских хикаятов» (букв. *тюркских рассказов, повествований*)», в том числе эпических сказаний [11, с.193; 339, с.33] и средневекового *кобуза* можно сделать вывод, что с именем Коркута связано создание **двух инструментов** – смычкового *кобуза (кобыз)* и щипкового *гопуза*. На это указывает сходство в их строении. У того и другого «корпус наполовину покрыт кожаной декой (часто в виде круга)» [339, с. 33; 280, с.115]. Если в исполнении эпоса у кыпчакских племен по правую сторону Сыр-Дарьи и у тюрков Алтая, Южной Сибири использовался преимущественно смычковый, то у огузских – щипковый инструмент. Оба вида хордофона как основополагающие (автохтонные), предшествовали появлению новых, более усовершенствованных видов (*саз, тар, гиджак*).

Музыка для *кыл-кобыза* и *домбры* также связана с магией и шаманизмом. Она была одним из способов общения «между людьми и «иными мирами» [369, с.3; 798, с.25]. Ее звучание оказывало воздействие на человека и окружающую природу [752, 18 б.]. Неслучайно, носители музыкально-поэтического искусства, в том числе шаманы (*баксы*), эпические сказители (*жырау, жырышы*, у кирг. – *жомыкшы*<sup>38</sup>), инструменталисты осознавались окружающими – людьми избранными.

Горловой звук указывает и на магические свойства человеческого *голоса*. В соответствии с общетюркскими представлениями, низкий сильный голос способен воздействовать на окружающий мир (см. казахский героический эпос «Кобланды») [756, с.138]. В прошлом он выполнял охранительную функцию. В архаическом сознании голос человека был персонифицирован, ассоциировался с именем, образом, душой. Верили, что он сопряжен с т.н. личными песнями [530, с.145].

Низкое звучание, богатое обертонами, в основном присуще **мужским** голосам. Все стили горлового пения у тувинцев, монголов, башкир, эпос у алтайцев, хакасов исполняются преимущественно мужчинами. К их видам деятельности относят игру на многих музыкальных инструментах с низкими бурдонными трубками или остинатным

<sup>37</sup> См. *купуз* из семейства рубабовых [174, с.4]

<sup>38</sup> *Жомок* - былина, сказка у киргизов

басом (аэрофоны), басовыми струнами (хордофоны), а также мембранофонах<sup>39</sup>. Эпос у тюрков — преимущественно мужская традиция<sup>40</sup>.

### *Земледелие*

На юге и юго-востоке, в поймах рек и оазисах (Туркестан, Семиречье, Кашгария) земля была плодородной. Племена охотников и рыболовов, обитавшие в речных долинах и неподалеку от многочисленных озер, уже во второй половине III – нач. II тыс. до н.э. занимались поливным земледелием, а также хлопководством, рыболовством. С древности здесь возводились оросительные системы, функционировали города.

Взаимоотношения между оседлым и кочевым населением в данном регионе были достаточно сложными. Периоды сотрудничества сменялись враждой, противостоянием. Кроме того, кочевые, в особенности полукочевые тюркоязычные племена, тесно соприкасаясь с оседлым населением этих оазисов, переходили на оседлость. Различия между ними постепенно стирались [247, с.156-157]. В результате на большом пространстве Великой степи возникали разные государственные образования: 1) кочевые (Моголистан, Узбекский улус и др.); 2) смешанные, в которых кочевое и оседлое население находилось под единой властью хана (например, государство Тимура)<sup>41</sup>; 3) оседлые.

Таким образом, два хозяйственно-культурные типа: а) кочевой, скотоводческий; б) оседло-земледельческий, с определенной долей скотоводческого хозяйства, сложившиеся на территории Казахстана и Центральной Азии занимали **равноправном** положение и находились между собой в тесных хозяйственно-экономических связях.

Сложилась «уникальная система взаимодополняющих друг друга «цивилизаций» — оседло-земледельческая с развитыми городами, ремеслом, религией, письменностью, литературой, торговлей и ирригацией ... и номадическая – с дисперсной системой расселения» [246, с.3-4]. С одной стороны, город и оазисы становились **частью кочевого мира**, с другой, степи являлись не менее важной **«периферией» оседлых государств**. Взаимодействие и взаимообогащение оседлой и

<sup>39</sup> К ним можно отнести волынки, одно- и двухствольные духовые (*курай, кос сырнай, зурна*), а также смычковые инструменты. На щипковых хордофонах, а также варганах практикуется как мужское, так и женское исполнительство. Известны женщины – исполнительницы на башкирском курае [471, с. 115]

<sup>40</sup> *Жырау* у казахов – в основном мужчины. [311, с.10; 312, с.97].

<sup>41</sup> Уже древнетюркские и тюрко-монгольские государства (см. I и II Тюркские каганаты, государство тогуз-огузов, карлуки и др.) были как кочевыми, так и смешанными, с небольшим процентом оседлого населения. При Тимуре две системы управления – тюрко-монгольская и арабо-персидская совмещались. [247, с.208].

кочевой культур стало по существу *магистральной линией* прогресса [67]. Учитывая, подвижность и неоднозначность отношений между кочевыми и оседлыми народами<sup>42</sup>, следует говорить не о «кочевой», а о «*степной культуре и цивилизации*» (см. К.Байпаков).

Поскольку степи были периферией городов, у представителей степных культур сохранилось много пережитков прошлого не только в быту, в семейно-обрядовой жизни, но и в представлениях (религиозных, эстетических, этических), а также в музыкальной культуре.

Если у кочевников при внешней переменчивости, подвижности их образа жизни внутреннее состояние культуры (качество) имеет тенденцию к сохранности, то у оседлых народов, напротив, в условиях устойчивости, стабильности (оседлости), оно способно изменяться.

### *1.3. Звуковой мир музыки тюркских народов в контексте их истории и этногенеза*

#### *История*

Звуковые представления тюркских народов тесно связаны с их многовековой историей. Учитывая большой объем имеющейся информации, отраженной в источниковедческой литературе, ограничимся лишь кратким экскурсом в историю тюркоязычных государств Центральной Азии.

История Центрально-Азиатского региона отличается насыщенностью, разнообразием и устойчивостью экономических, политических и культурных контактов, интенсивностью миграционных процессов между народами, как сходными, так и разными по языку, культуре и вероисповеданию.

В контексте истории музыки тюркоязычных народов, к сожалению, еще пока не написанной, наиболее важными представляются следующие периоды:

1. *Древнетюркский*, связанный с выходом тюркского этноса на мировую политическую арену (VI в.). Согласно письменным источникам, культуру тюрков того

---

<sup>42</sup> Согласно новейшим археологическим, историко-этнографическим, экономико-географическим данным «понятие «кочевой народ» все более дифференцируется». На территории Евразии кочевые племена могли переходить к оседлости, а оседлые становились полукочевыми. Более того, кочевание одной части племен в прошлом сочеталось с оседлостью у другой в рамках единой этнической общности. [206, с.276].

времени отличают «сложные формы общественного бытия и социальные институты...эль, удельно-лествичная система, иерархия чинов, военная дисциплина, дипломатия, а также наличие четко отработанного мировоззрения» [167, с.5]. О новом этапе в развитии духовной культуры свидетельствует появление тюркской письменности (заимствованной и оригинальной) и письменной литературы, приобщение «к буддизму, манихейству, христианству, исламу» и другим достижениям древнейших цивилизаций [167, с. 75]. Все сказанное есть общетюркское достояние (наследие).

2. *Монгольский* период (XIII-XV вв.). Завоевания Чингис-хана и его преемников в XIII-XIV вв. привели к образованию могущественной, по существу евразийской империи, простиравшейся от Желтого моря в Китае до берегов Дуная, Черного моря в европейской части.

Особое значение для политической и этнической истории тюрков имел улус Джучи, который назывался *Золотой Ордой* [247, с. 169]. Вся ее территория «была разделена на 4 крупных административных единицы – улусы (Поволжье, Хорезм, Крым, Дешт-и Кыпчак)», отданные сыновьям Чингис-хана [247, с.231]. Этнический состав Золотой Орды был неоднородным. В нее входили не только кочевые, но и оседлые народы, «говорившие на разных языках, находившиеся на разных ступенях развития и исповедовавшие разные религии» [247, с.227]. Преобладающим языком был тюркский. Монголы, пришедшие с Чингис-ханом, смешались с местным населением, сохранив лишь свои титулы<sup>43</sup>.

3. *Послемонгольский период* связан с распадом монгольской империи, в том числе и Золотой Орды (30-70е гг.XV в.). На территории Центральной Азии, включая Казахстан и Сибирь, образовалось несколько ханств: Крымское, Казанское, Астраханское, Сибирское и Казахское, а также ряд других политических объединений – Белая Орда (между Волгой и Днепром), Ногайская Орда (с центром по нижнему течению Волги). Позже возникло Хивинское ханство.

С этого времени начинается самостоятельная история многих современных тюркских народов.

---

<sup>43</sup> Хотя монгольская империя просуществовала почти два века, влияния монголов на политическую жизнь племен Дешт-и Кыпчака и впоследствии молодых тюркоязычных государств (в которых правящая верхушка состояла из чингизидов – принцев крови), сохранились и в послемонгольскую эпоху, вплоть до XIX в. [247, с.213].



4. *Вхождение в состав России.* Присоединение к России многих тюркоязычных народов и в целом Центрально-Азиатского региона происходило в разное время. Этот процесс был длительным и затрагивает период с конца XVII в. до первой четверти XX в.

В первой половине XVIII в. началось присоединение казахов Младшего, затем Среднего и Старшего жузов к России. С конца XIX вв. под ее властью оказывается и остальная территория Центральной (Средней) Азии.

5. *Советский период.* Свержение царизма. Образование Союза советских социалистических республик (СССР), включающих Казахскую, Узбекскую, Киргизскую, Туркменскую, Таджикскую ССР, а также ряд тюркских автономий в Сибири и на европейской части СССР.

Период присоединения территории Казахстана и Центральной Азии к России характеризуется приобщением к достижениям русской и шире – мировой культур. Укажем на активное переселение разных народов на территорию Сибири, Центральной Азии и Казахстана, связанное с освоением целины, организацией всесоюзных строек.

6. *Период независимости.* В 1991 г. после распада СССР произошло формирование суверенных государств: Казахстан, Узбекистан, Туркменистан, Киргизская республика, Таджикистан, Азербайджан. По существу, это есть новый этап в развитии их государственности, который связан с интеграцией в мировое сообщество.

### Этногенез

На характер развития музыкальной культуры оказывает влияние и этногенез. В сложении тюркского этноса принимали участие многие роды и племена, возникшие в разное время. Вышеприведенная историческая периодизация отчасти отражает основные этапы в становлении тюркского этноса. Они обозначены нами как: 1) прототюркский, 2) древнетюркский, 3) тюрко-монгольский, 4) новотюркский, 5) тюрко-славянский. Остановимся на каждом из них более подробно.

*1-й этап* сложения тюркского этногенеза – II-V вв. – *прототюркский* или эпоха «легендарных предков». На периферии гуннской империи происходит обособление прототюркских племен (этнополитических образований) в качестве «самостоятельных этнических общностей» [247, с. 81]. «Древнейшие очаги *этно-* и

*глоттогенеза* (т.е. территории формирования их этносов и языков) неразрывно связаны с *Восточной Азией и Южной Сибирью*» (выделено нами – С.У.) [247, с.79], в том числе и Саяно-Алтайским регионом. Складывающиеся в это время раннекыргызские, раннетелесские (раннеогузские), раннекыпчакские племена, по определению исследователей, образуют *этнокультурный субстрат* (общность) гуннской эпохи [247, с.81].

**2-й этап – древнетюркский** – VI-IX и IX-XII вв. Создание древнетюркских империй и государств, связанных с этнической и политической историей Центральной Азии. Первый тюркский каганат, западно- и восточно-тюркский, впоследствии тюркешский и уйгурский каганаты возникли на территории Центральной Азии, Поволжья и Северного Кавказа [247, с.74-75].

Существующие древнетюркские, персидские, китайские источники, а также легендарно-мифологические, исторические сведения и археологические данные проливают некоторый свет на вопросы происхождения тюркских племен. В соответствии с ними ученые отмечают присутствие в этногенезе не только *тюркского*, но *древнетелесского (огузского), древнекыргызского и кимако-кыпчакского субстрата* [167, с. 11-13, 22-23; 92, т.1, с.22; 247, с.80-83]. Происходит становление *древнетюркской* этнокультурной общности.

По мнению ряда ученых (Л.Гумилев, С.Кляшторный), прежние племенные объединения не исчезают, а растворяются в новых союзах. Наряду с преемственностью, каждая цивилизация, приходящая на смену, не повторяет предыдущую [167, с.4; 247, с.129].

**3-й этап** в сложении этногенеза – *тюрко-монгольский*. Возникновение тюркского этноса относят к V-VI вв., монгольского – только к XIII в. Тем не менее, между ними много общего: кочевое скотоводство – как форма хозяйства и образ жизни, создание империй и военно-политических государств, родоплеменной состав [107, с.252], а также некоторые религиозные (шаманистические и дошаманистические) представления.

Все ранее сказанное, во многом способствовало формированию в прошлом исторически обусловленной *тюрко-монгольской* этнокультурной общности, существование которой было более длительным, чем история самой монгольской

империи. После ее распада тюркские и монгольские народы стали развиваться самостоятельно<sup>44</sup>.

**4-й этап – новотюркский**, связан с формированием современных тюркских народов. Процесс их сложения, начавшийся в домонгольское и монгольское время, к XV-XVI вв., почти завершился. В союзах племен, произошедших от Золотой и Джагатайской Орд [107, с. 257], можно увидеть зачатки в формировании современных тюркских народов – узбеков, казахов, киргизов, башкир, туркмен, каракалпаков, ногайцев и др. Появляются названия *узбек, казак, туркмен* и другие, первоначально имевшие социально-бытовой и политический смысл. Лишь позже они закрепляются и указывают на этнические различия народов.

Как известно, основу тюркского этноса составляют **родоплеменные союзы**. Их названия носят собирательный характер, подразумевая, прежде всего, родоплеменное деление. Одни и те же роды, племенные ответвления принимают участие в этногенезе разных тюркских народов, что свидетельствует об их **этногенетической общности** и преемственности.

Все эти факторы, вместе со сходными географическими, природно-климатическими условиями обитания, образом жизни могут служить основой для создания не только материальных, но и духовных, прежде всего *культурных ценностей*. Речь также идет о формировании общей системы *традиционных музыкальных представлений*.

Этнографически выделяются восточно- и западно-тюркские племена, имеющие некоторые различия в родоплеменном составе (напр., тюрки Южной Сибири и Средней Азии).

**5 этап – тюрко-славянский**, характеризуется постепенным вхождением народов Сибири, Средней Азии и Казахстана в состав царской России, а затем и СССР (с 1917 до 1991 гг.). В настоящее время на территории Казахстана проживает свыше 100 национальностей. Повсеместно распространен русский язык, получивший статус языка межнационального общения. Складывается **тюрко-славянская этнокультурная общность**.

---

<sup>44</sup> «Отзвуки» тюрко-монгольской мифологической общности можно найти в трудах ученых средневекового Востока, вплоть до XIV в. (см. Абулгази «Родословная туркмен»). С принятием тюрками ислама, а монголами - буддизма происходит их культурное размежевание [418, с. 190].

Постепенно формируется *двуязычие* (билингвизм). Оно проявилось и в музыке. С одной стороны, в национальных республиках продолжает развиваться свое традиционное музыкальное искусство. С другой, произошло становление композиторских профессиональных школ европейского образца, т.н. новоевропейской традиции [191, с.5-6; 189, с. 4-5].

В связи с получением республиками Центральной Азии своей независимости (1991), их национальные языки приобрели статус государственных. Обучение ведется и на родных языках. В ряде случаев возрождаются национальные обычаи и традиции.

х х х

В многовековой этнополитической истории тюркских народов и, соответственно в их культуре особое значение приобретают две координаты: *восток – запад* и *юг – север*. *Первая* из них может быть обозначена как *внутри-тюркская*, хотя имеет и *тюрко-монгольскую* направленность. Древнетюркские племена мигрировали с востока на запад. Их смещение происходило начиная со II-I тыс. до н. э., т.е. с гуннской эпохи [247, с.82]. В том же направлении шли инновации<sup>45</sup>.

Тюрко-монгольское родство исторически обусловлено и берет свое начало с глубокой древности, хотя официально «исчисляется» со времен Чингисхана [167, с. 22-23, 33-34; 247, с.195, 245].

Прародина прото- и древнетюркских племен в прошлом – Алтай, Монголия, южные и восточные районы Сибири. В этих местах сохранились уникальные памятники древнетюркской культуры, в том числе орхоно-енисейские рунические письмена (напр., Куль-Тегин), найдены многочисленные захоронения, кулпытасы, т.н. оленные камни и другие археологические свидетельства<sup>46</sup>.

Юго-западная Сибирь, центральный и западный регионы Монголии образуют своеобразную «заповедную» зону, «*колыбель*» тюрко-монгольской музыкальной цивилизации. Здесь обе культуры тесно соприкасались. Территориальная близость, сходный образ жизни, а также религиозные представления (ламаизм как

<sup>45</sup> Деление тюркских племен на восточных и западных весьма характерно (см восточный и западный союзы в первом тюркском каганате, впоследствии восточный и западный Дешт-и Кыпчак, а еще позже – Туркестан). Кроме того, в космогонических представлениях древних тюрков восток ассоциируется со старшим по возрасту, а запад – с младшим.

<sup>46</sup> Традиционные места многих ставков тюркских каганов: Семиречье, Прииртышье, а также Северо-Западная Монголия и приграничные районы с Китаем.

разновидность буддизма), способствовали образованию *тувино-монгольского* «узла», что указывает на совместный вклад двух народов в сокровищницу музыкального искусства.

Именно на востоке, в среде восточно-тюркских племен (тувинцы, алтайцы, хакасы и их предшественники) сохранились реликты прошлого. Среди них горловое пение, импровизации на варгане и продольных флейтах.

Двигаясь в западном направлении, тюркские племена смешивались с местными аборигенами и в большей степени были подвержены внешним влияниям. У западных (среднеазиатских) тюрков «рудименты» древней культуры почти исчезли или бытуют в трансформированном виде.

*Вторая координата* – юг – север – связывает культуру тюрков с арабомусульманским миром (*тюрко-иранская* ветвь). Инновации распространялись с юга на север. Разнообразные экономические, политические, культурные контакты между ирано- и тюркоязычными народами были постоянными – *во времени и в пространстве*. Этот процесс начался еще в дотюркскую и древнетюркскую эпохи<sup>47</sup>. Постепенно происходит *сближение* тюрко- и ираноязычного населения, особенно в зонах земледельческой оседлости. Здесь возникли некоторые культурные явления (таджико-узбекский Шашмаком), свидетельствующие об их обоюдном достижении.

Влияния арабо-ирано-персидской культуры – одного из древних очагов цивилизации, были достаточно сильными. Они заметны в музыкальных культурах соседних узбеков, туркмен и азербайджанцев; ощущаются в домбровой музыке западных казахов. Их можно обнаружить и в музыкальном инструментарии Центрально-Азиатского региона.

*Казахстан* (отчасти Киргизская республика) находится на пересечении *двух вышеуказанных координат* (восток-запад, юг-север) и занимает срединное, центральное положение на евразийском континенте, с одной стороны, связывая культуры тюрков северного Кавказа и Центральной Азии, включая Южную Сибирь, с другой, находясь на пересечении таких музыкальных цивилизаций как арабо-иранская и славянская. Сказанное находит отражение в жанрово-стилевой неоднородности казахской музыкальной культуры.

---

<sup>47</sup> Ираноязычные племена (индоарии, савроматы, аланы, а позже юэчжи) издавна населяли степную часть Казахстана.

Дифференциация на восток и запад, юг и север находит отражение в музыкальной терминологии, в том числе в обозначениях музыкальных инструментов, их национальных названиях.

#### 1.4. Влияние языка и речи на звуковые представления тюрков

Звучание инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюркских народов обнаруживает множество точек соприкосновения с *речью и языком*.

Следует выделить *общее и особенное*, присущее взаимодействию этих явлений в целом и тюркских языков и музыки, в частности. Учитывая, что сравнительный анализ музыкального и речевого – тема специального исследования, остановимся лишь на некоторых, на наш взгляд, наиболее важных моментах.

Очевидна *звуковая* природа музыки и речи<sup>48</sup>. Речевые звуки, как и музыкальные, относятся, прежде всего, к акустическим явлениям, т.е. имеют тембровую окраску, обладают высотой и громкостью [521, с.166].

Тембровая сторона речевых звуков связана с понятием *форманты* и/или формантной области, а также с соотношением *тона и обертона*. В образовании гласных и сонорных согласных обычно участвуют не одна, а несколько формант, что в ряде случаев позволяет говорить «о формантной области»<sup>49</sup>.

Обертоны (с нем. *Obertöne – верхний призвук*) одинаково используются в музыкальных и речевых звуках. Взаимосвязь тона и обертонов служит *общей основой* разных звуковых явлений<sup>50</sup>.

Звуки речи/языка чрезвычайно разнообразны. Они делятся на глухие и звонкие (согласные), широкие и узкие (гласные), твердые и мягкие (согласные/гласные), открытые и прикрытые (гласные) и др. Привлекает внимание оппозиционные пары «*твердый-мягкий*» и «*звонкий-глухой*». Если первая из них, воспринимаемая в переносном смысле как «толстый-тонкий», выступает эквивалентом *низких* (с каз. *жуан*) и *высоких* (с каз. *жинишке*) звуков, то вторая – косвенно указывает на их

<sup>48</sup>. В самой лингвистике сложилось два взгляда на феномен звука: как речевое явление вообще, и языковое, в частности. Первый из них служит объектом изучения фонетики, второй – фонологии. [75, с.10].

<sup>49</sup> Показательны параллели между формантами гласных звуков в речи и пении [75, с.50].

<sup>50</sup> При этом первый из них (тон) возникает в результате колебаний голосовых связок (под воздействием воздушной струи), а частичный (*көмекші-тон* – с каз. «вспомогательный») – во многом благодаря работе ротовой, носовой полостей, гортани – своеобразных резонаторов, а также движениям языка.

пространственную принадлежность. Обе пары понятий близки к музыке. Они характеризуют *высоту* и окраску звука, в том числе и музыкального, имеющего аналоги в реальной, а именно в речевой практике.

Среди общих факторов, сближающих оба вида человеческой деятельности, отметим наличие тона и шума в речевых и музыкальных звуках. Существующая артикуляционная классификация (от гласных к сонорным, звонким и глухим согласным) демонстрирует постепенный переход *от тона к шуму*, т.е. от «музыкального к немузыкальному» [435, с.52]<sup>51</sup>.

Разделение звуков на гласные (долгие, громкие) и согласные (короткие, тихие) (акустическая классификация), наличие в них шумовых призвуков также вызывает ассоциации с музыкой, прежде всего с бурдоном, находящимся на стыке музыкального и «немузыкального». Последний подобен *гласному*, поскольку звучит непрерывно, а обертоны и их частая смена напоминают *согласные*. Для гласных (и музыкальных звуков в целом) необходим беспрепятственный доступ (проход) воздуха, осуществляемый через рот и нос.

К музыкальным звукам наиболее близкими оказываются гласные фонемы [379, с. 177].. По своей формантной структуре они – ближайшие «родственники» консонансов в музыке, а согласные – своего рода диссонансы. В музыке тюркских народов не только *гласные*, но и *согласные звуки* относятся к «музыкальным» *тонам*, которые содержат в себе *гармонию*.

х      х      х

Тюркские языки относятся к алтайской языковой семье. Они разделяются на западную (западно-хуннскую) и восточную (восточно-хуннскую) ветви, с последующей консолидацией в племенные – болгарские (огурские), огузские, уйгурские, кыпчакские, карлукские, а затем и национальные языки.

В *западную* ветвь входят следующие языковые группы: а) *болгарская* – болгарский, древнеболгарский, хазарский, чувашский; б) *огузская* – огузский (X-XI вв.), туркменский, гагаузский, азербайджанский, турецкий и др. яз.; в) *кыпчакская* – караимский, кумыкский, карачаево-балкарский, татарский, башкирский, ногайский,

<sup>51</sup> Если в гласных наличествует тон (музыкальный), то в сонорных согласных он уже представлен на половину, в шумных согласных (звонких и глухих) преобладает шум.

казахский, каракалпакский; г) *карлукская* – уйгурский (новоуйгурский), узбекский и др. яз.

**Восточная ветвь** представлена: а) *уйгурской* (древне-уйгурский, тувинский, якутский, хакасский, шорский и др.); б) *киргизско-кыпчакской* (киргизский, алтайский) группами [491, с.1380].

Несмотря на разнообразие и внутреннюю дифференциацию тюркские языки объединяет структурное сходство и некоторые общие тенденции в развитии [75, с.14]. Внутри них различают две группы: **центральная** (огузо-карлуко-кыпчакскую) и **маргинальная** (булгаро-огузские). Первые являются «зоной инновации», вторые – «зоной консервации» [75, с.21].

Центральные языки были подвержены изменениям. В них отмечаются иранские и арабские влияния. Напротив, в маргинальных языках сохранились некоторые рудименты, характерные для более ранних этапов в развитии тюркских языков<sup>52</sup>.

Особого внимания заслуживают система **вокализма** (гласных) и **закон сингармонизма**, действующий в тюркских языках.

Говоря о единстве консонантизма, эти группы языков имеют две разные восьмиричные системы вокализма. Для огузо-карлуко-кыпчакской группы характерны восемь гласных – широких (*а, е, о, ө*) полного и узких (*ы, і, ұ, ү*) неполного образования; булгаро-огузской – восемь гласных – узких полного (*ы, і, ү, ұ*) и неполного (*ы, і, ү, ұ*) образования [75, с.23]. Обе системы вокализма развивались параллельно. Тюркские языки, в которых используются широкие гласные полного образования, воспринимаются больше как **твердые**. Языки, где преобладают узкие гласные полного и неполного образования – тяготеют к **мягким**.

Отмечают парность гласных и их симметричность (Н.Баскаков). Сами эти гласные воспринимаются как оттенки одного звука, взаимосвязанные варианты – *а/ә, о/ө, ы/і, ұ/ү*. Показательны и тембровые варианты заднеязычных гортанных (фарингальных) согласных – *к/қ, г/ғ, һ*<sup>53</sup>. Они придают звучанию языка горловые, жужжаще-дребезжащие призвуки.

<sup>52</sup>«Крайне западные и крайне восточные тюркские языки» имеют некоторые общие черты и свои особенности. Среди них – тюркские языки Поволжья (чувашский, татарский, башкирский) и Восточной Сибири (хакасский, северно-алтайские диалекты, языки древнетюркских рунических памятников, древнеогузские, древнеуйгурские и древнекиргизские) [75, с.21; 335, с3].

<sup>53</sup> При этом фарингализованные – *қ, ғ, һ* – по сути твердые варианты мягких согласных – *к* и *г*. Наряду с носовым *ң*, они не имеют соответствий в русском языке [769, с. 37-38]



Мировые языки с т.з. основного суперсегментного признака делятся на три группы: 1) *акцентные* (индоевропейские, семитские и некоторые другие языки); 2) *тональные* (языки Восточной, Юго-Восточной Азии и др.); 3) *сингармонические* (большинство тюркских и ряд языков Урало-алтайской семьи) [182, с.5]. Кроме того, тюркские языки отличают агглютинативность (выражение грамматических отношений путем присоединения аффиксов), отсутствие категории рода, фиксированное ударение в слове на последнем слоге и др.

*Сингармонизм* составляет «основу всей фонологической структуры тюркских языков» [181, с.56]. Данное явление подразумевает созвучность (гармонию), взаимосвязанность звуков основной морфемы и аффиксов. Наличие твердых гласных (*а, о, ұ, ы*) в последнем слоге основы предопределяет их распространение и в аффиксах, т.е. все слово становится твердым ('қол' с каз. рука; *қолдайды* – с каз. поддерживать). Если в основе используются мягкие гласные (*ә, ө, е, ү, і*), то они же появляются и в аффиксах ('көл' с каз. озеро; *көленкі* – с каз. теневая сторона) [292, с.30]. Подобно другим тюркским языкам в казахском – твердые и мягкие гласные образуют два основных *регистра*, отличающиеся относительной самостоятельностью [54, с.110]. В словах наблюдаются потоки *твердых* (ср. низких, «толстых»), либо *мягких* (ср. высоких, «тонких») гласных.

Сингармонизм предполагает «однородную тембровую организацию всех звуков, как гласных, так и согласных, составляющих фонетический облик слова в целом» [181, с.23]<sup>54</sup>. Наличие двух основных регистров гласных – твердых и мягких (низких и высоких), узких и широких свидетельствует о том, что тембро-регистрационный контраст в тюркских языках выражен *ярче*. Изменяется тембровая окраска согласных. В ряде случаев, гласные способны озвончать глухие согласные (см. *қара қой* → *қарагой*).

Сингармонизм звуков речи сходен с феноменом *бурдона* в музыке тюркских народов. В казахском языке закон сингармонизма обозначается как «*үндестік заны*». Само это слово производно от другого *үндесу* – т.е. «подавать друг другу голос, откликаться» [350, с.374]. На наш взгляд, это выражение родственно понятию

<sup>54</sup> «Слова противопоставляются не отдельными фонемами слов, а их звуковыми составами, т.е. сингармотембрами [термин А.Джунисбекова – С.У.], выполняющими словопознавательные, словообразовательные, словоразличительные функции. Различие между ними имеют фонологическую природу» [181, с.21; 182, с.8-9].

«резонировать». Звук (бурдон), расщепленный по вертикали и совпадающий с натуральным рядом, в котором обертоны резонируют между собой, воплощает собой *гармонию*. Данное явление эквивалентно понятию сингармонизма тюркских языков, созвучности слов (твердых или мягких). Приведем примеры. Первый из них – фрагмент из стиха Махамбета «*Ереуіл атқа ер салмай*»<sup>55</sup> (пример 2).

Этот замечательный образец казахской устно-поэтической традиции, отличающийся «гармоничностью слов, ритмичностью бунаков» [739, с.119], укладывается в 7-8 сложный размер. Интонационные особенности стиха связаны с выделением последнего слова в каждой строке. Сказанное создает определенное ритмическое движение, а также в условиях устной передачи поэтической традиции способствует запоминанию большого количества стихотворного текста. Интонация влияет на общую форму и динамику изложения. Через нее передаются разные оттенки смысла. Текст обогащается использованием метафор и иносказаний. Приведенный фрагмент стиха состоит из 18 строк, 17 из которых образуют «единое условно подчиненное предложение». В них «динамика представлена равномерно, последняя фраза каждой строчки интонационно повышается, разделяется паузами. В сущности, каждая строка – отдельная синтагма» [739, с.120]<sup>56</sup>. И только последняя 18 строка – завершающая, в конце нее стоит вопросительный знак (см. пример 2).

### Пример 2

- 2      \_\_\_\_\_      3  
1) Ереуіл атқа / ер салмай //
- 2      \_\_\_\_\_      3  
2) Егеулі найза / қолға алмай //
- 2      \_\_\_\_\_      3  
3) Еңку-еңку / жер шалмай //
- 2      \_\_\_\_\_      3  
4) Қоңыр салқын / төске алмай //
- 2      \_\_\_\_\_      3  
5) Тебінгі терге / шірімей //
- 2      \_\_\_\_\_      3  
6) Терлігі майдай / ерімей //
- 7) Алты малта / ас болмай //

<sup>55</sup> Махамбет Утемисов (1803-1846) - выдающийся казахский поэт, певец и герой, один из организаторов и участников национально-освободительного движения в 1836-37 гг. XIX в. (Западный Казахстан).

<sup>56</sup> Цифрами в рассматриваемом примере обозначен тональный уровень – степень повышения или понижения интонации [739, с.105].

- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 8) Өзіңнен туған / жас бала //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 9) Сақалы шығып / жат болмай //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 10) Ат үстінде / күн көрмей //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 11) Ашаршылық / шөл көрмей //..
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 12) Ер төсектен / безінбей //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 13) Ұлы түске / ұрынбай //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 13) Түн қатып жүріп, / түс қашпай //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 14) Тебінгі теріс / тағынбай //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 15) Темір қазық / жастанбай //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 16) Қу толағай / бастанбай //
- 2 \_\_\_\_\_ 3
- 17) Ерлердің ісі / бітер ме?! (Махамбет)

-----

Перевод с казахского языка<sup>57</sup>:

Кто ни разу не седлал  
 в путь походного коня,  
 сильной дланью не сжимал  
 древко острого копья,  
 кто без снеди и без сна  
 не пытался все познать,  
 не протер седлом потник,  
 хоть и видел, но не вник  
 в то, что пот течет зимой,  
 хладным может быть и зной  
 изголовием – металл,  
 кто врага в лицо не знал,  
 не узрел, что им рожденный  
 сын взрослеет отчужденно,  
 кто на ложе, даже раз бы,  
 не сластился женской лаской,  
 не облит был, хоть однажды,  
 ложью, подлостью и грязью,  
 кто не знал любви и боя,  
 всех лишений и мучений,  
 разве может быть героем или  
 просто быть мужчиной?! (Махамбет)

<sup>57</sup> Перевод с казахского на русский язык, осуществленный Б.Карашиным, приводится по книге: [765, с. 77].

Как пишет известный казахский филолог З.Базарбаева, если графически разложить линию интонирования *жыра*, то получится следующая картина (Рис. 3) [739, с.119-120].

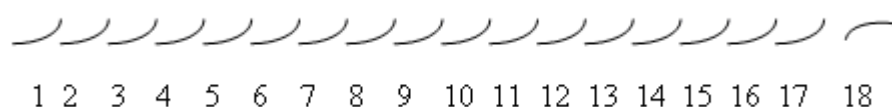


Рис.3

Среди музыкальных примеров представлен фрагмент казахского кюя для *сыбызгы* «*Арбиянның қоныры*»<sup>58</sup> (Приложение 5, № 4) [766, с. 20]. В этой пьесе мелодия движется по 2, 3, 5 и 9-ой гармоникам. Реальное звучание бурдона – октавой ниже записанного нотного текста. При широком расстоянии между голосами мелодия образует гармонию с нижним тоном (Пример 3). В кюе представлены все три регистра<sup>59</sup>.

Пример 3

**Арбиянның қоныры**  
(кюй для казахской сыбызгы)  
I-түрі

Орташа

<sup>58</sup> Название пьесы не переводится.

<sup>59</sup> Более подробный анализ кюя для сыбызгы «Арбиянның қоныры» приводится в параграфе 4.7.

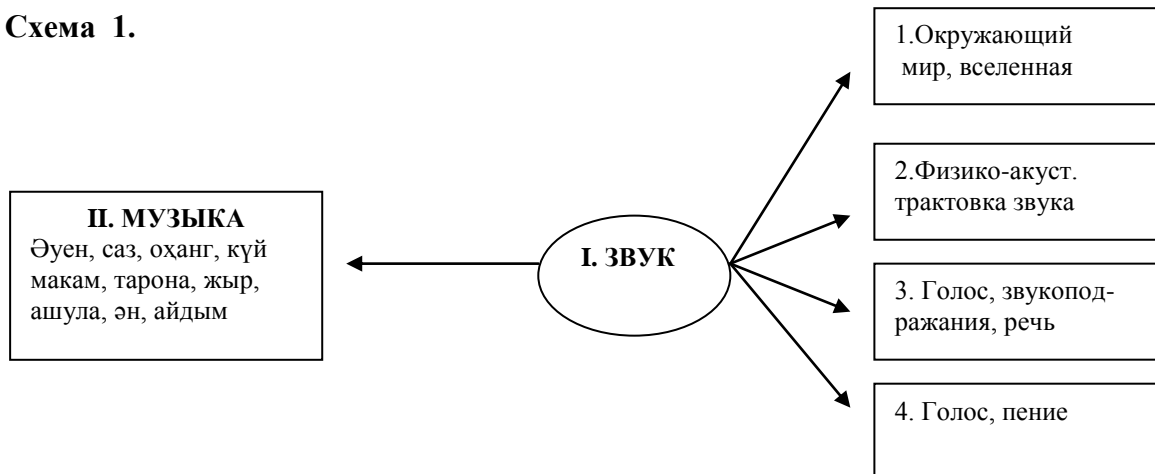
## Глава 2. Тембро-регистрационная модель звука в музыке тюрков (Общая характеристика)

### 2.1. Звуковые представления тюркских народов в специальной музыкальной терминологии

Обратимся к области традиционных представлений тюркских народов апеллирующим к категориям ‘звук’ и ‘музыка’. Здесь сложился целый корпус как специальных музыкальных терминов, понятий и выражений, отобранных и проверенных временем, так и общих, связанных со звуковой средой обитания. Их отличает многозначность (полисемичность) и тесная связь с широким кругом явлений окружающего мира [40, с.217-218]. Будучи разными по характеру и содержанию, но «находящихся в системной связи между собой» – по определению Дж. Михайлова, они в той или иной мере позволяют воссоздать существующую модель мира, отражают специфику звукомusикального творчества данного региона [369, с.3, 6; 648, с. 5]. Среди них *жыр* (*ыр*), *күй* (*көй*), *дастан* (*дессан*), а также *бахши* (*бақсы*), *ақын* (*ашуг*), *ханенде* и мн. другие, получившие широкое распространение у тюркских народов.

Применительно к музыке нами выделены два блока терминов и понятий. Первый из них (**I. Звук**) – сосредоточен вокруг феномена звука вообще и музыкального в частности. В него включены также характеристики «голоса» человека. Второй (**II. Музыка**) – связан с категорией «музыка» и включает корпус базовых общетюркских терминов, отражающих ее (музыки) виды и жанры, их носителей (схема 1).

**Схема 1.**



Разнообразие звуковой деятельности кочевых и оседлых тюркских племен породило богатство ее словесных характеристик и определений. Они используются в качестве региональных, широко распространенных или локальных, общих или специальных, старых, известных с глубокой древности или новых, более поздних по происхождению, древнетюркских и заимствованных из других языков.

В исследовательских целях мы ограничились изучением музыкальной терминологии в рамках 5 тюркских языков, представляющих разные группы – кыпчакскую (татарский, казахский), карлукскую (узбекский), огузскую (туркменский) и уйгурскую (тувинский).

В обозначении категорий ‘звук’ и ‘музыка’, а также ‘голос’ используется *один и тот же круг терминов*, который можно назвать общим. В их числе *тавыш/товуш/дауыс, сес, дыбыс, аваз/овоз, үн, ыт* встречаются почти во всех тюркских языках (таблица 2). (Подробнее см. Приложение 2).

**Таблица 2. ‘Звук’, ‘музыка’, ‘голос’ в общетюркской терминологии**

Термины	Татарский язык	Казахский язык	Узбекский язык	Туркменский язык	Тувинский язык
<b>Звук</b>	Тавыш, аваз, аһән	Дыбыс, үн	Товуш, овоз, сас, ун	Сес/сас, оваз	Ыт, үн
<b>Голос</b>	Тавыш, аваз	дауыс	Товуш, овоз, садо, сес	Сес, товуш	Ыт, үн
<b>Песня</b>	жыр	ән	ашула	айдым	ыр
<b>Музыкальный инструмент</b>	Музыка корал, эсбап	Музыкалык аспап; күй аспап	Музыка асбоб	Саз гуралы	Хөгжүм херексели

Большинство из них имеют древнетюркское происхождение и упоминаются в знаменитом словаре М.Кашгари (XI в.) (напр. *күй, жыр, толгау, өлен*, а также *үн*). Термин *күй* имеет китайские корни (раннекит. *цуй*, среднекит. *кһуог*). Другие (*аваз/овоз, аһән, ән, парда*) заимствованы из персидского языка и появились позже [752, с. 22]. Такие термины как *хөгжүм, аялга* (тув.) обнаруживают связь с монгольским языком, во всяком случае, указывают на тюрко-монгольские языковые параллели (см. *хөгжүм = хөгжим* – музыка, с монг.; *аялга = аялгуу* – напев, мелодия, с монг.).

*Первый блок* названий и терминов, характеризующих категорию **звук**, включает 4 группы.

В *первую группу* вошли понятия, связанные с окружающим миром и включающие его оценку. К ним относятся такие слова как *ун (өн), сес/сәс, саз (үт)*. Они характеризуют не только звук в широком смысле, но и ‘голос’, ‘возглас’, ‘крик’, ‘тон’ и даже ‘согласие’.

Слово ‘ун’ – одно из ключевых в категории ‘звук’, используемых и в современной культуре тюркских народов [274, с. 78; 474, с.229;]. Оно оказывается общим в обозначении голоса, речевых и музыкальных звуков, резонансных явлений (эхо, отголосок) (ср. *үнсіз*, с каз. безголосый, беззвучный). Будучи полисемантическим (по Э.Севортяну), ‘ун’ подразумевает ‘слово’, ‘речь’, ‘пение’, а также ‘слух’(молва), ‘эхо’ (отголосок). Одно из его значений – ‘слава’, ‘известность’ (аз., тур.) [188, с.625; 485, с.626; 530, с. 144]. Производные от него *үнде/инде* (звать, окликать, говорить), *үндесу* (с каз. откликаться), *үнчук* (подавать голос, издавать звук), как и сходные – *үнамды* (с каз. приятный, положительный) косвенно указывают на благозвучие, гармонию (*үндес* – с каз. созвучный), с окружающим миром. Подтверждением тому, что лексическое значение слова *ун* распространяется за пределы только понятия ‘звук’ и связано с мировосприятием в целом, служат языковые параллели с терминами монгольской народной музыки, такими как *дуу* (халха) и *дун* (ойраты) – песня. Очевидно лексическое и смысловое сходство этих тюрко-монгольских терминов в значении звук, голос, песня – *ун – дун – дуу* [262, с.121-122] <sup>60</sup>.

Понятие *ун (өн)* используется по-разному. Если у тувинцев им обозначают почти все звуковые явления (звук, тон, голос), то у других тюркских народов появляются его синонимы. У татар и узбеков встречается слово *тавыш/товуш* в значении звук, голос, у казахов – наряду с *ун* используются *дауыс, дыбыс*. Одним из синонимов слова *дыбыс* (звук) является *сыбыс*. По мнению К.Жубанова от него происходит название казахской флейты *сыбызгы* (см. *сыбыз/сыбыс*) и тростника, из которого ее изготавливают (*сыбыс/қамыс*) [752, с.20]. В определении голоса, мотива, напева иногда употребляется и *әуез*.

В тувинском языке, наряду с *ун*, встречается и другой его синоним – *ыт*. Слова с основой *у* и *ы* эквивалентны, оба связаны с понятиями ‘голос’, ‘звук’.

<sup>60</sup> Один из синонимов слова *ун – сес* (ср. *сес беру* – с каз. издавать звук). В огузских языках им обозначают не только звук, но и голос. Более того, оно близко другому – *сөз/сөс* – слово, поскольку связано и с речевым аппаратом. Неслучайно, данное понятие (согласно Г.Сагеевой) обнаруживает связь со словом *чичан* (башк. – *сэсэн*) – букв. красноречивый, остролов. [474, с. 215]. Слово *сес* полисеманлично, используется в нескольких значениях: ‘угроза’, ‘знак’, а также ‘звон’, ‘шум’.

Равноправное использование двух фонем в обозначении звука и голоса сохранилось только у тувинцев.

Термин *ун* в значении 'звук', 'голос' в измененном фонетическом виде – *юн-ин*, встречается практически у всех народов Сибири «включая южносамодийские (*ин-ын-ыныма*) и западнобурятские (*янг*), означающие «напев, мелодия» [627, с.243]. Сказанное свидетельствует о его древнем происхождении, широком ареале распространения, а также о многозначном содержании.

Заслуживает внимание и словосочетание *сазлашма, утгашма* (туркм.), *аяннажылга* (тув.). Первая часть основы – *саз, аян* – согласие, порядок, а также внешний вид. *Аян* – производно от слова 'ай' – говорить, сказать, разъяснить. Уместно сравнить его с монгольским словом *ая/аяс*, означающим звук, звуки (речи), произношение, акцент, ритм, мелодия, тон [485, с.100].

Во **второй** группе представлены термины, выражения, близкие к физико-акустической трактовке звука. Многие из них – «громкие» и «тихие», весьма показательны для тех природных ландшафтов, где проживают тюркские народы. Такие слова как *тавыш/товуш, дауыс (дыбыс), аваз/овоз, сес, ыз/із, ызың*, используются в обозначении разных звуковых явлений: гул, шум (*гуйгян сес*, туркм.; *шуылды дыбыс*, каз.), шорох, движение (*тавуш, тавыс, сыбдыр*) [274, с.349, 864], отголосок, отзвук, эхо (*йаңку* – древнетюрк.), (*жавап тавышы*, тат.; *жаңгырық*, каз.; *галдырган ызы*, туркм.) или след (*із* каз.; *ис*, тув.). *Ун, тавыш, сес* обозначают и голосовые связки (*боостааның ун үндүрер*, тув.; *тавыш ярылары*, тат.; *сес перделери*, туркм.). В эту же группу входят слова и выражения, относящиеся к шумовым звукам: шепот (*ыбыр-сыбыр*, каз.), жужжать, свистеть (о ветре) (*ызылдау*, каз.), звенеть (*дыңгырлау*, каз.), дрожать (*дiрiлдеу*, каз.), греметь, стучать (*дүрiлдеу*, каз.), а также разноголосый звон, шум (*ың-жың*), шелест листвы (*жапырақтың сыбдыры*), журчание ручья (*бұлақтың сылдыры*) и др.

**Третья** группа терминов и понятий характеризует голос и через него речевые и звукоподражательные звуки. Первые из них (речевые) чаще называют словом *аваз* (тат.), *дыбыс, дауыс* (каз.), *товуш* (узб.), *сес* (туркм.). Гласные звуки – *унли товушлар* (узб.), глухие согласные – *дымык сеслер* (туркм.). Кроме того, слово *сес* (туркм.) переводится еще и как 'говор', а *ун-аяны* (тув.) – 'интонация'. Сюда же можно отнести и выражения, характеризующие голос/звук и его качество. Показательно



использование дополнительных, пояснительных слов: нежный – *нәзік* (каз., узб.), мягкий – *юмишак* (тат., узб.), звонкий – *яңгыравык тавыш* (тат.), *жаранглама овоз* (узб.), *гуйгли (агын) сес* (туркм.), *өткүт үн* (тув.) звук.

Особую подгруппу образуют звукоподражательные слова и выражения: ‘петь горлом’, ‘говорить нараспев’ (*кайла*), ‘тянуть, растягивать’ (*узляу*) [530, с. 170; 322, с. 86], а также ‘хрипеть’ (*каргыра, қырылда, хыркылда*), ‘гудеть’ (*хомейле*), ‘свистеть’ (*ысқырық, сыгыт*), ‘перекатывать’ (*борбаңна*), ‘петь во время езды’ (*эзеңгилээр*), характеризующие корпоромузыку. С ними связаны и названия различных стилей горлового пения у башкир, тувинцев и монголов.

Использование одних и тех же терминов в обозначении голоса и речевых звуков, возможно, обусловило и окрашенность музыкальных звуков голосовым тембром.

**Четвертая** группа – по количеству терминов одна из многочисленных. В ней собраны понятия и выражения, имеющие отношение, прежде всего, к голосу, а также пению и звуку музыкальному.

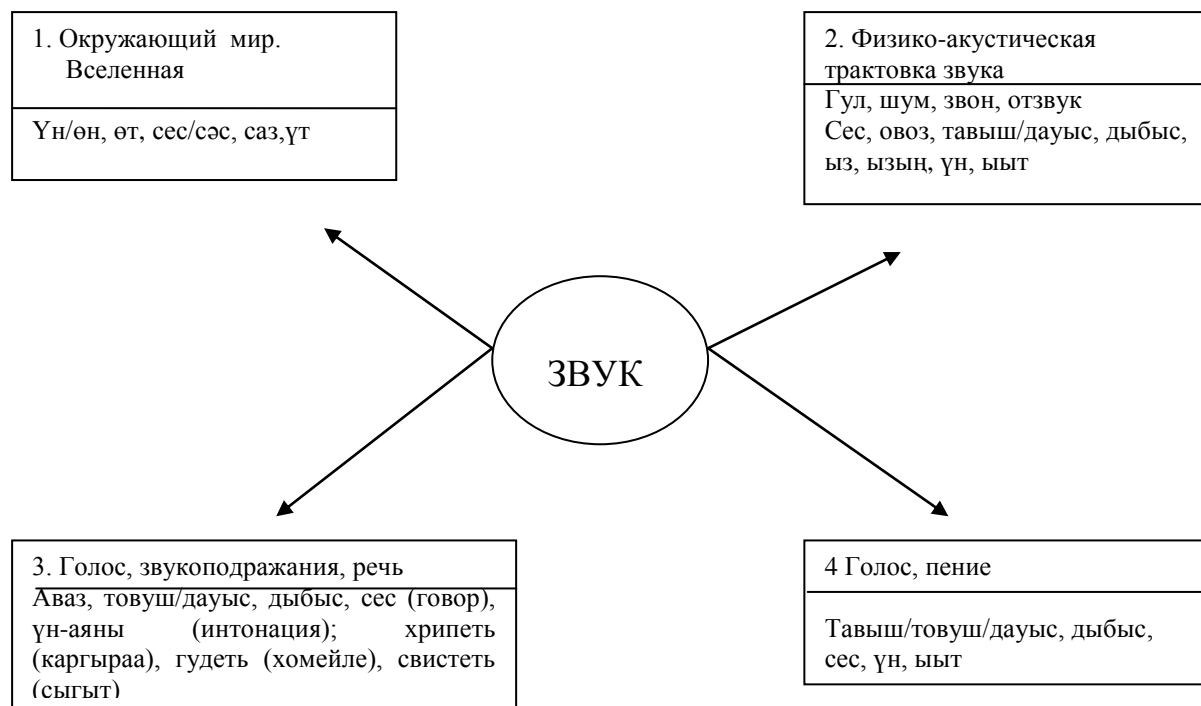
Здесь используются те же слова: *тавыш/товуш/дауыс* (тат., узб., каз.), *овоз* (узб.), *сес* (туркм.), *үн, ыт* (тув.). Музыкальное начало в голосе и на музыкальных инструментах выражено не только посредством перечисленных терминов, но имеющих к ним дополнений. Качественные характеристики звука включают его тембровую окраску – бархатный голос (*қоңыр дауыс*, каз.; *ёкамли, мойин овоз*, узб.; *хилиң үн*, тув.), певучий, мелодичный голос (*куйли овоз*, узб.; *ягымлы тавыш*, тат.)<sup>61</sup>. Наиболее часто встречаются определения низкого (*калын тавыш*, тат.; *йўгон овоз*, узб.; *пес (ашак) сес*, туркм.; *чоон үн*, тув.) и высокого звука (голоса) (*некчә, югары тавыш*, тат.; *ингичка, баланд овоз*, узб.; *белент, ёкары сес*, туркм.; *чиңге үн*, тув.).

Некоторые из встречающихся словосочетаний, видимо возникли недавно и включают слово ‘музыка’: музыкальный звук – *музыка тавышы* (тат.), *музыкалык дыбыс* (каз.), *музикий товуш* (узб.) *музыканың үн* (тув.). Кроме того, в осмыслении звука как музыкального включаются и другие слова и выражения. Так, приятный, понравившийся звук (голос) нередко обозначается словом *әуез, жагымды үн* или *ұнамды дауыс* (каз.). Петь напевно — *әуенді* (каз.), *овазлы, сәген* (туркм.). Выражение

<sup>61</sup> Слова *тавыш/тавуш* (тат., башк.) используются и в чтении Корана певцами *хафизами* и подразумевают «как красоту голоса, так и мелодичность напева» [238, с. 157]

«певучий» звук – *сайрак, сайраян сес* (туркм.), «*сайра бұл-бұл*» («пой соловей», каз.) имеет отношение не только к песне, но и к речи, в особенности к человеку, «красиво и убедительно говорящему».

Схема 2



Как видно из схемы 2, следует говорить о трех видах *синкретизма* в традиционной музыкальной культуре тюрков: 1) звука и голоса; 2) слова (речи) и музыки (пения), а также 3) вокального, инструментального и речевого.

Звук и голос оказываются эквивалентными друг другу, обозначаются одними и теми же терминами (*тавыш/товуш/дауыс, овоз, сес* и др.). Сравнительный анализ слов *дауыс/тавыш/товуш, аваз/овоз* – синонимов понятиям ‘звук’ и ‘голос’, с одной стороны, а с другой *ыз/із*, использующимися в значении отголосок, отзвук, отклик, след<sup>62</sup> показывает их сходство со словом *агыз /авыз /ауыз* (с каз. рот), являющегося *основным понятием*, от которого, видимо они и происходят. Под последним (в перен. зн.) понимают ‘речь’, ‘слово’, ‘отверстие’, ‘вход’, ‘устье’ (реки), ‘исток’, ‘ущелье’, ‘у края’, ‘около’, ‘выемка’ (на коновязном столбе), а также ‘пища’, ‘питание’ [485, с.81]<sup>63</sup>. Некоторые из них близки ему в первой части основы, другие во второй: *аваз/дауыс* → *агыз/ауыз* ← *ыз/ыс*. Неизменными остаются дифтонги –*аг-* и –*ыз-*. В

<sup>62</sup> Отсюда и производные от них слова – *ызылдайды* – звенит, слышится.

<sup>63</sup> Об универсальности слова *агыз* и его основы (*аг*) свидетельствуют его параллели в монгольских и маньчжурских языках [485, с. 82].

этом виден синкретизм слоговой морфемы, порождающей ряд слов с разным содержанием. Обнаруживается близость двух основ – *аг* и *ақ* (см. ‘течь’, ‘литься’, ‘течение’, ‘русло’). Ведь, одно из значений слова *агыз* (рот) связано с устьем, где «льются» звуки (речевые и музыкальные).

Человеческий *голос* остается ведущим. С ним связаны первоначальные представления о музыке. С помощью голоса извлекаются не только песенные мотивы, напевы (песни), но и любые звуки, включая сигналы, звукоподражания (корпоромузыка), а также речевые фонемы. Об этом свидетельствуют остальные группы понятий и терминов (отражающие второй вид синкретизма). Они опосредованно указывают на определенные виды и жанры музыкального творчества тюрков. Некоторые из них характеризуют не только речевые и музыкальные звуки (см. *ун, сес, дауыс*), но обозначают мотив, мелодию, одновременно говор (см. *аялга, тув.*).

Третий вид синкретизма находит отражение в народных терминах (см. *күй, жыр, айдым* и обозначаемые ими явления, функционирующие в разных формах). В качестве примера приведем слово *айдым* – песня (туркм.). Этимологически оно связано со словом ‘*ай*’ (об этом уже выше было сказано) – ‘говорить’, а также ‘*айт*’, ‘*айтым*’ – ‘сказать’ (по Э. Севортяну). Оно означает не только ‘сказать’, но и ‘спеть’, поэтому одинаково широко используется в речи и в музыке. Термин ‘*айдым*’=‘*айтым*’ также указывает на тесную связь музыки (песни) и слова.

То же можно сказать и о музыкальных инструментах. В представлениях многих народов они «поют», «играют» и «говорят» [685, с.491]. У тюрков музыкальные инструменты в основном связаны с речью. Наиболее типично выражение «домбра говорит» [211, с.15].

Ко *второму* блоку понятий и терминов относятся обозначения напевов, мотивов, мелодий, имеющих в большом количестве, а также видов и жанров музыкально-поэтического творчества тюркских народов. Они непосредственно связаны с категорией *музыка* в современном ее понимании. Здесь лексический словарь терминов самый разнообразный. Так, ‘мотив’, ‘напев’ – *ауен, саз* (каз.), *куй, оханг* (узб.) (см. *аһән* – у татар), *саз, хеңг, лабыз* (туркм.), *аялга* (тув.) (ср. ‘мотив’–*наво*; ‘напев’, ‘мелодия’ – *оханг*, тадж.<sup>64</sup>) [652, с.105]. Некоторые из этих слов

<sup>64</sup> См. пьесы М. Оскембаева – известного мангыстауского кюйши, бытующие под названием *науаи*, что означает с фарси ‘мотив’, ‘мелодия’.

обозначают и ‘мелодию’: *саз, соз* (каз., тадж.), *күй (көй)* (тат., узб.), *моң, хең* (тат., узб., туркм.). Встречаются и термины *тарона, хаво* (мелодия, узб.). Их использование в каждом конкретном случае зависит от контекста. Полисемантичен и термин *ырғақ*, применяемый в значении ‘ритм’, ‘напев’, ‘манера’, ‘стиль’ (*ән-күйдің ырғағы* – в стиле песни-кюя; *мұңды ырғақ* – печальный напев; *көңілді ырғақ* – веселый напев; *күрделі ырғақ* – сложный ритм).

В качестве синонимов мелодии и шире музыки (вокально-инструментальной и инструментальной) выступают термин *макам / мукам*. *Макам* (каз.) – напев *жыршы* (исполнителей эпоса), который они используют во время исполнения сказания. У каждого *жыршы* свой *макам*. *Мукам* у туркмен – не только вид (жанр) профессиональной музыки устной традиции, но и просто мелодия, музыка (ср. также *мукоми сетор* – мелодия, исполненная на *сеторе* у таджиков) [652, с.105].

‘Песня’ у тюркских народов выражена такими понятиями как *жыр (ыр)* (тат., тув.), *ән* (каз.), *ашула, ялла* (узб.), *айдым* (туркм.). У узбеков *катта ашула* (досл. с узб. большая, громкая песня) отличаются речитативно-напевным характером, исполняются на открытом воздухе, без инструментального сопровождения, двумя или несколькими певцами поочередно [6, с.152]. Другое их название – «патныс ашула» (песни с подносом)<sup>65</sup>.

У казахов в значении ‘песня’ используются два термина – *ән* и *өлен*. Если первый из них обозначает песню, выраженную в музыке, то второй – песню, преимущественно созданную в стихах. Вместе с тем, слово *өлен* применяется более широко (ср. *өлен айт* – с каз. *спой песню* или *Махамбеттың өлендері* – стихи / песни Махамбета). По отношению к слову *ән* обычно говорят ‘*ән салды*’ (с каз. букв. «сложил», спел песню), ‘*ән шырқайды*’ (с каз. «затянуть песню», «начать громко петь») [350, с.392]. Данное выражение предполагает наличие сильного, мощного голоса и даже в какой-то мере высокую технику исполнения, что показательно для народно-профессиональных певцов, тогда как выражение ‘*өлен айту*’ подразумевает обычное пение и касается в основном музыкантов-любителей<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Происхождение этих песен связывают как с бытованием в средневековье жанра *сима* или *хонакои* (букв. купольные песни), звучавшие в декламационной манере с подносом в руках, так и более древними пластами, доисламскими «плачами магов», трудовыми песнями [6, с. 157].

<sup>66</sup> По сведениям А.Эйхгорна в прошлом у казахов выдающихся певцов называли *олениши*. Он сравнивает их с менестрелями, бардами, рапсодами европейского Средневековья [380, с. 34]

Один из «старинных синонимов слова жыр» – *кош*, *кошуг* (*кошук*), *кушаг* [474, с.188], который используется в значении песни (ккалп., узб., уйг.); стиха, стихотворения (тур., ккалп.); заплачки, причета (плач невесты, плач по умершему) (кирг.); звуков, возбуждающих радость (чаг.). В настоящее время он встречается в основном у узбеков и киргизов, а также у горных алтайцев, теленгитов и тубалар [627, с.244]. Его варианты – *кошма*, *кошгу*, *кошан* (народная форма стиха, стихотворение, песня) производны от слова *кош* (*қос*) – ‘сочинять’, ‘слагать’ (песню, стихи). Термины *кошуг* и *жыр* «носят универсальный характер и хронологически наиболее древние» [494, с.611].

Среди многочисленных терминов и понятий нами отобраны два – *жыр* (*ыр*) и *күй* (*көй*). Их можно определить в качестве **базовых** категорий, наиболее ярко отражающих специфику звукотворчества тюркских народов.

**Жыр** – одно из ключевых понятий в музыкальной культуре тюрков. Эквивалентом слова ‘музыка’ выступает песня (*жыр*). Сам термин полисемантичен, бытует в разных фонетических модификациях (*жыр*, *ыр*, *ир*, *юр*, *йор*) [474, с.178; 494, с. 610] и означает: 1) песню (тув., тат., башк., ног., кирг. и др.); 2) песню (горловую) (шор.); 3) эпос, эпическое сказание (в стихах и в прозе) (каз., ккалп., кирг.); 4) стих, стихотворение (тат., кирг., узб.) [274, с.845, 973]; 5) вид стихотворной строфы (7-8 и 11-сложник); 6) пение, мелодия (чаг., тат.). Термин *жыр* (*ыр*) родствен центральносибирскому *ырэ* – «песня», встречается у некоторых народов Сибири, у хантов и манси – *эрыгэ* ~ *ерэй* ~ *ар* ~ *арэ* ~ *арэх*, у кетов и югов – *иль* ~ *ир* [627, с. 243].

Синкретизм музыкального и поэтического находит отражение в формах функционирования *жыра*. Если у тюрков Южной Сибири и Поволжья *жыр* (*ыр*)<sup>67</sup> – песня, преобладает музыкальное начало, то у каракалпаков, казахов, киргизов – сказание, эпос, словесный, речевой фактор – равноправный участник вокально-инструментальной формы.

Интересно провести параллели между терминами *жыр* и *кай*, обозначающими виды эпического сказания у тюрков Казахстана, Средней Азии и Алтая. Эти понятия оказываются **синонимичными**, поскольку предполагают особую *горловую* (экспрессивную) манеру исполнения. У каракалпаков термин *жырлау* (пение

<sup>67</sup> *Ыр* – «жанровое название песенной практики у качинцев, койбалов и тофалар» [627, с.244]

«внутренним, закрытым голосом») в значении «*горловой*» связан с творчеством *жырау* [224, с.28].

Поэтому, когда говорят *жыр* (*кай*), *жырла* (*кайла*), *жырлау*, *жырлайды*, *жырламак* имеют в виду не только песню, пение, но и сказывание, «говорить речитативом» [109, с.235]. В казахской песенной традиции встречается выражение ‘тянуть песню’ – *жырды ұзып-созып айту*. Заслуживает внимания этимология слова *жыр* (*ыр*) (таблица 3).

Таблица 3. Термин *ыр* и его значения

№№	Термины	Значения
1а	<b>ыр</b> → ыра/ырай	Характер человека, лицо, облик, нрав, образ мышления, духовные возможности
1б	<b>ыр</b> → ыра/ырай	Настроение; удобный подходящий лад; грамм. наклонение
2.	<b>ыр</b> → ыржай/ырсай/ыртай	Оскалиться, улыбаться сквозь зубы, выдаваться
3.	<b>ыр</b> → ырық	Знак, судьба, предназначение, счастье, удача, желание, настроение, совет (совещание)
4.	<b>ыр</b> →ыра→ырға	Качаться, расплескивать, изгонять, бросать, двигать
5.	<b>ыр</b> → ырғы/ерги	Прыгать, бросать
б.	<b>ыр</b> →ырылда/ырқыра/ырлан	Рычать, ворчать

Из вышеприведенного семантического его анализа видно, что оно достаточно значимо для тюркских народов, в какой-то мере способно отражать их характер, образ мышления, определять судьбу, удачу и счастье. На наш взгляд, *ыр*, по отношению к песне означает *настроение, движение*.

Среди многих значений нами отобраны сходные. Одно из них *ыр*→ *ыра/ырай* (*ыржай*) [485, 659-660] ассоциируется с характером человека, его лицом, обликом, нравом, образом мышления, духовными возможностями (Ср. у казахов *шырай* – черты лица, вид, облик). *Ыржай/ырсай/ыртай* и близкие к ним *ырылда/ырқыра/ырлан* – звукоподражательные слова. Первые из них означают ‘оскалиться’, а также *улыбаться, выдаваться*. Вторые – *рычать, ворчать* (*ыржиту* – с каз.яз. оскалить (зубы); *ыржию, ырсиып күлу* – улыбаться, оскалив зубы).

Другой смысл слова *ыр*→ *ырық* – ‘знак’, ‘судьба’, ‘предназначение’, ‘счастье’, ‘удача’, ‘желание’, ‘настроение’, ‘совет’ (совещание) [485, с. 665]. Еще *ырық* – воля (с каз.яз.). Следующий терминологический ряд *ыр*→ *ыра*→ *ырға* [485, с.660] связан с

действием: *качаться (качающийся), расплескивать, изгонять, бросать, двигать*. Соответственно, *ырғы (ырғу)/ерги – прыгать, вскочить, бросать, следовать за кем-то*.

Кроме того, корень *ыр* близок и к *ар (ырсыл~урсыл – клыкастый)*, а последний может быть сопоставлен с одним из значений слова *ыр – лицо, облик, вид*. Клыкастое лицо (облик) напоминает еще и волка, тотемного животного древних тюрков [485, с.664].

О значении *песни* для тюркских народов как особой формы самовыражения писал еще в XIX в. известный казахский ученый, историк и этнограф Ч.Валиханов. Он сравнивает ее с Гостьей, которая «путешествуя по миру, однажды остановилась ночевать в стойбищах каракалпаков, по ту сторону реки Сыра (Сыр-дарья – С.У.). Весть о прибытии невиданной и неслышанной гостьи разнеслась с быстротой стрелы во все стороны. Бесчисленное множество каракалпаков, собравшись в счастливом ауле, слушали дивную гостью с самого начала вечера и до самой утренней зари, пока, наконец, Песня устала и легла спать. Тысячи рассказов, повестей, песен и историй голосистой гостьи сохранили в памяти бесчисленные каракалпаки. Киргизы и трухменцы [туркмены], стоявшие далеко вверх по реке Сыру на краю стойбища (все родные племена тогда кочевали вместе), прибыли поздно ночью и слышали только окончания чудных звуков [...]» [109, с. 235].

Песни, исполняемые во время движения, весьма популярны у многих, в том числе тюрков Южной Сибири. Они встречаются у алтайцев, тувинцев, а также монголов [22; 320; 262]. Так, в тувинских героических сказаниях богатырь исполняет *хоомей* в виде «дорожной песни». Речь идет об одном из способов «коротания времени и достижения психологического комфорта всадника» [320, с. 85-86]. Если у народов Сибири «дорожные» песни обычно связаны с ездой на оленях, то у казахов – на лошади. «Пение в дороге – один из обязательных атрибутов пути» [185, с. 88]. Вероятно, в прошлом ареал распространения «дорожных» песен был шире. В настоящее время в казахской народной музыке они весьма редки. Среди них отметим «дорожную» песню С.Сейфуллина «Тау ішінде» («Посреди гор») В ее содержании есть слова-обращения к коню – *Ак боз ат* (скакун гнедой масти), на котором юноша скачет на встречу с любимой девушкой. Дается характеристика самой песни (см. Приложение б).

К фундаментальным и широко распространенным категориям относится и *күй* (*көй*). В древнетюркском словаре Махмуда Кашгари (XI в.) приводится как *күк* (*көк*) – мотив, напев, а также пятно, цвет неба, титул [274, с.838]<sup>68</sup>. Под ним понимают: 1) звук и музыку вообще (алт., хак., шор., каз., кирг.); 2) мотив, напев, мелодию (песни) (др. уйг., чаг., туркм., тат., башк., кум., каз., кирг., узб., хак., шор.); 3) инструментальную пьесу, наигрыш (вид и жанр народной инструментальной музыки) (каз., кирг., узб.); 4) положение, состояние (узб., каз.). Известны и другие значения термина: 5) песня (хак.); 6) песня-плач, причитание (кирг., чув.); 7) веселый, в хорошем расположении духа (туркм., кум., тат., хак, тув., тоф.); 8) настрой (о музыкальном инструменте)<sup>69</sup> (аз.); 9) лад, гармония, согласие (тат., уйг.); 10) способ, метод, манера, образ действия (кум.); 11) крик, уханье (як., чув.) 12) колок (струнного инструмента) (тур.) [494, с.614]. Некоторые из них имеют локальный характер.

Термин *көк* (*kög*) приводится в разных источниках, в том числе и в ДТС, в значении 'песня' [494, с. 614].

У западных тюрков получила распространение преимущественно первая форма слова *күк~күй~көй* — напев, мелодия, инструментальный наигрыш, жанровая разновидность инструментальных пьес, у восточных – сохранились обе формы *күк* и *көк*. У алтайских племен и других южносибирских этносов «*кю~кюзе* означает музыкальный звук, голос, напев или наигрыш»; у хакасов *кёг* – «музыкальный звук, мотив, песня, веселье»; у шорцев – используются оба термина *кю* (*кюг*) и *кег*, под последним понимают звук, напев и мелодию [627, с.243-244]. Видимо, изначальный синкретизм слова *күк* (*көк*) впоследствии разрушается. На наш взгляд, термин *күк* (*күй*, *көй*) характеризует в большей степени инструментальную музыку, а *көк* (*көй*) – вокальную. В азербайджанском языке слово *куй* означает «шум», «звук» [280, с.14]. Содержание термина претерпело существенную эволюцию – от шума, звука, голоса, напева, мелодии до песни, инструментальной пьесы как самостоятельных жанров<sup>70</sup>.

Слово *күй* отражает синкретизм вокального, инструментального и речевого начал, а также музыкального / немзыкального [752, с.20-22]. Если у татар оно

<sup>68</sup> В ДТС содержится около 10 значений слова *көк* [188, с.312].

<sup>69</sup> См. «коклемек» – на тюрк. яз.– «настраивать», «налаживать» [11, с.193]

<sup>70</sup> По сведениям Мараги уже в XIV-XV вв. тюрко-монгольское слово *кок* в отличие от *йыр* - вокального жанра, имеет отношение к инструментальной музыке. Учитывая, что *кок* есть синоним слова *кюй*, то речь идет именно об инструментальных пьесах. Под ним подразумевается «совокупность звуков, основанных на одном из ритмических циклов». Из существующих 366 *кок* (см. *кюев* – С.У.), соответствующих количеству дней в году, девять являлись основными. «Все они имеют свои названия» [11, с.193].



характеризует мелодию, напев, а также стилевую разновидность песен (*озын-кой* и *кыска-кой* – протяжная и короткая песни) [474, с. 206]<sup>71</sup> и связано с вокальным творчеством, то у казахов и киргизов – собственно инструментальный жанр (*күй* и *күү*). У башкир наряду с вокальными, встречаются инструментальные виды *озын-көй*. У узбеков *күй* используется в качестве синонима напева, мелодии (*Думбира куй*, *Бахши-куй*).

*Күй* характеризует то или иное **состояние** человека (К.Жубанов). В языковой практике встречается много выражений с его участием. *Куйинин* (узб.) – переживание, (душевное) страдание, *куйлок* (узб.) (гореть, сгореть, тлеть). Казахский инструментальный күй относят к «музыке состояния» (К.Жубанов, А.Мухамбетова) [63, с.175]. По своему смыслу к нему примыкает и слово *моң* (*мұң*) (букв. тоска, грусть) [474, с.199] – печальный, задумчивый, т.е. задушевный, что нашло отражение в названии «*моңлы көй*» (печальная мелодия). В татарской музыкальной культуре оно выступает «как эстетическая категория, «исполнительский феномен» (З.Сайдашева), применяемая в основном к музыкальному стилю *озын-көй*». Оно неотъемлемо от такого понятия «как импровизационность, орнаментика, особое настроение при исполнении» [474, с.199].

Видимо, переживания человека, нашедшие отражение в задушевной мелодии, явилось главным в том, что термины *күй* (и *мүн*), характеризуемая ими музыка стали популярными у тюркских народов.

Поскольку в огузских языках фонема *й* в прошлом заменялась на *к*, слово *күй* = *кук* имеет и другие значения: голубой (синий, серый), а также ‘небо’. Здесь усматривается взаимосвязь слова ‘*күй*’ с голубым небом. Значения терминов *жыр* и *куй* представлены в таблице 4.

**Таблица 4. Термины *жыр*, *куй* и их значения**

Термины	Их значения						
	<b>Жыр</b>	Песня	Пение, мелодия	Стих, стихотворение	Эпическое сказание	Вид стих. строфы (7-8 и 11-сложник)	Настроение, движение
<b>Күй</b>	Крик, уханье	Звук, шум	Голубой (синий,	Небо (Тенгри)	Положение, состояние,	Веселый	Настрой

<sup>71</sup> «В народе сохранилась традиция называть песни словом "*көй*" с приуроченными к определенной ситуации словами: "Өмә көе" ("Напев помочи"), "Кыз елату көе" ("Плач невесты"), "Урак көе" ("Напев серпа"), кодалар көе, мәжлес көе и т.п.». [474, с. 188].

			зеленый, серый)		пережива- ние		
	Колок инстру- мента	Способ, метод, манера	Лад, гар- мония, согласие	Плач, причита- ние	Напев, мелодия, музыка	Песня	Инстру- менталь- ная пьеса (жанр)

Из приведенного анализа видно, что термин *жыр* связан с песней, эпосом, стихотворными формами, тогда как *күй* – с напевом, вокальным и инструментальным. Первый из них отражает связь с народной поэзией, а второй – характеризует **музыку** вообще, в частности инструментальную. Вокальные версии *озын-көй* по своему характеру близки инструментальным. Учитывая, что термины *жыр* и *күй* получили распространение не только у тюрков, но и у других народов Сибири, они приобрели статус надэтнических, межрегиональных.

У некоторых тюркских народов (узбеки, туркмены, азербайджанцы, уйгуры) получили развитие такие жанры классической и шире, профессиональной музыки устной традиции Ближнего и Среднего Востока как *мугам/маком/мукам*. Данное понятие (как и само явление макомат) связано с арабской и ирано-таджикской музыкальными культурами и используется на территориях совместного проживания тюркских и иранских народов. Наряду с вокально-инструментальными (*мугам, шашмаком, 12 уйгурских мукамов*) известны и инструментальные циклы (туркменские *мукамы*). Они были восприняты и стали национальными для ряда тюркских народов видимо потому, что также связаны с отражением эмоциональных переживаний, особого мироощущения.

Обычно основные понятия и термины, в которых выражено звукотворчество этноса, выявляют «деятельностный или результативный характер явления» [369, с.3]. Сказанное относится и к музыкальной практике тюркских народов. Термины и понятия, используемые в обозначении категорий ‘звук’ и ‘музыка’, выражают два фактора, присущие внутреннему мироощущению (кочевых / полукочевых, оседлых) тюркских народов – **движение** и **состояние** (чувства, эмоции). Первое из них подразумевает позитивный тонус жизни, активное освоение внешнего мира и присутствует в таких понятиях как *жыр (ыр)*, а также *ун, дауыс*. Второе – связано с передачей состояния вообще – от радостного, восторженного, философского до

задумчивого, трогательно печального (см. слово *моң*), скорбного, выраженного в слове *күй*. Оно характеризует душевный, внутренний мир человека.

Характеризуя казахскую народную музыку, Б.Асафьев пронизательно отметил силу ее «эмоционально высокого обобщения», сочетание в ней «эмоциональной отзывчивости с мудрой философской созерцательностью» [57, с.30]. Думается, эта характеристика может быть отнесена к музыке и других тюркских народов.

Термины, преобладающие в *инструментальной музыке* тюркских народов, могут быть связаны с разными факторами, в том числе и с песней. Они систематизированы нами и касаются названий: а) инструментальных наигрышей и мелодий; б) носителей традиционной музыкальной культуры; в) морфологии инструментов, рассмотренной на примере составных хордофонов. Некоторые термины имеют свои фонетические варианты, их содержание, изменяющееся во времени, отражает разностадиальные пласты тюркского музыкально-поэтического искусства.

Инструментальные наигрыши, мотивы обычно обозначаются словами *саз/соз* (щипковые, смычковые), *сарын* (смычковые), *макам/муком* (вокально-инструментальные формы), а также *күй/күү* (щипковые, смычковые, духовые). Некоторые из них встречаются в разных видах как вокально-инструментальной, так инструментальной музыки тюрков. Слова *сарын* (от тюрк. *sar* – петь) и *саз* означают ‘напев’, мотив, мелодия (тат., башк., каз., кирг., тур., туркм., аз.). Первое из них используется и в значении: ‘песня’ (кум., каз., кирг.), ‘пение’ [474, с.214], плач, причитание (балк.); а также ‘направление’, ‘дух,’ ‘смысл’ (*сөз сарыны* – с каз. смысл речи); ‘бурлящий’, ‘грохочущий’, имеющий отношение к течению воды (реки) (*су сарыны, жел сарыны* – с каз. рев воды, гул ветра)<sup>72</sup>. Содержание термина находит отражение в музыкальной практике. С одной стороны, *сарын* подразумевает особый звук, характерное звучание, присущее для мелодии-плача, в том числе инструментального, с другой, его можно сравнить с «бурлящим» музыкальным потоком.

Термин *саз* связан с понятием ‘гармония’, а также является названием струнно-щипкового (аз.), струнно-смычкового (скрипка у татар) инструмента [655, с. 115], даже гармоника у астраханских татар и ногайцев (ср. у узбеков гармонь, бытующая в Хорезмской области, называется *қўл сози*) [455, с. 6].

<sup>72</sup> В ДТС приводятся несколько слов с основой *sar* (*sar*) [188, с.489].

В ряде случаев он указывает на материал изготовления (см. саз – глина; ср. *саз сырнай* — глиняная свистулька).

Несмотря на смысловое сходство, *саз* и *сарын* используются по-разному. У казахов *саз* в значении ‘мотив’, ‘напев’ больше относится к инструментальной версии песен, что находит отражение в названиях пьес «Бали Гуришаннын сазы» («Напев Бали Гуришана»). В то же время, слово *сарын* связано с обрядовыми песнями, акынскими импровизациями и кобызовыми кюями казахов [312, с.89]. Генетически объединяя творчество *акынов* и шаманскую ритуальную практику, данный термин у первых имеет более светский характер и подразумевает *саз-сарын*, связанный «с определенными речевыми формулами» [298, с. 15], в кобызовой же музыке сохраняет свое сакральное магическое значение<sup>73</sup>.

Инструменталиста называют соответственно *сазенде / сазанда / созанда* (создатель / исполнитель инструментальных пьес на дутаре) (ккал., туркм., узб.), *сазче* (исполнитель на гармонии) (тат., ног.)<sup>74</sup>, *кюйши* (создатель/исполнитель в одном лице кюев для *домбры*, *кыл-кобыза* и *сыбызгы*) (каз.), *домбрашы*, *дутарчы* (исполнители на *домбре* и *дutare*).

Среди многих подобных понятий и выражений используемых в тюркской традиционной музыкальной культуре, обращает на себя внимание слово *бақсы*, как олицетворяющее в себе синкретиз ритуально-обрядового (шаманского), магического, музыкально-поэтического комплекса. Этот термин функционирует в разной фонетической транскрипции (*бақсы*, каз., ккал.; *бахши*, *бакиши* узб., уйг., тадж.; *багши*, туркм.) у многих народов Центральной Азии. Одни исследователи связывают его происхождение с санскр. *бхикишу* (учитель), которым пользовалось буддийское духовенство (В.Бартольд). Термин появился в монгольскую эпоху в восточно-тюркских и персидских языках [74, с.49]. Другие – этимологию слова видят в древнетюркской основе «бак-/баг-» – ‘смотреть’, ‘высматривать’, ‘видеть’, ‘вглядываться’ [538, с.67-68].

Содержание термина полисеманлично. Если у крымских татар *баксы / бакиши – писец*, то у киргизов – *учитель*, у уйгуров – *грамотный человек* [432, с.34]. *Баксы /*

<sup>73</sup> По мнению Г.Омаровой *сарын* как особый ритуальный мотив, исполняемый на кобызе, восходит к «древним заклинательно-магическим обрядам» [426, с.9]. У узбеков *сарыны* исполняются в обряде врачевания «куч» [3, с.52].

<sup>74</sup> Ср. *сазгер* (каз.) - создатель песни, музыки и стихов к ней.

*бахши*<sup>75</sup> в значении ‘колдун’, ‘шаман’, ‘целитель’ сохранилось у казахов, киргизов, узбеков. У казахов – он еще и «поэт, сказитель, прорицатель и хранитель древности», исполняющий свои сарыны на *кобызе* [182, с.123; 107, с.229; 17, с.20]. Лечение больных сопровождалось не только игрой на кобызе, но и использованием *дангыры* (вид бубна) [481, с.142].

У узбеков *бахши* – шаман, пением и игрой на дойре (ударном инструменте, похожим на бубен) изгоняющий злых духов, а также сказитель эпоса (*достон/дастан*). В разных районах Узбекистана сказители имеют свои названия. Если в Хорезме их называют *дастанчы* или *бахши*, то в Сурхандарье и Кашкадарье – *шаирами*. *Бахши* – больше исполнители, а *шаиры* выступают как поэты-импровизаторы, создающие свои варианты дастанов в сопровождении *домбры*. Их инструментальные мелодии так и называются *бахши-куй* [268, с. 121].

У каракалпаков *баксы* – поэт, сказитель лироэпоса, исполнитель народных лирических песен. Он поет в обычной манере под аккомпанемент *дутара* или инструментального ансамбля (в отличие от *жырау*, чьи героические дастаны звучат в сопровождении *кобыза*). [224, с.30].

У туркмен *багши* делятся на два типа: багши-сказители (*багши-дестанчи*) и багши-песенники (*багши-термечи*). Видимо, такое разделение происходит в XVIII в. [162, с.9].

Несмотря на имеющиеся этимологические трактовки термина *баксы/бахши/багши* [538, с. 64], его значения, на наш взгляд, обнаруживают сходство. Ведь шаман, будучи лекарем, является одновременно прорицателем, музыкантом-исполнителем на кобызе (каз.), а также эпическим сказителем, певцом (ккалп., узб., туркм.) (образ Коркута). Более того, содержание термина, используемого в обозначении тех или иных носителей музыкально-поэтического искусства тюрков, изменялось и охватывает разнообразную практику: от шаманства (*баксы*, каз.) к сказительству (*бахши*, ккал., узб.) и песенной лирике (*багши*, туркм.). При этом термин *бахши* в большей степени подразумевает исполнение лироэпоса, лирических песен (ккал., туркм.), тогда как *жырау* – создатель/исполнитель героических сказаний (каз., ккал.). В инструментах, сопровождающих пение *бахши* также наблюдается

<sup>75</sup> Слово *баксы* производно от джагатайского *бахши* [183, с.123].

известная эволюция – от смычковых к щипковым (в том числе плекторным): от *кыл-кобыза* (каз.) к *домбре* (узб., каз.), *дутару* (ккал., туркм.) и *сазу* (тур., аз.).

В сознании кочевников мир антропоцентричен. Человек и космос тождественны друг другу [63, с.212; 420, с.27]. Время циклично и свернуто в пространстве, остающимся приоритетным (Л.Халтаева, Р.Несипбай, А.Мухамбетова).

**Антропоморфные** представления нашли отражение в строении хордофонов с шейкой, в названиях их частей [40, с.223]: головка (*бас/баши; құлақ сап* – каз. СУАР) (по сведениям Б.Игилик), колки, уши (*қулак*), шейка (*мойын; бойни* – уйг. СУАР) [186, с. 3]<sup>76</sup>, гриф (*даста, дәстә, сап* – каз. СУАР); грудь (*кеуде, төс*), верхняя (*шайтан тиеки*– досл. «дьявольский лад») [см. также 7, с.6] и нижняя подставка (*тиек; тапке* – уйг.СУАР), пуповина, пуговица, к которой прикрепляются струны (*кіндік* – каз. СУАР), конец корпуса – ноги (*аяк*)<sup>77</sup>. Перед исполнением музыкант настраивает инструмент (в данном случае домбру как «живое существо»), проверяя его «голос», «дыхание» [212, с.45].

Музыкальные инструменты (*домбыра, дутар*) не только сделаны по подобию человека, но и воспроизводят звуки в том же месте, где находится гортань, т.е. в нижней части грифа (шейки). Интересно, что у некоторых тюркских народов (туркмены, турки, азербайджанцы) *перне* (*перде, педе, пәрдә* – с перс. букв. пальцы) [474, с.209] – ладки, устанавливаемые на шейке инструмента, называются еще голосовыми связками (*сес перделери*, туркм., у тувинцев – *боостаанын үн үндүрер*). Само слово *перде* означает театральный акт, действие, вуаль, занавес. Будучи, своего рода «преградой», «перегородкой» оно является синонимом голосовых связок. Место перехода шейки в корпус ассоциируется с гортанью<sup>78</sup>.

Кроме того, горло у ряда тюркских народов обозначается как *богаз, боқурдақ, боқурлак (боғуздақ)*. Данное слово полисеманлично и подразумевает – глотку, воротник (аз.), гриф (шейку) музыкального инструмента (хорезм.), гортань (туркм., гаг.), трахею, зев, шею, горлышко посуды (туркм., тур., аз., гаг, узб.), а также в перен. зн. – устье реки (тур.), дельту (гаг.), пролив, канал. Его основа *боғу/бога* характеризует ту часть горла, откуда исходит крик (звук) [484, с.184]. Для нас представляются

<sup>76</sup> На таком инструменте как кашгарский *рубаб* имеются роговые отростки, называемые *монгуз* (или *муйыз*) - рога (уйг., каз.). (См. приложение № 8).

<sup>77</sup> Нами приводятся казахские термины, которые в целом показательны и для других струнных инструментов тюркских народов.

<sup>78</sup> Понятие *парда* на танбуре у узбеков и таджиков имеет более универсальный характер [7, с.5-12]

интересными параллели между грифом (шейкой) хордофона и человеческим горлом, а также устьем реки. В домбровой музыке Западного Казахстана кульминационный раздел кюя называется *сага*. Одно из значений термина – устье реки. Именно в этом месте (т.е. в нижней части грифа на хордофонах), сравниваемым с устьем, дельтой реки, звучание музыки становится особенно сильным, она льется потоком. Сказанное делает эти параллели с голосом зримыми. Видимо, использование таких терминов как *сага* также не является случайным.

Поскольку голосовые связки колеблются, приходя в соприкосновение с воздухом, показательны их сравнения со струнами хордофона. Эти сопоставления находят отражение в народных представлениях и в музыкальной практике. В одной из алтайских легенд для того, чтобы голос *кайчи* стал ровным и сильным дух «кай-ээзи» вставил «в его горло медные струны» [609, с.50]. Согласно исследованиям Н.Гарбузова (1880-1955) «число колебаний голосовых связок при изменении их натяжения и длины, примерно подчиняется законам колебания струн» [379, с. 171].

Кроме того, антропоморфная терминология встречается в обозначениях инструментальных пьес, а также ладков. Так, у киргизов *кюу* для комуза дифференцируются по позициям левой руки. Их названия связаны с конструкцией инструмента: «*моюн кюу* – кюу на «шее» — 1-2 позиции, *бел кюу* – кюу на «пояснице» — 3-4 позиции и *аяк кюу* – кюу на «конечности» — 5-6- позиции» [502, с.195].

На азербайджанском сазе первый ладок (ступень) называется *баш пэрдэ*, средний ладок (ступень) – *орта пэрдэ*, заключительный (конечный) ладок (ступень) – *аяг пэрдэ* [635, с.78].

Антропоцентричностью отличается и модель мира<sup>79</sup>. Согласно космогоническим представлениям тюрко-монгольских народов Вселенная по своему строению вызывает аналогии с *мировой горой* или мировым деревом (см. образ Байтерека – древо жизни в тюркской мифологии, «корнями удерживающее землю, а короной подпирающей небо») [40, с.223; 63, с.116]. Она делится на два и три мира: нижний и верхний, а также нижний, средний и верхний [592, с.16-17; 495, с.665]. Двухуровневая структура указывает на единство «голубого неба» (*Тенгри*) и «бурой

<sup>79</sup> Речь идет об одной из универсалий, получивших распространение в мифологии многих, в том числе славянских, иранских, индийских, арабских, скандинавских и других народов [365, т.1, с.537; 365, т.2, с.451; 18, с. 63-64].

земли» (земли-воды) (*Жер-Су*). [418, с.189; 752, с. 23]. Она распространяется и на стороны света, где восток символизирует «верх», а запад — «низ» [303, с.82].

В трехуровневой модели мира низ связан с подземным (обитель духов), середина – с земным (обитель людей), верх – небесным (обитель птиц) мирами<sup>80</sup>. На стыке миров протекает Мировая река. Примечательно, что у М.Кашгари приводится описание Китая (Чин), состоящего из трех частей: «Первая – Верхний Чин (*Yukari Çin*), который находится на Востоке, его называют *тавгач*. Второй – Средний Чин (*Orta Çin*), это – Хытай. Третья – Нижний Чин (*Aşagi Çin*) – это в Кашгарии» [Цит. по: 303, с.82 ].

Особый интерес представляет описание шаманского миропонимания, предпринятое В.Радловым. Приведем небольшой его фрагмент: «Семнадцать верхних ярусов образуют небо, *царство света*... Все добрые духи и божества, которые создают, охраняют и поддерживают слабое людское племя, живут в *верхних, ярусах света*, так как *свет* – друг всех людей, хранитель всех проявлений жизни в природе»... «семь или девять ярусов образуют подземный мир, *царство тьмы*» (выделено нами – С.У.) [451, с.356-357]. Из вышесказанного видно, что верх – светлый, а низ – темный. Эта универсалия, заложенная в модели мира, транслируется на окраску регистров и проявляется в ладовом развитии музыки тюрков на разных этапах ее эволюции.

Горловое пение у тувинцев также связано с космогоническими представлениями о трехчленном пространстве мира: *каргыраа* (нижний), *хоомей* (средний), *сыгыт* (верхний) [264, с.108]<sup>81</sup>.

Модель Вселенной проявляется в преобладании 2-3х-струнных хордофонов, 2-3х голосных композиций<sup>82</sup>. По своему строению музыкальные инструменты сходны с образом мировой горы с ее вершиной (*бас*), серединой (*орта*) и подножьем (*аяк*). Отметим строгую закрепленность композиционного процесса, в котором просматривается деление на два и три (иногда и четыре) раздела-звена (т.н. форма с

<sup>80</sup> По алтайским преданиям происхождение *тобиура* и *икили* (двуструнных щипкового и смычкового хордофонов) связывают с нижним миром [625, с. 51].

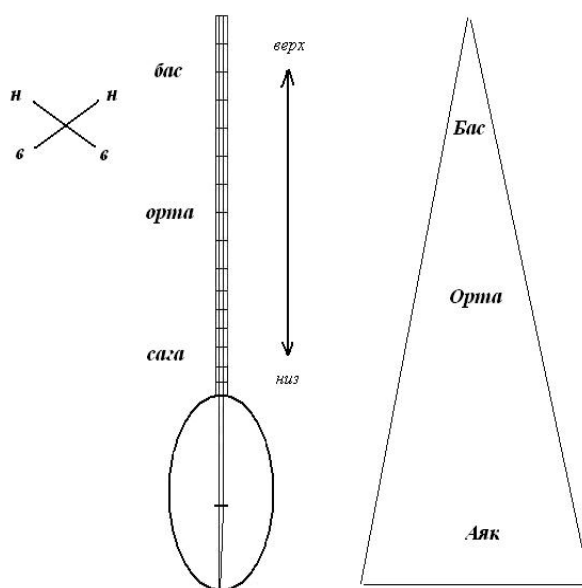
<sup>81</sup> Каждый из них представляет и соответствующий регистр [22, с.55, 59; 320, с. 84, 89, 91].

<sup>82</sup> Интересно, что в Галерее драгоценностей Государственного Эрмитажа находится головное украшение скифской царицы, выполненное из золота. На нем изображены картины из трех миров: нижнего, среднего и верхнего. Этот уникальный памятник древности свидетельствует о том, что космогонические представления о трехмерном строении вселенной возникли в дотюркскую эпоху, в скифский период (VIII-IX вв. до н.э.), а возможно и раньше.



транспозицией и буынная, показательные для западно-казахстанских домбровых кюев). Согласно казахской народной терминологии, начальный раздел называется *бас-буын*, средний – *орта-буын*, кульминационный – *сага* [40, с. 221-223]. В соответствии с образом мировой горы музыка рождается из ее вершины (*бас-буын*) и спускается к подножью (*сага*). Согласно композиционной терминологии домбровых кюев Западного Казахстана (*бас – орта – сага*) модель мира на щипковых хордофонах (*домбра, дутар*) представлена в перевернутом, зеркально отраженном виде: нижний регистр соответствует верхней части грифа, а верхний – нижней его части. Некоторые исследователи усматривают в этом связь с шаманскими представлениями. Пространственная ориентация домбрового кюя (направленная с верхней к нижней части грифа) выступает «параллелью-иллюстрацией-аналогом путешествия шамана в нижний мир» [40, с. 221; 617, с.42; 18, с. 63-64]. Этот полет в другие миры сопровождается звучанием, пением. Музыка, будучи посредником, осуществляет связь между мирами духов и людей. Она фактически является звуковым аналогом Мирового дерева [185, с.91; 592, с.17].

Кроме того, нижняя по положению струна (*астыңғы шек*) оказывается высокой по звучанию, а верхняя – соответственно низкой (бурдонная) (*үстінгі шек*) (ср. у казахов СУАР мелодическая – *ун шек*, бурдонная – *барабан шек*) (Б.Игилик) [40, с.222; 686, с. 492] (рис. 4)<sup>83</sup>.



**Рис. 4.** Модель мира, отраженная в названиях частей составных хордофонов и в виде Мировой горы

<sup>83</sup> Рисунок, как наиболее показательный, заимствован нами из книги Б..Аманова, А.Мухамбетовой [40]

Отметим устойчивость народных терминов, привлекаемых в обозначении разделов (см. регистров) формы (кюя, саза, макома/мукама). Среди них – *бас*, *орта*. Начальный раздел композиции почти у всех тюркских народов называется *бас* (*баши*), что переводится как ‘голова/глава’, ‘вершина’, ‘начало’, ‘исток’, ‘конец’, ‘низ’, ‘главный’, ‘старший’, ‘первый’; в перен. смысле ‘душа человека’ (узб.) [486, с. 85]. Слово *бас* используется в обозначении начальных построений более крупных форм: *баши мукам* (главный, начальный мукам). У казахов в названиях некоторых пьес для домбры – «Куй басы» («Начальный, главный куй»), «Бас Акжелен» («Главный Акжелен») и т.д.

Средний, центральный раздел в форме пьесы – *орта*, в котором задействована средняя часть (шейки) хордофона. Наиболее изменчивый в названиях – заключительный (кульминационный) раздел – *сага*, *аудж* и др. (подробнее об этом далее).

Итак, модель мира выступает эквивалентом мировой горы (мирового дерева) и человека. Человек в этой системе – не только часть вселенной, но и сам воплощает в себе космос. Его голос есть главный звук, музыка Вселенной.

## **2.2. «Многослойный» звук: соотношение музыкального и «немузыкального»**

Феномен мирового дерева, его многоуровневость в изоморфном виде представлены в *тембро-регистровой модели звука*. Она ориентирована на регистровое деление музыкального пространства и совпадает с натуральным рядом. Речь идет о расщепленном звуке, традиционных формах звукоизвлечения, порождающих особое звуковое пространство.

В данном параграфе дается характеристика звуковой модели в музыке тюрков в аспекте соотношения в ней *музыкального и «немузыкального»* компонентов<sup>84</sup>. Будучи помещенным в нижний или средний регистры, бурдон обнаруживает свое *немузыкальное происхождение*. Отметим нарочито резкую, неестественную его подачу в музыке многих народов и характерную *окраску*, имеющую разное качество.

<sup>84</sup> Речь идет о шумовом компоненте, который в музыке тюркских народов (в сравнении с европейской классической традицией) относится к музыкальным (см. об этом ниже).

Сильный и открытый звук показателен для ряда волынок. Таковы *чибони* и *гудаствир* – аджарская и грузинская ее разновидности. «На трубке с 5 отверстиями исполняется мелодия, а на другой (с 3 отверстиями) – бурдон» [112, с.135]. В музыке тюркских народов преобладают звуки преимущественно с *голосовой*, грудной (хриплой), гнусавой окраской.

В зарубежной научной литературе «низкий» звук обозначается как “*tiefstimme*”, досл. с нем. «глубокий, густой, насыщенный голос» [717, р.112]. В этом определении подчеркнуты особенности его, не столько слухового, сколько зрительного (*глубокий, густой* равно *низкий, темный*) и даже «осязательного» («насыщенный», т.е. некая плотная масса звукового тела) восприятия. Речь идет о *сгустке* звука. Напомним, что в тюркской культуре он обозначается как *калын тавыш* (тат.), *йўгон овоз* (узб.), *қоныр дауыс* (каз.) (низкий, густой звук).

В свете сказанного, особенно впечатляет остигатный звук в горловом пении тувинцев. В одном случае поражает его насыщенность, «обнаженность» и устрашающая сила (*каргыраа*), в другом – напряженность, воспроизведение сдавленным горлом (*сыгыт*). Отмечая эти особенности, слуховое восприятие находит такое низкое, объемное и фальцетное звучание естественным и красивым. Горловой низкий звук – неизменный атрибут или один из своеобразных «маркеров» музыки тюркских народов. Его качество и неповторимая окраска, видимо, обусловлены антропо- и этнокультурными предпосылками. Именно с этими особенностями низкого звука связано формирование единого *этно-темброфонического звукоидеала*, устойчивого и постоянно воспроизводимого в инструментальной и вокально-инструментальной музыке многих тюркских народов.

Горловой звук отличается «многослойностью». В музыкальном восприятии он способен расщепляться по *вертикали* (бурдон и мелодические обертоны, звучащие на фоне сонорного фона – В.Сузукей) и *горизонтали* (наличие шумовых, жужжащих, дребезжащих, фальцетных призвуков, возникающих в горловом пении и в игре на музыкальных инструментах). Нами выделен еще и *диагональный* срез звука, который присутствует в более сложных формах бурдонного многоголосия.

Модель *вертикально разложенного звука* имеет разные виды и способы реализации. В полном своем виде она представлена в горловом пении. Согласно новейшим исследованиям «общий звуковысотный охват каргыраа... составляет не

менее 7 октав (от контроктавы до звуков выше пятой октавы (выделено нами – С.У.)» [264, с.112]. На духовых инструментах (открытые продольные флейты) звуковое пространство расширяется путем передувания. Образуется смешанный звукоряд, состоящий из тонов и обертонов. Звуковой диапазон составляет 2,5-3 октавы (курай). [481, с.77].

На смычковых хордофонах (казахский *кыл-кобыз*, киргизский *кыл-кыяк*, узбекский *кобуза* и других родственные хордофоны) любой звук в нижнем регистре может давать верхние призвуки. От основных тонов открытых струн удается воспроизвести до 5-ти обертонов [426, с.9]. Благодаря разным способам звукоизвлечения (см. об этом далее), звуковой диапазон сужается до 1,5-2х октав. Использование в кобызовых кюях обертонового звучания – одно из важных музыкально-выразительных средств. На щипковых составных хордофонах удельный вес обертонов в целом снижается. Они используются в особых случаях. На казахской домбре с основных тонов открытых струн извлекаются 7-10 натуральных флажолетов (*табиги флажолеттер, ысқыруық*) [749, с. 104]. Они образуются двумя способами: путем легкого прикосновения пальцев левой руки к струне, после штрихового удара (*солгын басу* – каз. СУАР), либо на определенных ладках с использованием соответствующего штриха правой руки (*іліп қағу* – с каз. удар с подцеплением струны). На каждом ладке с закрытой струны возможен искусственный октавный флажолет (каз. *жасанды флажолеттер*) [749, с. 104-105]. Звуковой диапазон – до 2-х октав. На плекторных инструментах (танбур) обертоны не используются.

Наличие шумовых добавок (по выражению Е.В.Назайкинского) в звучании музыкального звука свидетельствует о его «расширении» *по горизонтали*. Как известно, шумовой эффект в той или иной мере присутствует в игре на разных музыкальных инструментах. В большинстве случаев он возникает по объективным техническим причинам и остается на периферии внимания. В музыке тюркских народов, наш взгляд, следует различать два вида шумовых компонентов: 1) присутствующих постоянно при игре на музыкальном инструменте. Они неотъемлемы от его звучания и возникают как тембровый, семантически значимый компонент звука; 2) появляющихся иногда, в результате используемых приемов звукоизвлечения (объективно возникающий шумовой фон). При движении от горлового пения к щипковым хордофонам роль шумового компонента в целом уменьшается.

Шумовые добавки присутствуют не только в горловом пении, но и в игре на *хомусе*, *курае* и других музыкальных инструментах. В процессе звукоизвлечения на *курае* к имеющейся окраске добавляется жужжащий фон. На *хомусе* нижний тон также сопровождается дребезжащим оттенком, появляющимся во время подергивания язычка. Шумовые призвуки менее слышны на струнных инструментах.

В пьесах для щипковых хордофонов с навязными ладками, шумовой эффект минимален. Исполнение выдающихся казахских домбристов (например, К.Жантлеуова) отличается именно тем, что шумовые призвуки, объективно возникающие при игре, почти не слышны.

Звуковое пространство способно *расширяться* и вглубь (*по диагонали*) (подобно формату 3D)<sup>85</sup>. Звук в музыке тюрков может *приближаться* или *отдаляться*, звучать в глубине или вблизи. Дихотомия низа и верха музыкального пространства, в том числе и функциональная дифференциация струн на хордофонах (бурдонная и мелодическая) позволяет достигать «стереофонического эффекта»<sup>86</sup> (см. рис.5).

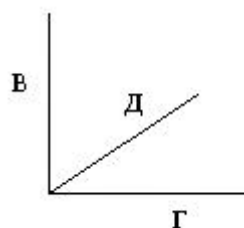


Рис. 5. Музыкальный звук в формате 3 D

Ощущение трехмерности музыкального пространства имеет ассоциативную природу и обусловлено представлениями о толщине, объемности, величине источника звука [402, с. 88-89, 158]. Оно, как правило, усиливается, если звук или мелодию перемещать из нижнего регистра в верхний и наоборот (1). Обычно верхний регистр отдаляет мелодию, звучание которой воспринимается как реальное; нижний, напротив, приближает ее, подчеркивая в ней ирреальное, магическое начало. Такие перестановки наблюдаются в горловом пении, в игре на хомусе. Этот прием развития, названный нами «тембро-регистровым» (см. об этом далее), широко используется на

<sup>85</sup> Ср. «восприятие вглубь» в восточной музыке, в сравнении с активным «следящим» восприятием профессиональной музыки Западной Европы. [420, с.43].

<sup>86</sup> Об этом пишет Аль-Фараби: «самыми далекими» (кусва) называются высокие звуки, а «самыми близкими» (адна) – низкие» [170, с.69].

духовых музыкальных инструментах (курай). Обычно шаманские напевы у казахов – *сарыны*, связанные с потусторонним миром, звучат в нижнем регистре.

Другой вариант – мотив может появляться на одной и той же высоте, но на разных струнах – мелодической или бурдонной (2). На первой из них – он как бы приближается, на второй – отдаляется, звучит приглушенно [686, с.492]. Звучание на хордофонах (смычковых и щипковых) изначально *многомерное*. Ведь струны на них используются разные: одна – высокая (мелодическая), другая – низкая (бурдонная). В этом заключен феномен бурдона (тона).

Оттенки звучания – его приближение или отдаление, яркость или приглушенность – находят отражение в музыке разных тюркских народов.

Рассмотренная нами тембро-регистровая звуковая модель является основной. Вертикальные, горизонтальные и диагональные ее координаты указывают на *многоплановость* музыкального пространства.

### 2.3. Слитность тембра и высоты звука

В музыке тюркских народов ЦА тембр слит с высотой как в расщепленном, так и в единичном, свернутом звуке.

В модели расширенного звука бурдон обычно ассоциируется с тембровым, а обертоны – с высотным началом. С одной стороны, верхние призвуки воспринимаются как тембровая окраска основного тона. С другой, – будучи изменчивым компонентом, они неотделимы от его нижней части. Поэтому собственно высотная зона такого звука оказывается размытой, чрезвычайно расширенной. Высота как бы спрятана в тембре, не вычленена из него и представляет собой разложенный спектр [см. 26, с.36].

Голосовой бурдон, используемый в горловом пении, высотно не определен. Речь идет о природной слуховой закономерности. По исследованиям Н.Гарбузова, звук, взятый в разных регистрах *темброво неоднороден*. В нижнем регистре он богат обертонами, а потому в высотном плане более расплывчат [401, с.119-120]. «Чувствительность слуха к различению изменений высоты резко падает в нижнем регистре» [139, с.110, 24 сноска]. Напротив, звуки верхнего регистра более открыты, бедны обертонами, но высотно четче выражены. Учитывая, что в ранних видах

инструментальной музыки тюрков (горловое пение, пьесы для *хомуса* и *курая*) расщепленный звук локализуется в нижнем регистре, то здесь по существу нет высоты как таковой, а господствует тембр.

На *хомусе* (варгане) постоянно воспроизводится основной тон язычка. Как правило, на один удар (пальца правой руки) появляется несколько обертонов, зачастую не имеющие конкретной высоты [28, с.6-14]. Сказанное касается и горлового пения, в котором верхние гармоники высотно не всегда дифференцированы.

Здесь следует говорить о спектре разложенного нижнего тона, его высотной неподвижности и тембровом разнообразии [264, с.108-113].

Разумеется, соотношение тембра и высоты на разных этапах эволюции музыки тюрков оказывается изменчивым. Даже на самых простых духовых инструментах с 3-мя отверстиями уже можно извлечь 4 тона. Следовательно, высота начинает осознаваться как самостоятельное свойство звука. Учитывая, что «рабочий» диапазон инструмента связан со средним и верхним регистрами, где в основном извлекаются обертоны, последние в звучании *курая* доминируют. Тембровая окраска инструмента определяется основным тоном трубки, а также наличием голосового бурдона.

На смычковых и щипковых хордофонах, несмотря на использование флажолетной техники, высотный фактор усиливается. Сказанное в особенности касается щипковых (звукоизвлечение – бряцание), в том числе и плекторных хордофонов, имеющих навязные ладки. На смену обертоновой приходит необертоновая мелодия, используются разнообразные звукоярыды. От былого безраздельного господства тембра сохраняется доминантное положение основных тонов открытых струн. Поскольку последние связаны с нижним регистром, тембровый фактор сохраняет свое ведущее значение даже в мугамных композициях (узбекский *танбур*, азербайджанский *тар*).

Между тем, основные тоны открытых струн на хордофонах настраиваются не на определенную высоту, а относительно друг друга. Обычно их соотношение равно ч. 4 или ч.5. Музыканты во время игры их периодически повторяют, подстраивая друг под друга, «выравнивая», «подтягивая» и гармонизируя общее звучание (кобызовые кюи).

Обратимся к *зоне локализации* низкого звука. Как известно, на современных музыкальных инструментах (например, фортепиано), имеющих расширенный звуковой диапазон (семь октав), самые нижние и верхние регистры по своему

звучанию в высотном и тембровом отношении не всегда определены. Они в какой-то мере демонстрируют свою «немузыкальную» природу<sup>87</sup>. В ранних видах инструментальной музыки тюрков (горловое пение, игра на *хомусе* и *курае*) освоение музыкального пространства начинается с крайних участков музыкальной шкалы. Нижний звук и верхние обертоны находятся на границе собственно музыкального диапазона. Первые – звучат преимущественно в большой, а также в нижней части малой, вторые, соответственно – во второй и третьей (реже четвертой) октавах [21; 488]. Собственно средняя его часть представлена в скрытом виде. На хордофонах нижний регистр охватывает верхнюю и нижнюю части большой и малой октав. Средний – верхнюю и нижнюю части малой и первой октав, верхний – начиная с середины первой октавы и выше.

Как обертоновая, так и необертоновая мелодии по-разному связаны с нижним бурдоном. Если первая – формируется внутри реального (т.е. в «микромире») звука, то вторая – «внутри» воображаемого тонов (макромире музыки).

Семантика такого процесса вполне соответствует типу мышления, присущему тюркским народам. Для них характерна иносказательность мысли, ее смысловая многозначность и многоплановость. Поэтому обертоны воспринимаются как разные нюансы *смысла*, соотносимые с низом музыкального пространства.

#### ***2.4. Синкретизис вокального / инструментального и речевого начал***

Горловой звук представляет собой синкретизис *вокального, инструментального* (Х.Ихтисамов) и даже *речевого* начал. Он реализуется в виде голосового бурдона и верхнего свиста, их тембрового контраста. Речь идет о разнорегистровом и политембровом феномене.

Следует различать *горловой звук* как важный компонент *эпического* интонирования у ряда тюркских народов (алтайцев, хакасов, а также каракалпаков и казахов) и *горловое пение* — самостоятельный вид музыки (тувинцы, башкиры). Первый из них принадлежит к ранним пластам музыки тюрков, второй – имеет более

<sup>87</sup> Согласно данным музыкальной психологии, звуки очень высокие и очень низкие (выше 8000 и ниже 30 герц соответственно) «часто принимаются за шумы». Один из них может быть выше или ниже другого, но количественную величину между ними определить невозможно. «В этих крайних регистрах звуки не имеют высоты (подчеркнуто нами – С.У.), а имеют только качество (тембр)» [515, с. 72]



позднее происхождение и связан с лирикой. В алтайском *кае*, хакасском *хае* основное внимание уделяется интонированию текста (сказа), а краткие вокализы отличаются неподвижностью нижнего тона и высотной размытостью фальцетных призвуков. Обертоны не образуют такой развернутой мелодической линии как в тувинском горловом пении.

Вместе с тем, между ними обнаруживаются и черты сходства. Если алтайский кай (хакасский *хай*) с низким звуком напоминает тувинский *каргыраа*, то *жыр* у каракалпаков и казахов (кармакчинская эпическая традиция) с высокими фальцетными призвуками близок к другому стилю – *сыгым*.

Разными исследователями отмечено, что музыка тюркских народов как бы вся находится на пересечении вокального/инструментального и речевого начал. В своей работе «Западная Монголия и Урянхайский край» Г.Е.Грум-Гржимайло проницательно фиксирует у урянхайцев (другое название тувинцев) «три формы вокальной музыки: 1) текст песен доминирует над музыкальным элементом, 2) текст вовсе отсутствует (песни без слов) и голос, аккомпанируемый инструментом, исполняет роль *prima* и 3) смешение этих родов пения» [159, т.3, с.107]. В приводимой классификации т.н. «вокальной музыки» очевидна размытость (стертость) граней между вокальным, инструментальным и речевым. В то же время, в ней обозначены три основных компонента – голос (вокальное) – инструмент – слово (речь)<sup>88</sup>.

Классификация, составленная на примере музыки тувинцев, отражает становление разных родов музыки у тюрков – эпоса с его речитативными формами и преобладанием слова (1 группа), инструментальной музыки, видов корпоромузыки, исполняемые при помощи голосового аппарата (2 группа) и, собственно лирики, лирических песенных жанров (3 группа). В ранних же формах музыки тюрков все составляющие оказываются слитыми и нерасчлененными. Поскольку доминирует голос, автор относит эти формы музицирования к **вокальным**.

О соотношении вокального/инструментального и речевого на сходном музыкальном материале пишут и другие ученые [430]. Интерес представляют образцы раннефольклорного интонирования, приводимые Э.Алексеевым. Они отражают

<sup>88</sup> В 1 группу вошли песни, исполняемые «обычным образом, ...центр тяжести... в ее тексте, музыкальные же и ритмические элементы лишь дополняют создаваемую им картину». См. [159, т.3, с.108].

изначальное синкретическое единство всех трех компонентов<sup>89</sup>. Автор выводит несколько типов раннефольклорной мелодики, обозначая их греческими буквами ( $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  и др.) [27, с. 53]. Привлекают внимание первые два типа –  $\alpha$  и  $\beta$  – принципиально «невокальные» голоса с тембро-регистраемыми переключениями (переключками), глиссандированием, что свидетельствует об их инструментальном характере и близости к речи (скольжение интонации).

В тембро-регистраемой звуковой модели соотношение трех рассматриваемых компонентов изменялось. Основной ее вид, наиболее ярко воплощенный в горловом пении, впоследствии преобразуется, трансформируется в *инструментальный* «голос». Сказанное касается разных видов и жанров инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюрков. Показательна общая тенденция. С одной стороны, человеческий голос обнаруживает свою *инструментальную* природу, с другой, музыкальный инструмент стремится во всем ему (*голосу*) подражать.

Взаимосвязь обозначенных нами явлений дает возможность рассмотреть их в двух смысловых контекстах. Первый из них включает оппозицию «*человек – инструмент*». В горловом пении как разновидности аутоинструментализма [320], человек сам выступает в качестве инструмента, *голосовой* низ и контрастирующий ему *инструментальный* верх воспроизводятся благодаря участию всего организма [653].

С давних времен установлено, что голос, голосовой аппарат человека по своему строению близок *духовому инструменту*. Еще Аль-Фараби в трактатах, посвященных выявлению физических предпосылок в возникновении звука, уподобляет голосовой аппарат человека естественному мизмару<sup>90</sup>, а последний – искусственному горлу [170, с.69-70]. Сказанное подтверждается и современными исследованиями певческого голоса [653, с.18]<sup>91</sup>.

Как и в горловом пении, игра на хомусах и открытых продольных флейтах предполагает включение голосового аппарата человека. Более того, импровизации на варганах вообще не звучат без участия ротовой полости.

<sup>89</sup> Разделение на вокальное, инструментальное и речевое приходит значительно позже. Поэтому образцы раннефольклорного «вокального» материала отражают поиск и начальные пути в освоении музыкального пространства

<sup>90</sup> Мизмар – общее название духовых инструментов на Востоке, в том числе продольных флейт [389, с.320].

<sup>91</sup> «Голосообразование у певцов происходит по тем же физическим законам», что и возникновение звука на духовых. См. подробнее [653, с.18].

На *курае* «образование гармонического тона связано и со специфическими функциональными факторами. Исполнитель-курайсы становится органической частью своего инструмента. Путем слияния двух автономных трубок: самого *курая* (флейты) и своеобразной складной трубки, образуемой соединением ротовой, надгортанной, грудной полостей, обладающих и собственным возбудителем звука – голосовыми связками возникает звучащая **удлиненная трубка** (выделено нами – С.У.). Инструмент служит верхней резонаторной надставкой, а резонаторная полость человека образует нижнюю надставку. Функция первой – усиление собственно инструментальных звуков, второй – усиление всего звукового диапазона (гортанных тонов и инструментальных звуков)» [252, с.212]. В извлечении протяженных звуков в игре на флейте, в исполнении разных видов вибрато используются губы, щеки, иногда и нижняя челюсть исполнителя [226, с.144].

Следовательно, и в том, и в другом виде музицирования человек является **составной частью** инструмента. *Курай* – как «удлиненная звучащая трубка» (Х.Ихтисамов) и варган «своего рода инструментально-голосовой кентавр» (Э.Алексеев) фактически представляют собой **человеко-инструменты**, спаренные между собой. Если на *курае* голосовой бурдон сочетается с флейтовой мелодией, то на *хомусе* (варгане) – низ и верх – **инструментальные**.

Хордофоны уже не связаны напрямую с человеческим голосом, хотя по своей тембровой окраске нижний регистр на некоторых из них весьма ему близок. Отделив от себя инструмент (*кыл-кобыз, домбра, дутар*), человек создает его подобным себе. Действительно, хордофоны с шейкой отличаются совершенством конструкции. **Инструмент** трактуется **как человек**. Звучание на хордофонах (смычковых и щипковых) выравнивается: **инструментальному** верху соответствует такой же низ. Звуки верхнего регистра становятся вполне самостоятельными.

Второй смысловой контекст связан с участием человеческого голоса, его тембровых возможностей. Последний служит эталоном, важным ориентиром для многих центрально-азиатских музыкальных инструментов. По словам Аль-Фараби, голос принадлежит к «совершенным» инструментам. Его диапазон (часть большой, малая, первая и вторая октавы) считается самым музыкальным<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> Фактически совпадает с т.н. «зоной растрового восприятия высоты и интонационного значения нижнего тона» (А.Володин).

Все три рассмотренных вида музицирования (горловое пение, игра на *хомусе* и *курае*) обнаруживают сходную природу. *Голос* человека, его органы дыхания выступают в качестве важного атрибута общего звучания<sup>93</sup>.

Кроме того, в горловом пении представлен и *речевой* компонент. Воспроизведение обертонов невозможно вне учета движений языка, гласных и согласных звуков. Существует корреляционная связь между высотой обертонов и гласными. Более высокие обертоны соответствуют гласным верхнего, а низкие – нижнего подъема. Следовательно, синкретизис вокального / инструментального и речевого оказывается заложенным в самом феномене, что позволяет рассматривать горловое пение как один из ранних видов *омузыкаленной «речи»*.

На хордофонах (смычковых, щипковых, в том числе плекторных) единство вокального / инструментального и речевого представлено в опосредованном виде. Наиболее близки человеческому голосу смычковые инструменты. Звук, извлекаемый смычком, непрерывный. Щипковые же, с дискретным способом звукоизвлечения, уже далеки от голоса. Связь с ним сохраняется в тембровой окраске инструментов, использовании нижнего регистра, в высоте их настройки.

*Голос* и *инструмент* в музыке тюрков *эквивалентны* друг другу. Они развивались параллельно, их взаимодействие наблюдается с давних времен. Очевидно влияние *голоса* на *инструмент*. Центральноеазиатские хордофоны активно используются в сольном и ансамблевом исполнительстве. Они нередко аккомпанируют человеческому голосу, приближаясь к нему по своей тембровой окраске (1). Звуковой (2-3х-октавный) диапазон многих из них ориентирован на голос (2). В одном случае он соответствует тенору (*домбра*), в другом – баритону (*дутар*) и отчасти басу (*танбур*). Будучи разными инструментальными «голосами» такие хордофоны как *комуз*, *домбра*, *дутар*, *тар*, *танбур* и др. призваны обогатить, дополнить живой человеческий голос.

Звучание *курая* приближается, а порой «сливается с певческим голосом» (подчеркнуто нами – С.У.). В игре на нем «ценятся три манеры исполнения: чистый, грудной и горловой (подчеркнуто нами – С.У.)» [256, с.6]. Формируется как бы один «голос», обогащенный бурдоном. И если партию голоса по своему диапазону и

<sup>93</sup> Собственно голосовая поддержка считается обязательной в игре на *курае*, что соответствует эстетическим представлениям башкир [252., с.203].

сложности принято сравнивать с инструментом в горловом пении и в других видах музыки тюрков, то и инструмент – сродни «голосу», но инструментальному, еще более совершенному, выступающему ему альтернативой.

Не только «вокальное» в инструментальном, но и *«инструментальное»* разнообразно представлено *в вокальном*. Наличие мощных и многовековых собственно инструментальных традиций в Центрально-Азиатском регионе оказывает влияние на характер и степень развитости вокально-инструментальной музыки, во многом определяет специфику вокального интонирования и соответствующую трактовку голоса.

На многих хордофонах (смычковых с волосяными струнами, щипковых, особенно с кожаной декой) возникают звуки с гнусавыми, иногда грудными оттенками, близкие человеческому голосу.

«Отголоски» горлового интонирования с хриплыми, фальцетными, призвуками, как и процесс дальнейшей инструментализации голоса и параллельного влияния речевого фактора видны на материале *обрядовой музыки, эпоса и песенной лирики* тюркских народов. Обряд камлания *баксы*, в прошлом практиковавшийся у казахов, представлял собой целое ритуально-магическое, театрализованное действо. По свидетельству очевидцев, шаманы протыкали себя раскаленным кинжалом, пели и играли на *кыл-кобызе*, используя горловые призвуки [183, с.123; 198, с.56; 432 с. 35-36; 106, с. 231].

В эпическом сказительстве тюрков взаимодействуют все составляющие: в одних случаях вокальное (голос) и речевое (слово) (киргизские *манасчы*, якутские *олонхосуты*, северно-алтайские *кайчи*), в других – вокальное (голос), инструментальное и речевое (слово). В эпосе обычно используются узкообъемные мотивы, повторяющиеся интонации, 7-8 и 11-ти сложные стихотворные размеры, соответствующие им ритмические рисунки, выраженные в вокальной и инструментальной партиях.

Особой динамикой отличается пение каракалпакских *жырау* [698, р. 63]. Речитативная манера их исполнения с использованием сдавленных звуков, возникающих при сильном напряжении голосовых связок, сочетается с магическим

звучанием *кыл-кобыза*<sup>94</sup>. Сказанное относится и к кармакчинской эпической традиции – одной из древних, сохранившихся на Сыр-Дарьинской земле [774, 255 б.]. Специфика пения ее представителей связана с использованием горловых призывов (*комеймен жырлау*). Крупные и малые эпические формы у казахов звучат с *домброй* или в сопровождении *сырная*<sup>95</sup>. Эпическое пение в ряде случаев приближается к **инструментальным** явлениям, с мощным, почти речевым интонированием (такие жанры как *терме*), а также с развернутыми каденционными распевом в конце разделов формы. [313, с.40].

Каждый из компонентов синкретического целого (голос, слово и музыкальный инструмент), взаимодействуя между собой, ведет свою линию. В результате образуются сложные полифонические формы. И все же **слово** в эпосе, его музыкальное произнесение, на наш взгляд, является **доминантным**, наиболее веским. Остальные компоненты имеют подчиненное значение.

Горловые, фальцетные призывы используются и в других музыкальных жанрах. Лирические песни туркмен исполняются с инструментом. Вместе с тем, в них встречаются и элементы речевого высказывания, а также весьма выразительные инструментальные распевы на гласных звуках. В конце строф используется т.н. *джук-джук*. Речь идет об одном из приемов вокализации (равно инструментализации) распева на гласных звуках (и-и). Исполнение хриплых, сдавленных горловых «икающих» звуков сопровождается постепенным понижением звучания и ритмическим ускорением [547, с.110]. Эти нисходящие прерывные ходы, с трудом фиксируемые в нотах, напоминают плачевые интонации и придают общему звучанию скорее инструментальный и, даже речевой характер.

Оригинальные исполнительские приемы, связанные с трелями, горловыми и обертоновыми призывами, встречаются в пении азербайджанских *ханенде*. Их необычное, **этнически** характерное звучание органично вплетается в общий мелодический узор. Такие «соловьиные» трели отдаленно напоминают «игру» горлом, но в другом национально характерном варианте. Они обнаруживают свое «невокальное» происхождение. Горловые призывы, трели, форшлагги, содержащие обертоны, проникают и в вокально-инструментальные разделы мугамов.

<sup>94</sup> Эпос у казахов в прошлом исполнялся в сопровождении *кыл-кобыза* [109, с. 235, 238]. Неслучайно, сами сказители пытаются подражать тембру этого инструмента [313, с.40]

<sup>95</sup> Так называют гармонь в южных областях Казахстана.

В вокально-инструментальной музыке тюркских народов достаточно часто встречаются т.н. *асемантические* слова и выражения, распевы отдельных слогов и гласных звуков. Они выявляют свою *инструментальную* природу и пока мало изучены. Асемантические слова обычно используются в начале или в конце строф (реже – полустроф) (например, в казахских лирических песнях – *а-хау*, или *ха-ля-ляу*; у тувинцев – *э-ге-гей*). Вокализации на гласных звуках представляют интерес не только потому, что приносят в звучание песни инструментальность. Некоторые из них в виде восклицания употребляются и в *речи*, большая их часть – встречается в песне и эпосе. Хотя асемантические слова и выражения не несут смыслообразующего ряда, тем не менее, являются музыкальным воплощением определенной эмоции – радости, восторга или удивления.

Следовательно, в лирических и эпических образцах вокально-инструментальной музыки тюркских народов сохранились элементы, с одной стороны, *инструментализации* с другой, *речевых восклицаний*. Приведенные примеры как раз свидетельствуют о том, что оба начала присутствовали в голосе.

Итак, *тождество голоса и инструмента* — отличительная черта музыкальной культуры тюркских народов. Развитость инструментальной партии прямо пропорциональна сложности вокальной и наоборот. Облегченное инструментальное сопровождение обуславливает более упрощенную вокальную мелодику.

### 2.5. На стыке одно- и многоголосия

Рассматриваемая тембро-регистровая звуковая модель находится на стыке *одно-* и *многоголосия*. Образцы инструментальной (вокально-инструментальной) музыки тюрков в реальном звучании и в нотных записях представлены преимущественно в одно-, двух- и трехголосии. При этом, в рамках одной композиции на музыкальных инструментах могут воспроизводиться разное количество голосов. В алтайском *кае* речитативная декламация на одном звуке чередуется с его расщеплением. В домбровых кюях Центрального и Восточного Казахстана – двухголосие перемежается с одноголосием<sup>96</sup>, которое здесь как бы распределено на двух струнах. А в *кае*,

<sup>96</sup> В западно-казахстанских образцах домбровой музыки иногда встречаются одноголосные вставки (см. Курмангазы «Серпер», Есир «Жалдыкара» и другие кюи).

наоборот, в одном звуке формируется два-три пласта, образуется 2-3х-голосие. В то же время в инструментальных пьесах для киргизского комуза звучат все три голоса.

Количество голосов не всегда предполагает разнообразие источников звука. Не всякое акустическое многоголосие в музыке устной традиции может служить предпосылкой многоголосия профессионального или «трактоваться как свидетельство многоголосного типа мышления, в котором есть дифференцированное ощущение тоновых линий-голосов» [334, с.201-202]. Напротив, двух-трехслойность звучания может быть порождена одним источником звука (как в горловом пении) [264, с.110-111]. Сложность в определении одно- и многоголосия обусловлена двойственностью самой тембро-регистровой звуковой модели. Так, в горловом пении, в том числе в *узляу* [322, с.87-88], в импровизациях на тувинском *темир-комузе* (Приложение 5, № 1) реально слышны два-три голоса. Обычно они и становятся объектом музыковедческого анализа. В то же время оба пласта производны от нижнего звука и возникают путем его расщепления. В этом случае, горловое пение можно трактовать как одноголосие. Сказанное касается и двух-трехголосия *шувыра* (марийской волынки), «где основным фактором воздействия является не конкретная тоновость, а ритмизованный *тембровзвук* [выделено нами – С.У.]» [334, с. 201].

Мелодия, звучащая на составных (двух-трех струнных) хордофонах, с одной стороны, может мыслиться с нижним тоном в единстве. Возникают предпосылки к одноголосию. С другой – реальные и мнимые переходы от одного к двух-, трехголосию и обратно способствуют усложнению пространственных структур в музыке тюркских народов (см. подробнее II ч. работы). Появляется возможность проводить параллели с многоголосием. Вариантность в использовании голосов с тенденцией к их недифференцированности, комплексному восприятию (бурдон-обертоны; бурдон-мелодия), наличие шумовых призвуков указывает на *сонорную* природу музыки тюрков. В этом проявляется «сходство с «жизнью» сонора в некоторых техниках композиции XX века (сонорике, алеаторике)» [334, с.201].

Как видно из вышеизложенного, различия между одно-, двух и трехголосием в музыке тюрков не имеют принципиального значения. Вместе с тем в этномузыковедческой науке сложилось представление, что 2-3-голосные композиции (нередко с гетерофонной фактурой) «являются не самостоятельными, а как бы промежуточными между подлинной монодией и нормативным видом развитого



многоголосия» [52, с.76; 533]. Действительно, находясь на стыке одно и многоголосия, они лишь *наполовину монодийны* (см. полиодия) [650, с.314] и в этом проявляется их *уникальность*. Функционирование таких образцов свидетельствует об условности деления на одно- и многоголосие и в целом о жизнеспособности, точнее *самоценности* т.н. «промежуточных» форм.

В свете сказанного, «не совсем правы теоретики, которые говорят, что есть *монодия* и есть *многоголосие* [выделено нами – С.У.]». Во временном срезе «нет одноголосной музыки вообще, никогда и нигде. Мелодия, которая играет без сопровождения, тоже не есть одноголосие» [156, с.20]. Отметим и неточность понятия «бурдонное многоголосие», которое, как показывает музыкальная практика тюрко-монгольских народов, находится между одно- и большим количеством голосов как в ранних, так и в более поздних образцах.

## 2.6. Бурдонное многоголосие в музыке тюркских народов

Тембро-регистровая звуковая модель реализуется в виде *бурдонного* преимущественно *2-3голосия*, получившего широкое распространение в музыке многих тюрко-монгольских народов Центральной Азии. Оно представлено в стадияльно разных видах и формах.

Как известно, бурдон<sup>97</sup> – явление *надэтническое*, встречающееся в европейской, азиатской, африканской музыке.

Существует множество специальной этномузыковедческой литературы, посвященной изучению бурдона и бурдонного многоголосия. Среди них исследование М.Шнайдера по истории многоголосия, где привлекается обширный этнографический и музыкальный материал, собранный у разных народов мира [707]. Интерес представляют научные изыскания Э.Герсон-Киви, которая на разном музыкальном материале демонстрирует взаимосвязь восточных и западных форм бурдонного многоголосия [674, р. 9-22]. Из ее публикации видно, что становление европейских

<sup>97</sup> В МЭС под словом «бурдон» (фр. *Bourdon* – букв. густой бас) понимают одну из форм многоголосия (1); «не укорачиваемые при игре басовые струны, главным образом щипковых и смычковых инструментов, расположенных обычно вне грифа» (2). «Непрерывно звучащие при игре на музыкальных инструментах (например, на волынке) 1-2 басовых звука», а также «название органного регистра» [390, с.87; 717, р.112]. Наряду с термином *bourdon*, в зарубежном этномузыкознании встречается и другой – *drone*. Если первый из них больше относится к вокальным, то второй – к инструментальным формам бурдонного многоголосия [659, р. 598].

полифонических форм и жанров в эпоху позднего Средневековья, связанных с *basso ostinato*, *ricercado* (итал.) (отчасти и грегорианского хорала), во многом обязано восточной музыкальной практике, в которой широко использовалось бурдонное многоголосие. *Basso ostinato* с его повторностью представляет собой вид мелодизированного бурдона.

Широко известны работы В.Бахмана о восточной практике музицирования на смычковых инструментах [76, с.349-273; 77]. Имеются сборники статей, в которых специально рассматривается феномен бурдона, например, в европейской народной музыке [666], отдельные изыскания о практике бурдонного музицирования на тех или иных музыкальных инструментах [664, с. 141-148] и др.

Заслуживает внимания и теоретическая работа Р.Брандля, в которой впервые дается опыт описания функций бурдона, приводится его систематика. Определяя два основных вида бурдона – *шумовой* и *обертоновый*, автор подразделяет их по времени, плотности (или густоте), следованию тона, степени объемности, окраске звучания, тональной и физической функциям [663, с. 90-100]. В ней автор учитывает положение выдержанного тона (ниже, внутри и выше мелодии, а также глубокий, внутренний и высокий бурдон), его окраску (инструментальная, вокальная), характер звучания (непрерывный, сплошной и прерывный, ритмически организованный), количество используемых голосов (одинарный, двойной, тройной) и т.д.

Среди публикаций, вышедших в СНГ, выделяются два сборника докладов по вопросам многоголосия, изданные в 1980-е гг. в Боржоми (Грузия) [123, 124]. Бурдонное многоголосие изучается и в музыке тюркских народов. Отметим работы Х.Ихтисамова, изучавшего феномен горлового пения в его национальных видах во взаимосвязи с игрой на *хомусе* и *курае* [252, с.197-216]; В.Сузукей, посвященные природе традиционного инструментального музицирования тувинцев [504], а также Л.Халтаевой, впервые поставившей вопрос о происхождении и эволюции бурдонного многоголосия у тюрко-монгольских народов в свете их космогонических представлений [592].

Бурдон – феномен сложный, загадочный и неоднозначный. Поэтому, несмотря на имеющуюся этномузыковедческую литературу, он продолжает привлекать внимание ученых, открываясь им своими новыми гранями. Следует различать *воспроизведение* и *восприятие* бурдона. Оно будет разным, что обусловлено его

двойственностью, особенностями национальной музыкальной практики. Сложилось представление о нем как о примитивной, весьма простой форме многоголосия в сравнении с европейским [707, p.48].

Сам бурдон демонстрирует разные, подчас сложные формы. Здесь можно найти обычный повторяемый (непрерывный) и изменяемый по высоте (мелодизированный) звук. Кроме того, ряд исследователей видят в нем один голос, другие – два. Некоторые из них придают особое значение мелодии, игнорируя нижний тон, другие, напротив, подчеркивают функцию бурдона. Особенно устойчиво представление о ведущей роли мелодии, в сравнении с нижним выдержанным тоном. Оно апеллирует преимущественно к европейской музыкально-слуховой традиции, в которой мелодии отводится главное место. Действительно, в развитых формах многоголосия бурдон находится на втором плане.

Так, Х.Кушнарев, отмечая монодический склад армянской музыки, пишет, что бурдон – длительно тянущийся органнй пункт «ничего принципиально нового с собой не вносит: названный голос выполняет функцию пассивно-сочувствующего начала (подчеркнуто нами – С.У.), в тоже время он служит фоном, на котором изгибы монодии, как и ладовые функции отдельных ее тонов выступают с большей ясностью и отчетливостью» [319, с.37]. Не пытаясь оспаривать мнение авторитетного ученого, приведем здесь прямо противоположное высказывание индийского музыканта, который «чувствует себя при музицировании без бурдонирования как корабль без руля управления» [76, с.372].

В действительности взаимосвязь бурдона и мелодии проявляется глубже. Даже в образцах классической восточной музыки бурдон не исчезает. В ряде случаев он используется как сопровождение, воспроизводится на инструментах, т.е. функционирует в других формах ансамблевого исполнительства. Уместно наблюдение Э.Герсон-Киви, касающееся отсутствия бурдонной струны на арабском *уде*, уменьшения влияния бурдона в целом, но представленности последнего в виде спиритуальной силы, «ментального центра тональности» (подчеркнуто нами – С.У.). Он как бы исподволь (негласно) «руководит» модальными отношениями [674, p.13].

Вероятно, пренебрежительное отношение к бурдону связано с исторически более поздними явлениями, в которых его функция ослабевает.

Музыка тюркских народов ЦА содержит богатый материал, расширяющий и, соответственно, углубляющий имеющиеся представления о бурдоне. Следует говорить о разных этапах в его эволюции: от тувинского горлового пения, импровизаций на башкирском *курае* до кюев для казахской *домбры* и мукамных/мугамных композиций на туркменском *дутаре* и азербайджанском *таре*. Вместе с инструментальной активно функционирует и вокально-инструментальная музыка.

Бурдон в музыке тюрков выражен в двух видах: 1) как прерывный или непрерывный (повторяющийся на одной высоте) звук/тон и 2) вертикально разложенный спектр – единство низа и верха музыкального пространства. Между ними нет непроходимой грани. Второй, с расщепленным нижним тоном, преобладает, но и первый используется в эпосе, особенно в речитативных его формах. Кроме того, в горловом пении, пьесах на хомусе и *курае* одновременно могут звучать не один, а два-три остинатных звука.

Бурдон выступает как *самодостаточный* и *общетюркский* феномен. Он представлен в ранних и более поздних пластах инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюрков, служит *объединяющим* началом.

В музыке тюрков бурдон образует разветвленную *систему*. Встречаются образцы с обертоновой и необертоновой мелодиями. Отметим следующие его формы: с участием голосового аппарата. Нижний тон звучит с производными от него обертонами (см. стили тувинского горлового пения) (1); с использованием ротовой полости и металлической пластины (*хомус*) (2). Основной тон язычка неизменен, а обертоны образуются благодаря движению языка в ротовой полости. К этим двум формам относится и исполнительство на башкирском *курае* (3). Если на вышеперечисленных музыкальных инструментах обертоновая мелодия производна от бурдона, то на 2-3х- струнных смычковых и щипковых хордофонах она уже самостоятельна (4,5).

Очевидны различия между горловым пением, игрой на *хомусе* и *курае* и собственно смычковыми и щипковыми хордофонами. Не претендуя на классификацию, отнесем первые из них к культурам с *одним*, а вторые – к культурам с *двумя бурдонами*.

Наряду с *мелодическими* формируются и *ритмические* виды бурдона. Многие инструменты, в том числе и у тюркских народов, сохранили черты древнего синкретизма. Так, *хомус* выступает не только в качестве идиофона, но и мембранофона. На первый взгляд, постоянные или периодические удары по язычку, в одну или другую стороны, весьма разработанные у якутских хомусистов, воспринимаются как своеобразное «сопровождение». На самом деле, они напоминают *удары правой руки* вверх и вниз *по струнам* щипковых инструментов. В результате формируется своеобразный ритмический рисунок, неотъемлемый от общего звучания.

Щипковые хордофоны нередко используются в качестве ударных инструментов. Такая ассоциация возникает не только в связи со способом звукоизвлечения (бряцание). Музыканты часто прибегают к щелчкам, ударам пальцами по деке инструмента. На туркменском дутаре их называют *питиклемек* [547, с. 115]. Непрерывные удары правой руки создают своеобразный ритмический узор в игре на казахской *домбре* или узбекском *дутаре*. Правда, здесь ритмика более разнообразна, чем на хомусе.

Казахский *кыл-кобыз* трактуется как ударный, шумовой и даже духовой инструмент. Игра на нем нередко сопровождается ударами по кожаной деке, позвякиванием металлических подвесок. Использование флажолетов придает ему флейтовое звучание [426, с.11], что напоминает алтайский *кай* с «призвуками шоора» (флейта из зонтичного растения) [625, с.52].

Отметим разнообразие функционирования бурдона: на *одном* (горловое пение, *хомус*, *курай*; смычковый или щипковый хордофон, *двух* и нескольких *инструментах*, каждый из которых самостоятельно исполняет мелодию, либо оstinатный тон. Бурдон может быть выражен в виде соотношения *голоса и инструмента/ инструментального ансамбля*, где первый – ведет мелодию, а второй – выполняет функцию сопровождения (бурдона мелодического или ритмического).

Среди *первичных* его (бурдона) форм — игра на флейтах (*курай*, *сыбызгы*, *шоор*), предполагающих участие нижнего голосового бурдона. Разумеется, мелодия может исполняться самостоятельно. В этом случае, ее звучание не будет таким полным и объемным. Мелодия на *курае* заслуживает специального внимания, даже без поддержки голосового бурдона. В ней обилие форшлагов и украшений сочетается с

протянутыми долгими звуками. Фактически «бурдон» и «мелодия» совмещаются, вертикаль свертывается в горизонталь (Пример 4).

Пример 4.

**ЕРЭН КАШКА - РЫЖИЙ КОНЬ С БЕЛЫМ ПЯТНОМ НА ЛБУ**  
(ПЬЕСА ДЛЯ БАШКИРСКОГО КУРАЯ) (ФРАГМЕНТ)

Камаев Ф. Напевы курая. Уфа, 1991, с.22.

Встречаются *духовые* инструменты с двумя трубками, одна из которых «тянет» звук (бурдон), другая – мелодическая. Такие инструменты активно бытуют на европейской и азиатской части континента. Среди них, украинская *дводенцивка*, казахский *кос сырнай*, персидский (*шахнай*) и арабский двойной кларнет (или гобой) (*аргюл, мигвиз, зуммара*) [674, р.11].

Бурдон используется и на *струнном* инструменте<sup>98</sup>. На однострунных, обычно, струна выступает одновременно в качестве бурдонной и мелодической, на двух-трехструнных смычковых и щипковых – происходит их дифференциация, одна из них – бурдонная, другая – мелодическая.

Струны на 2–3х и многострунных хордофонах *полифункциональны*. Каждая из них является одновременно *мелодической* и *бурдонной*.

Поскольку струны настраиваются в кварту или квинту, они выступают по отношению друг к другу в качестве *резонирующих*, что «отражается на тембре»

<sup>98</sup> Сам факт функционирования и видового разнообразия музыкальных инструментов с бурдонными трубками и струнами, указывает на их предназначенность исполнять долго тянущийся, повторяющийся звук. Видимо, эти инструменты являются порождением бурдонного многоголосия.

(таких инструментов как домбра) и позволяет добиваться «полетности и красоты» звучания [438, с.24]. Более того, обе струны (*домбры*) оказываются взаимозаменяемыми, функционально и *зеркально* подобными друг другу.

На многострунных лютнях (типа азербайджанских *саза* и *тара*, кашгарского и афганского *рубабов*) разделение струн (нередко двух-треххорных) на *игровые* (мелодические, бурдонные) и *вспомогательные* (резонирующие, верхние и нижние) сохраняется. Их звучание усиливается. Басовые струны звучат реже (азербайджанский *тар*, узбекский *танбур*).

Бурдонное многоголосие может быть представлено на 2х *однотипных* или *смежных музыкальных инструментах*. Функцию бурдона выполняет один из инструментов, другой исполняет мелодию. Две струны одного хордофона или трубки аэрофона здесь как бы распределяются между двумя разными инструментами. Эти формы отличаются особой сложностью. В ряде случаев расстояние между бурдоном и мелодией ограничивается чистой квинтой. В музыкальных образцах звучит преимущественно необертонная мелодия. Такая практика музицирования получила широкое распространение в странах Магриба, Ближнего и Среднего Востока, в Закавказье, а также в Индии. Подобные образцы можно отнести к *вторичным* формам функционирования бурдонного многоголосия. Протянутый выдержанный звук уступает место ритмическому и мелодическому остинатному движению или фигурации (см. *basso ostinato*).

Бурдонная диафония звучит и на *двух духовых* – *дудук* и *зурна* (Армения, Азербайджан). Обычно мелодия исполняется на *дудуке*, а выдержанный тон – на *зурне*. Иногда композиции звучат на двух *дудуках*, один из которых бурдонит, другой ведет мелодию. Звучание парящей мелодии импровизационного характера на фоне выдержанного тона в исполнении *дудука* и *зурны*, отличается удивительной красотой и изысканностью. Такое сочетание инструментов – *зурны* с пронзительным, громким и *дудука* с мягким, нежным гобойным звучанием – весьма характерно. Оно подчеркивает не только тематический, но и тембровый, динамический контраст между бурдоном и мелодией.

Встречается ансамбль из двух *струнных* инструментов, например, *ситара* и *тампуры* (Индия). Первый из них ведет мелодию, а второй – выполняет функцию бурдона (оба – составные щипковые хордофоны). Повторяющийся разложенный

кварто-квинтовый аккорд предстает как оstinатный вид бурдона<sup>99</sup>. Импровизация *ситара* на фоне оstinатных фигураций *тамбуры* в индийской раге кажется особенно утонченной и воздушной (см. пример 5).

### Пример 5.

Raga Ahir Bhairav on the Sitar (R. Shankar) and Tanbura - HMV - ALPC 7

Gerson-Kiwi E.  
Drone and 'Diaphonia Basilica'  
//Yearbook of the International Folk  
Music Council. 1972. Vol. IV. 12 p.

Другой вид струнного ансамбля – *уда* (5-6-ти струнная щипковая лютня) и *канун* (щипковый плектронный). Пример использования *уда* в качестве бурдонного инструмента с ритмическим оstinато и мелодии, звучащей на *кануне*, приводится в статье Э. Герсон-Киви [674, p.14]. Среди дуэтов на смежных музыкальных инструментах наиболее часто встречается сочетание духового и струнного. Обычно на хордофоне звучит оstinатная фигурация (бурдон), на аэрофоне – соответственно мелодия. Таков ансамбль флейты и *уда*.

Эти, более поздние, разновидности бурдона относятся к камерным формам музицирования. Они функционируют параллельно с макоматом или искусством раги, нубы, что свидетельствует об их жизнеспособности и востребованности. Непосредственное или опосредованное присутствие бурдона в более сложных развитых композициях, придают им особую стройность и изящество<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Музыкальный пример приводится в статье Э. Герсон-Киви [674, p. 12].

<sup>100</sup> Согласно наблюдениям Э.Герсон-Киви, в восточной музыке преобладает преимущественно инструментальный бурдон, а в западной – вокальный. По замечанию В.Бахмана инструментальное бурдонирование в древности было распространено повсеместно. Ареал бытования вокального – имел некоторые ограничения [76, с.372-373; 707, p.71].



Итак, мы видим, что более сложные формы музицирования оказываются заложенными в звучании одного инструмента. Двух-, трехструнный хордофон может служить *прототипом* (моделью) для формирования традиционных *ансамблей*, ансамблевых форм музицирования, также получивших широкое распространение на Востоке. Функции струн одного хордофона начинают выполнять отдельные инструменты, усиливается их «специализация». Дифференциация касается уже самих инструментов: *ведущих, мелодических* (*танбур, тар, рубаб, ситар*) и *сопровождающих*, бурдонно-резонирующих (*тампура, уд*) или бурдонно-ритмических (*дойра, табла*). Последние дают постоянную ритмическую сетку (усуль). Мелодическую линию усиливают не только духовые (*сурнай, най*) или щипковые, но и смычковые инструменты (*гиджак, кеманча*)<sup>101</sup>.

Равноправным участником такого ансамбля становится и человеческий *голос*. Каждый инструмент исполняет свою партию в общем ансамбле: держат основной тон или воспроизводят остинатный фон (*даф, зурна*), сопровождают пение *ханенде*, дублируют основную мелодию (*тар, кеманча*). Ансамбль из трех-, четырех-музыкантов (исполнителей на *таре, кеманче* и *дафе*, включая и самого певца) уже образует классический ансамбль традиционной восточной музыки (*трио сазенда*).

Развитие бурдонного многоголосия в странах Ближнего и Среднего Востока, а также в Индии, как и в музыке тюркских народов тесно связано с эволюцией хордофонов – от одно- к многострунным видам. Внутреннее разделение струн (бурдонных, мелодических, резонирующих), их функциональное тождество проявляется как бы на разных уровнях музыкальной системы.

---

<sup>101</sup> Как правило, «при исполнении классических инструментальных частей Шашмакома... используются разнотипные инструменты» [455, с. 18].

### ГЛАВА 3. ТЕМБРО-РЕГИСТРОВАЯ МОДЕЛЬ ЗВУКА: ТЕМБР И ЗВУКОВЫСОТНОСТЬ В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

#### 3.1. *О влиянии технико-акустических параметров музыкального инструментария тюркских народов на высоту и тембр звука*

В данном разделе выявляются некоторые *объективные* параметры в определении высоты звука/тона на тюркских традиционных музыкальных инструментах. Они имеют универсальный характер. *Общее и особенное* рассматриваются на примере идиофонов (варган), аэрофонов (флейты типа курая с 3-6 пальцевыми отверстиями), а также смычковых и щипковых хордофонов.

На формирование звуковысотности оказывают влияние многие технико-акустические параметры музыкальных инструментов. Среди них определяющими являются: *длина, толщина, форма* язычка и трубки на идиофонах и аэрофонах, наличие *игровых отверстий*. Здесь имеет место общая закономерность: чем они длиннее и толще, тем ниже воспроизводимый на них звук (основной тон) [379, с.47-48, 113-114; 481, с.77].

На закрытых флейтах звук будет ниже на октаву, чем на открытых [386, с.15]. Форма (открытая и закрытая) и длина трубки оказывают влияние на извлечение обертонов. Закрытые лабиальные флейты при передувании дают нечетные гармоники от ее основного тона. Чем уже канал трубки, тем «легче извлекаются высокие номера ее гармоник, и тем менее устойчивым становится ее основной тон». И, наоборот, на коротких и широких закрытых трубах не возможно извлечь обертоны [379, с. 113]. Открытые лабиальные трубы при передувании дают полный натуральный ряд от основного тона. На узких и длинных их видах появляются высокие номера гармоник [379, с.114].

В музыке тюркских народов в основном используются открытые продольные флейты разной длины. Удлинение или укорочение трубки достигается и с помощью игровых отверстий. Их постепенное открытие «приводит к сокращению ее общей длины», и соответственно повышению тона [386, с.15]. На его высоту оказывает влияние полное и неполное (частичное) прикрытие игровых отверстий, также используемое в музыкальной практике.

Высота звука на хордофонах<sup>102</sup> зависит от способов и степени *натяжения* струны, а также от ее *длины* и *толщины*<sup>103</sup>.

Хордофоны этого региона обнаруживают поразительное удобство. Благодаря колкам они могут быть настроены на любую высоту (*кулак кюй*, *кулак бурау* – с каз. настройка). Чем длиннее и толще струна, тем ниже производимый ею тон. И, наоборот, короткая и тонкая струна дает более высокий звук [386, с.165]. Соответственно, на сильно натянутой струне звук выше, чем на спущенной.

В настоящее время на *домбре* навязываются струны разного диаметра. Их толщина оказывает влияние на высоту строя. По замечанию знатоков домбровой музыки (проф. А.Токтаган), самыми оптимальными являются струны 0,7 мм.

Высота звука определяется и *качеством* струны. На хордофонах тюркских народов используются струны: а) волосяные (конские); б) жильные или кишечные (бараньи, козьи)<sup>104</sup>; г) шелковые; д) металлические. В настоящее время на многих из них (*домбра*, *комуз* и др.) натягивается капроновая леска (кетгут, искусственное волокно).

На щипковых и смычковых инструментах в прошлом были представлены почти все виды струн. Волосяные преобладают в музыкальном инструментарии тюрко-монгольских народов Сибири, Алтая. На щипковых хордофонах такая струна дает глуховатый и не всегда выразительный звук. На струнных инструментах среднеазиатских тюрков чаще используются жильные (*комуз*, разновидности *домбры*<sup>105</sup>, *гиджак*, *афганский рубаб*) и шелковые (мангыстауская *домбра*,

<sup>102</sup> Музыкально-акустические особенности хордофонов связаны с формой корпуса, его глубиной, длиной шейки, ее параметрами, расстоянием между струнами и грифом и т.д. Так, у западно-казахстанской *домбры*, туркменского и узбекского *дутаров*, азербайджанского *саза* имеется глубокий кузов грушевидной формы, что оказывает влияние на их тембровую окраску.

<sup>103</sup> На *простых хордофонах* струны прикрепляются к раме корпуса (арфа) или к самому корпусу (цитры). Для регулирования высоты (повышения или понижения) используются специальные ключи, на некоторых видах цитр применяются подвижные подставки, сокращающие или удлиняющие колебательную часть струн. Высота звука изменяется и путем нажатия пальцев (казахский *жетыген*, корейский *каягым* и др.) [386, с.165]. Для свободного расположения струны и ее вибрации на *составных хордофонах* имеется верхний порожек (находящийся между головкой и шейкой инструмента) и подставка (т.н. струнодержатель), которая устанавливается на самом резонаторном корпусе. Использование колков, прикрепленных к головке инструмента, а также передвижение подставки – вверх (в сторону резонаторного отверстия) или вниз (см. *домбра*, *дутар*), способствуют повышению или понижению общего звучания. Размеры подставки оказывают влияние на высоту строя и соответственно звучания. На смычковых хордофонах, типа тувинского *бызаанчы*, в верхней части имеется специальное кольцо, регулирующее высоту струн.

<sup>104</sup> В научной литературе понятия «жилые» и «кишечные» струны нередко отождествляются [307, с.96].

<sup>105</sup> В прошлом на восточно-казахстанскую домбру навязывались волосяные, шелковые и даже металлические струны [211, с.12; 479, с.93-94, 104].

туркменский и узбекский *дутары*, *кашгарский рубаб*) струны<sup>106</sup>. Металлические струны в азиатской музыкальной практике стали использоваться позже.

Анализ качества струн, используемых на составных хордофонах тюркских народов, дает возможность дифференцировать их на «*живые*», *органические*, изготовленные из натуральных материалов (волосяные, кишечные, шелковые) и «*неживые*», *неорганические* (металлические), а также *искусственные*, синтетические (кетгут, полимеры), созданные человеком. Если первые из них связаны с «живой», то остальные с «неживой» природой. Поэтому в изучении «живых» струн, обладающих (как и голос) широким звуковым спектром, следует учитывать не только физико-акустические, но и биофизические законы. Их внутренний состав, а также взаимодействие с пальцами рук оказывают влияние на характер звучания тюркских музыкальных инструментов. .

Потенциальные возможности струн различны и во многом обусловлены способом звукоизвлечения. Их вид косвенно указывает на определенный тип культуры. Волосяные и кишечные (жильные) струны характерны для музыкального инструментария *кочевых, полукочевых* тюрков.

Более того, *волосяные* (с каз. *кыл* — конский волос) (другое название кыл-кобыза – *екі кыл* – «две волосяные струны»; ср. с алт. *икили* и тув. *игилом*) струны, как исторически более ранние, больше подходят для составных (смычковых), а также и простых хордофонов. Конский волос принадлежит к уникальным природным материалам, используемым древним человеком для извлечения собственно музыкального звука. В этом заключается его историческое значение<sup>107</sup>.

Игровые характеристики волосяных струн также достаточно специфичны. Они имеют несколько шероховатую поверхность. Для скрепления волос их нередко смазывают смолой или канифолью. В соответствии с физико-механическими свойствами, волосяные струны обладают удивительной прочностью, достаточной упругостью и длительное время сохраняют свои конструктивные особенности. Правда, еще выдающийся ученый Востока Аль-Фараби в своем знаменитом труде

<sup>106</sup> Ныне шелковые струны на обоих видах *дутара* заменены на металлические. На рубабах используются разные виды струн (жильные, а также шелковые и металлические одновременно) [268, с.146].

<sup>107</sup> Волосяные струны – обычно некрученые (смычковые) и крученые (щипковые). В последнем случае (см. *тобишур*) они отдаленно напоминают более однородную «тонкую» струну. Струны представляют собой пучок конского волоса, изготавливаемого из хвоста жеребца. Его длина на *кыл-кобызе* обычно не превышает 70 см, игровая часть – 67-68 см, а диаметр около 3-4 мм. Для струны *G* (мелодическая) используются 50-60 волос, струны *D* (бурдонная) – 60-70. Для смычка требуется более 200 волос. [481, с.97].

«Большая книга о музыке» проницательно заметил, что для извлечения музыкального тона, струна должна быть тонкой и гладкой [35, с. 252-253, 257, 261].

Каждый вид струны, по сути, может быть представлен как самостоятельная музыкальная **система**. На волосяных (толстых) струнах с использованием флажолетного принципа звукоизвлечения (см. об этом далее) удастся воспроизвести *обертонную* музыку, направленную на выявление и усиление тембрового начала. Вопреки известным установкам, флажолеты на них извлекаются еще легче, чем на длинных, тонких струнах европейских хордофонов [379, с.93].

Волосяные струны не тонкие и чрезмерно гибкие. Множество составляющих их волосков не могут одновременно настраиваться на определенную высоту тона. В результате при игре они приводят к образованию дополнительных призвуков (обертонов). Следовательно, волосяные струны, несмотря на все свои преимущества, не всегда способны давать высотно определенный, музыкальный звук.

**Кишечные** (бараньи, козьи) или жильные (с каз. *шек* – кишка, струна; *қойдың, ешкінің шегі* – струна из бараньих, козьих кишок), а также **шелковые** (с каз. – *жібек*) струны используются на щипковых хордофонах (простых и составных). Они были популярны до их реконструкции в начале XX века. Производство кишечных струн связано с обработкой бараньих (реже козьих) кишок, а также жил птиц (т.н. «кушпай») [268, с.116]. **Шелковые** — изготавливались преимущественно из «туркменского шелка-сырца» [547, с.94-95],

Кишечные (козьи), шелковые струны<sup>108</sup> характеризуют новый этап в развитии звука как музыкального феномена. Фактически, они представляют собой самостоятельное явление, связанное, на наш взгляд, с *диатонической* музыкальной системой.

На кишечных струнах, ровных и тонких, извлекается однородный звук. Он – высокий и чистый (на козьих), глубокий (на кишечных струнах).

Вместе с тем, кишечные (козьи) струны при повышении строя или длительной игре не выдерживают нагрузки и рвутся. В силу конструктивных особенностей они

<sup>108</sup> Кишечные струны бывают одинарными, но чаще бинарными (кручеными). Длина игровой части струны *G* (мелодическая) на домбре – 92-93 см, струны *D* (бурдонная) – 95-96 см, а диаметр каждой из них, например, кишечной (для домбристов) – составляет 0,8 – 0,9 мм, козьей – 0,6 – 0,7 мм. (проф. К.Сахарбаева). Для народных певцов их делают потоньше (по сведениям проф. А.Жаимова). Шелковые струны изготавливались из шелковых нитей, бинарных (крученых). Их диаметр около 0,7 мм.

должны заменяться в течение 10 дней или раз в месяц (М.Адилов). Их состояние зависит от перепадов температуры, влажности и других факторов.

Жильные и шелковые струны имеют разные игровые свойства. Шелковые струны дают более глухой звук. Они менее упруги, хуже настраиваются, поскольку представляют собой крученую нитку. Кишечные (козьи) струны гигроскопичны, обладают хорошими звуковыми качествами, лучше растягиваются, рассчитаны на низкий строй (информаторы Б.Искаков, Е.Басыкараев). Высота звука оказывалась различной. Кроме того, *вибрация струн была более длительной* по времени (в отличие от современного высокого строя, при котором звук быстро затухает).

На современных домбрах стала использоваться капроновая рыболовная леска, которая по своим игровым качествам уступает жильным струнам [399, с.14].

**Металлические** струны (с каз. – *сым*, перс. – *сим*) в основном показательны для плекторных инструментов. Наряду с кишечными и шелковыми они встречаются в музыкальном инструментарии оседлых тюрков.

Металлические струны характеризуют преимущественно *хроматическую* музыкальную систему. Они однородные, тонкие и гладкие по всей длине, отличаются прочностью и практичностью. На центральноазиатских хордофонах используются латунные, реже стальные, бронзовые, медные струны (*саз, танбур, сато, сетор, тар, панджтор, рубаб* кашгарский и др.).

На азербайджанском *таре* – две группы мелодических струн – *аг симлер* – белые (стальные) и *сары симлер* – желтые (латунные), а также *зенг симлер* («зенг» – колокольчик) – две парные верхние бурдонные струны, дающие разный тембровый эффект. Кроме того, имеются две басовые струны: *кёк сим* (голубая струна) и *лал сим* (немая струна), толстая, перевитая, прикрепляемая на специальном крючке сбоку грифа [639 с.568; 15, с.4]. У казахов Китая, наряду с нейлоновыми, популярны и металлические, в том числе медные (*карамыс*) струны (по сведениям Е.Абена и Б.Игилик). Звук становится сильным и звонким.

Движение от волосяных, кишечных, жильных, шелковых струн к металлическим, прослеживаемое в музыкальном инструментарии Центральной Азии, отражает эволюцию звука как музыкального феномена. В результате использования разного природного материала для изготовления струн изменяется качество звучания, оно становится более однородным и высотно четким. Так, несмотря на сходную

конструкцию, алтайский *тобшур* и западно-казахстанская *домбра*, имеющие волосяные и, соответственно, кишечные струны, принадлежат к разным музыкальным системам.

Как известно, высота звука на струнных инструментах регулируется и *нажатием пальцев* на струну. Оно может быть различным – *полным и неполным*<sup>109</sup>. Сказанное связано и с *расстоянием между струной и грифом*. На ряде инструментов при полном нажатии звучит один тон, при неполном – возможен другой (щипковые плекторные) или обертоновый призывок (смычковые). Поскольку на узбекском *танбуре* струны расположены высоко над грифом, возможна разная техника прижатия струн (полная-неполная), позволяющая извлекать вибрирующие звуки. Исполнители активно ее используют в музыкальной практике [268, с.135].

На казахской *домбре* струны находятся дальше от грифа (расстояние между ними в среднем 70-80 мм), на туркменском *дутаре* – напротив, ближе к шейке, что влияет на их звучание.

Высота и тембровая окраска звука на хордофонах связана и со *способами звукоизвлечения*. Используется игра: а) смычком; б) щипком (защипывая струны пальцами руки, бряцание или плектром – на простых и составных хордофонах)<sup>110</sup>; в) палочками (простые хордофоны). Каждый из вышеуказанных способов звукоизвлечения по-своему уникален, влияет на качество звучания.

На смычковых процесс звукообразования тесно связан с нажимом смычка, его скоростью, трением о струну (волосяную, жильную или металлическую). При равномерном нажиме звучание становится музыкальным. Однородный состав струны и смычка способствует созданию разнообразной гаммы звуков.

Один из основных принципов звукоизвлечения на смычковых – **флажолетный**. Музыкант не прижимает струну к шейке, а лишь слегка прикасается к ней. На рассматриваемых хордофонах используют *разные части* волоса смычка, играют *всеми сторонами пальца* (подушечками, ногтем, боковыми краями), вокруг струны (снизу, сверху, сбоку). Сказанное свидетельствует о том, что смычковые типа *бызаанчы, кыл-кобыза, моринхура*, служат воплощением **древнего типа универсализма**.

<sup>109</sup> Техника нажатия на струну на хордофонах в чем-то сходна с приемами прикрытия отверстия на аэрофонах. Отверстия на духовых подобно струнам делят воздушную струю на равные части.

<sup>110</sup> Встречаются и универсальные музыкальные инструменты, на которых играют разными способами, например плектром и смычком – на *танбуре* и *сато* [268, с.114].

Многофункциональность, проявляемая в технике правой и левой рук, оказывает влияние на особенности «музыкального» звука. Процесс эволюции данного вида хордофонов тесно связан с совершенствованием техники ведения смычка. Используемые штрихи (легато, деташе, портаменто, стаккато), приемы игры, включая переходы с одной струны на другую, придают звучанию особую выразительность и направлены на усиление собственно музыкального начала.

Вместе с тем, смычок является и сдерживающим фактором. В известной мере, он ограничивает, т.е. опосредует воздействие музыканта на процесс звукообразования.

Указанный «недостаток» преодолевается в игре на щипковых музыкальных инструментах (способ звукоизвлечения – **бряцание**). Здесь сложились давние и развитые исполнительские традиции. Техника игры нередко достигает совершенства. Она бывает настолько высока, что удары правой руки по струнам (штрихи), а также смена позиций левой – становятся едва заметными, неслышимыми. При этом приемы исполнения достаточно разные: проще на сибирских хордофонах, богаче – на среднеазиатских. Так, на алтайском *тобшуре* оказываются задействованными три (указательный, средний, безымянный), на восточно-казахстанской *домбре* – уже четыре (включая мизинец), а на западной ее разновидности и дутарах – все пять пальцев левой руки.

Особенно сложна техника правой руки. Система штрихов, используемая на составных хордофонах, позволяет достигать звуковой и ритмической многоплановости. Штрихи являются звуковой проекцией ритма, ритмических рисунков. Следует говорить об их синкретизме. Акцентность, удары вниз и вверх, подчеркивающие сильную и слабую доли, служат для музыкантов специальными ориентирами в освоении домбровых кюев [515, с. 9-10]. В отличие от смычковых, на щипковых инструментах преобладают ритмические рисунки с более короткими длительностями. Существует ряд приемов игры, направленных на динамизацию и продление звука («педадь» на *домбре*)<sup>111</sup>, усиление его вибрации (например, на туркменском *дутаре*) и т.д.

Среди щипковых различают инструменты с ладками и без них. К первым относят казахскую *домбру*, узбекский и туркменский *дутары*, *танбур*, *саз*, *тар*,

<sup>111</sup> Данный прием, связанный с отведением локтя правой руки от корпуса инструмента, впервые ввел в музыкальную практику выдающийся кюйши Курмангазы.



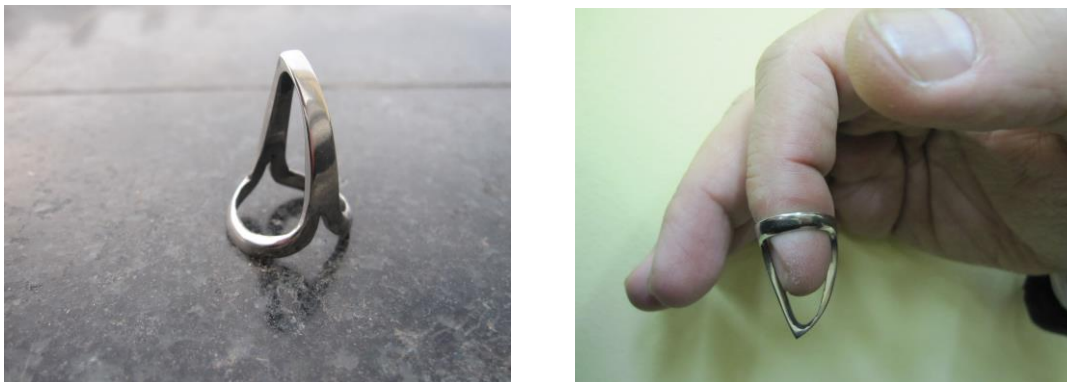
*рубобы*. Ко вторым – киргизский *комуз*, узбекскую, таджикскую, калмыцкую *домбру*. Хордофоны с навязными ладками принадлежат к исторически более поздним явлениям. Они свидетельствуют о развитости звуковысотных отношений.

*Домбра* отражает иной **тип универсализма**, близкий современным представлениям. В настоящее время все больше становятся востребованными музыкальные инструменты с широкими исполнительскими возможностями и соответствующим репертуаром. Однако, универсализм *кыл-кобыза* и *домбры* разный. В первом случае он заключается в способности смычкового хордофона воспроизводить **любые звуки** окружающей действительности (музыкальные и немзыкальные в широком диапазоне). На нем звучит в основном казахская музыка. Во втором — связан с исполнением не только кюев, но и лучших образцов **мировой музыки**, включая мотивы песен и инструментальных наигрышей разных народов, а также произведения европейских и казахстанских композиторов в сопровождении фортепиано. Поэтому репертуар современной казахской *домбры* огромен, возможности разнообразны и неисчерпаемы. Это качество возможно и сделало ее одним из любимейших и поистине национальных музыкальных инструментов в Казахстане. Если *кыл-кобыз* (более сакральный инструмент) напоминает прошлое и связывает казахскую музыку с общетюркским наследием, то *домбра* символизирует ее настоящее и обращена в будущее.

Вместе с тем, звучание щипковых хордофонов с шейкой не всегда бывает однородным. Дополнительные призвуки возникают при соприкосновении руки со струнами или декой инструмента, а также при переходе звучания в верхний регистр.

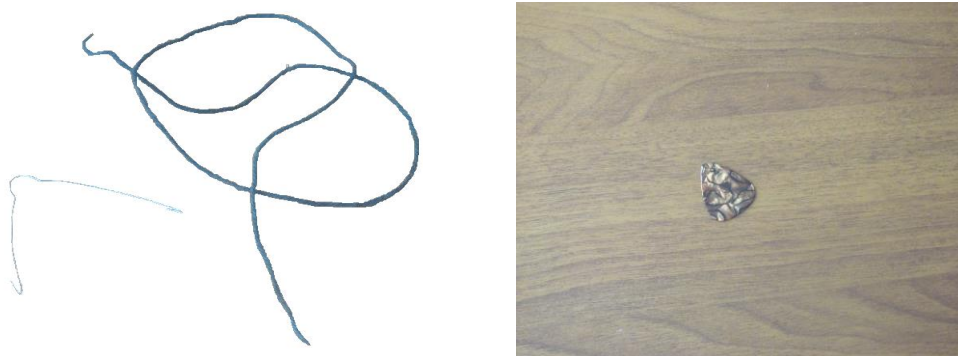
На хордофонах с бряцанием как основным приемом игры, прерывность звука преодолевается непрерывностью кистевых движений. Поэтому пьесы для щипковых обычно звучат в быстром, реже в умеренном, темпах. В них игровые и технические возможности инструментов раскрываются лучше. Пьесы в медленном темпе для данного вида струнных менее типичны.

Обратимся к щипковым инструментам с использованием **плектра**. Известны разные его названия – *нохун* (на *танбуре*), *мизраб* (на *таре*), медиатор. На узбекском *танбуре* в качестве *нохуна* применяют металлическое расщепленное кольцо, изготовленное из стали, серебра, реже золота [509, т.2, с.11], пластмассовый или роговой «ноготь» [268, с. 136; 112, с. 111, 168, 170] (рис. 6).



**Рис.6.** Нохун для узбекского *танбура*, общий вид (а) и непосредственно на пальце (б)<sup>112</sup>.

Нохун для уйгурского *тамбура* представляет собой кусочек струны (28 мм толщины), перевязываемый на пальце ниткой (см. рис.7)<sup>113</sup>.



**Рис. 7.** Нохун для уйгурского *тамбура* (а), а также медиатор (б).

Мизраб для азербайджанского *тара* изготавливается из кости или эбонита.

Плектр заменяет «менее совершенную» руку. Он способствует созданию более однородного музыкального звучания, сводя шумовой эффект от соприкосновения со струной к минимуму.

Отметим и другие достоинства плекторных хордофонов. Движение здесь становится более размеренным и ритмически разнообразным (не таким учащенным). На этих инструментах «приемы тремоло и «бряцание» по всем струнам никогда не применяются [268, с.137].

Пьесы, технически подвижные, на них мало исполнимы, зато «мягкими и мерными «редкими» ударами нахуна... на танбуре получают **протяжно-певучие**

<sup>112</sup> Материал предоставлен каракалпакским этномузыковедом К.Курбановым.

<sup>113</sup> Нохун принадлежит К.Самсакову, тамбуристу фольклорного ансамбля «Нава» при Уйгурском драматическом театре (г. Алматы).

(выделено нами – С.У.) звуки» [268, с.137]. Следовательно, «недостатки» бряцания как способа звукоизвлечения в какой-то мере компенсируются в игре плектром.

Способы и приемы игры оказывают влияние на высоту и окраску звучания, придавая ему резкость или мягкость. Кроме того, в игре на щипково-плекторных хордофонах практикуется достаточно разработанная система аппликатурных принципов и орнаментики [512, т.2, с.42-55].

Итак, на примере щипковых составных хордофонов наглядно виден процесс дальнейшего развития всех свойств звука как музыкального феномена: его высоты (фиксация тонов на грифе инструмента), длительности (виды ритмических рисунков), громкости (приемы игры, регулирующие динамику) и тембра.

### **3.2. Объективные предпосылки в определении высоты и тембра звука Оппозиции «длинный-короткий», «толстый-тонкий» и «темный-светлый»**

Из всех параметров, определяющих высоту тона в музыке тюркских народов наиболее *универсальными* являются три оппозиционные пары: «длинный-короткий» и «толстый-тонкий», а также «темный-светлый» (гл.1, параграф 1.1, гл. 2. параграф 2.1).

Первые две оппозиции сходны между собой. Понятия «длинный» и «толстый» обычно ассоциируется с долгим и низким, а «короткий» и «тонкий» — с прерывистым, высоким звуками. В музыкальном инструментарии тюрков ЦА используются длинные, толстые и короткие, тонкие трубки в аэрофонах, соответствующие (бурдонная и мелодическая) струны на хордофонах. Они различаются по своей высоте.

Толстые и тонкие струны (в буквальном смысле) навязывались на хакасском *ыыхе*, алтайском *тобшуре*, казахском *кыл-кобызе*, а также монгольском *моринхуре* [641, с.137]. На *домбре* в прошлом струны различались по толщине (по информации А.Жаимова). На *кыл-кобызе* и в настоящее время обычно одна из них (бурдонная) толще и длиннее, другая (мелодическая) — тоньше (короче). Неодинаковыми по толщине бывают и волосяные крученые струны, используемые на щипковых хордофонах (алтайский *тобшур*) [112, с.183-184]. Бурдонные струны имеются и на многострунных хордофонах (*лал сим* — самая толстая витая струна на азербайджанском *таре*).

Оппозиционная пара «толстый-тонкий» находит отражение в народной терминологии (см. подраздел 2.2.). У многих народов «толстые», «густые» и «тонкие» голоса ассоциируются с понятиями низких и высоких тонов [27, с.36-37]. Согласно мнению Г.Люкё, который исследовал языки 55 евразийских народов, следует говорить «не о высоких и низких, а именно о тонких и толстых, близких и далеких, возбужденных и спокойных звуках». Именно эти дефиниции используются народными музыкантами, поскольку они отражают «реальный акустический и психологический мир» [686, с. 491-492; 730]. Возможно, такая оценка подкрепляется и психологией музыкального восприятия. Исследования в данной области показывают, что звуки низкие по высоте уподобляются «толстым» и «длинным», высокие – «тонким» и «коротким» [515, с.11].

Оппозиционные пары «толстый-тонкий» и «длинный-короткий» косвенно указывают и на *тембр* звука / тона, а именно его *регистровую* локализацию. Понятие «толстый» отражает тембровые качества звука, тогда как «тонкий» соответствует высотным его характеристикам. Слово «длинный» относится не только к низкому звуку, но и соответствующему регистру. Бурдон в среднем и нижнем регистрах, даже прерывный (ритмически повторяющийся), воспринимается в качестве «длинного» тона, потому что он неизменен по высоте. «Короткие» звуки обычно имеют отношение к звукам верхнего регистра<sup>114</sup>.

Оппозиция «длинный-короткий» имеет важное значение в соотношении голосов (см. об этом далее). Кроме того, она связана с *метроритмической* стороной музыки. Низкие протянутые долгие звуки контрастируют с короткими, звучащими в верхнем регистре.

Итак, высота звука определяется понятиями «*низкий-высокий*», без их детализации, дающими *обобщенное* о ней представление. В этой паре высота не конкретизирована, а связана с регистром, который наделяется *качеством* высоты. Смена регистров (низ и верх, низкий-высокий) – один из важных, возможно *первых этапов в различении высоты звука*.

<sup>114</sup> Ср. длительность звука определяется и его высотой. «Наиболее короткие звуки возможны в области частот от 700 до 3200 к/с, т.е. от  $f^2$  до  $g^4$ ». «В нижнем регистре... длительность звука должна быть довольно большой» [379, с.9]. Неслучайно, изменения высоты особенно заметны в верхнем регистре (в 5 ц. 1/40 тона). «В низком регистре этот интервал увеличивается до 1/10 тона» [379, с.8].

О двух регистровых зонах – высокой и низкой имеются указания и в средневековой музыкальной науке, прежде всего в работах Аль-Фараби. Если первая из них «ассоциируется с резким, острым, напряженным интонированием», то вторая – наоборот, «с вязким, приглушенным звучанием». В рассуждениях ученого присутствует качественная оценка высоты: высокий звук – «острый», низкий – «тяжелый» [170, с.69, 81]. Регистровое положение имеют и тетраорды (низкий, средний, высокий) [170, с.81].

На регистровую трактовку высоты звука указывает еще одна оппозиция **«темный—светлый»**, проявляющаяся в народной инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюрков ЦА.

В зависимости от своего регистрового положения звуки нередко сравниваются с «темными» и «светлыми». С.Юлмухаметов – исполнитель *узляу*, которого записывал Л.Лебединский, нижний оstinатный звук называет «темным» [322, с.86]. Среди известных стилей горлового пения тувинцев – *каргыраа* трактуется как сумрачный, «темный», а *сыгыт* – напротив, «светлый», яркий и радостный [320, с.84-85]. Указанное различие касается и деления струн на хордофонах: бурдонная (темная) – мелодическая (светлая), которые нередко окрашиваются в черный и белый цвета. Эта оппозиция распространяется на нижний тон и его обертоны.

В темные и светлые тона окрашиваются регистры на инструментах ЦА. Если на курае нижний регистр обладают «темной, драматической окраской» (Р.Зелинский), то на хордофонах (*кыл-кобыз*, *домбра*, узбекский и туркменский *дутары*, уйгурский *рубаб*, азербайджанский *тар*) он – более сумрачный<sup>115</sup>, а верхний — напротив, напряженный, преобладает светлое начало.

Оппозиция «темный-светлый», имеет связи с древнетюркскими мифологическими представлениями о голубом небе (*Тенгри*), с его яркими красками, и бурой земле-воде (*Жер-Су*), а также с моделью мира (см. об этом 2 гл.). В этой связи уместны параллели с 12-ступенной системой *люй-люй*, «известной в Китае с глубокой древности». «Нечетные звуки (1-й иероглиф в сочетании люй-люй) воплощали активные *светлые* силы неба (ян), четные (2-й иероглиф в сочетании люй-люй) – *темные* (выделено нами – С.У.) пассивные силы земли (инь)» [381, с.357].

<sup>115</sup> Не случайно, модус нижнего регистра связан с модусом «минорного» печального, трагического настроения. [414., с. 171].

На наш взгляд, все три пары: «толстый-тонкий», «длинный-короткий», а также «темный-светлый» служат эквивалентами понятий «низких» и «высоких» звуков. Оппозиция «низ-верх» является *общей* для разной категории звуков, в том числе и шумов. Можно сказать, что она служит *внемusыкальной* предпосылкой в формировании высоты музыкального звука. Данная оппозиция находит отражение в звучании музыкальных инструментов не только с фиксированной, но и нефиксированной высотой тона. Так, на *дойре, табле* и других ударных музыкальных инструментах народов Азии также используются низкие и высокие звуки. Они обозначаются как «бум» и «бак», отражают регистровую дифференциацию высоты. Обычно сольные и сопроводительные партии дойры состоят из одновременного чередования низких и высоких звуков неопределенной высоты.

Оппозиция низкий-высокий связана с *видами настроек* хордофонов.<sup>116</sup> На казахских *кыл-кобызе* и *домбре* квинтовая (*теріс бұрау*) настройка определяется как низкая, а квартовая (*он бұрау*) – высокая.

Рассмотренные оппозиции «проливают свет» и на другие свойства звука, а именно его *громкость* (динамика) и *длительность*. Звуки нижнего регистра звучат *громче* звуков верхнего. Происходит *совмещение* разных уровней *динамики* – громкого (нижний бурдон) и тихого (мелодия). Этот динамический контраст в одновременности проявляется в разных видах инструментальной музыки тюрков: в горловом пении, игре на хомусе и курае, в том числе в пьесах для смычковых и щипковых хордофонов. В звучании кульминационных разделов казахских домбровых кюев, когда мелодия находится в верхнем регистре, нижний тон открытой бурдонной струны заглушает ее звучание. Эти разделы звучат на *f*, в этом регистре сложно играть на *p*, поскольку звук быстро затухает.

Образцы бурдонного многоголосия, в особенности его ранние виды, также представляют собой одновременное сочетание *толстого и тонкого, длинного и короткого* — бурдон-обертон (см. об этом подробнее ч. II, гл. 4).

**Контраст** (слияние) громкого (нижний бурдон) и тихого (мелодия), длинного и короткого, толстого и тонкого, темного и светлого в *одновременности* можно сравнить с понятием «контонации» [358, с. 10], а также с феноменом

<sup>116</sup> Слова «настройка» и «строй» не противоречат друг другу. В данной работе они используются как синонимы. Термин «строй» подразумевает и «тип настройки или конструкции музыкальных инструментов (квинтовый строй скрипки, хроматический - баяна ...)» [390, с.525; 382, с.335].

«пространственной музыки», в которой, разное сосуществует в «некоем интегральном обобщенном целом» [514, с.451].

В этих явлениях звук представлен в синкретическом единстве тембра / высота, динамики (громкости) и длительности. В дальнейшем этот синкретизм начинает распадаться. На хордофонах мы уже видим разделение струн на длинные и короткие, основные тоны которых используются самостоятельно.

### 3.3. О происхождении регистров и их роли в формировании высоты и тембра звука

Становление регистров тесно связано с развитием высотных качеств звука<sup>117</sup>. На ранних этапах музыкальной эволюции, когда высота была неотделима от тембра, представлений о регистрах как самостоятельных участках звукового диапазона также не существовало. Формирование последних происходит вместе с *освоением* звукового пространства. Этот процесс, на наш взгляд, связан с дифференциацией музыкальной (ступеневой) высоты. Все большее ее различение способствует расширению звукового диапазона, внутри которого вычленяются регистры. Регистровым качеством высоты обладают не только музыкальные, но и *речевые* звуки, обычно высокие или низкие.

В формировании регистров имеют место *психо-физиологические* предпосылки. Характеризуя инструментальный тип фонации, Ю.Шейкин отмечает: «Звук при вдохе получается преимущественно в высоком регистре, а при выдохе – в низком» [627, с.34]. Кроме того, регистровая оценка становится возможной только при сравнении звуков по высоте. В свете сказанного, оппозиция «низкий-высокий» указывает на регистровое разделение музыкального пространства, на первоначальное освоение двух регистров – *нижнего* и *верхнего*. Последующая «конкретизация» высоты способствует образованию целого класса звуков, относящихся к разным частям звукового диапазона. Поэтому регистры, на наш взгляд, отражают ту или иную степень его (диапазона) организованности (систематизированности). Для эволюции высоты звука необходимо как обобщенное (регистр), так и конкретное (ступень) о ней представление.

---

<sup>117</sup> Деление на регистры заложено в строении музыкального звука, включающего основной тон (низ) и обертоны (верх).

Перспективна постановка вопроса о тембре и высоте звука, в зависимости от его регистрового положения. Существуют объективные основания модального разграничения звуковысотных регистров. Как показывают современные исследования по музыкальной психологии и психоакустике, звук выявляет свои тембровые и/или интонационные свойства, потому что «высотное восприятие в различных участках звукового диапазона» неодинаково [118, с.29]. Слух обладает различной чувствительностью в нижнем, среднем и верхнем регистрах [407, с.15]. При понижении звука ослабляются высотные, начинают преобладать тембровые качества. Именно звуки нижнего регистра в большей степени выступают в роли опорных в многоголосии. Их «толщина» и «вес» придают им большую устойчивость и значимость. Будучи густыми и сочными, богатыми обертонами, они вызывают состояние покоя, умиротворенности, незыблемости. Об этом писал и проф. Е.В.Назайкинский, говоря о значении речевого опыта в восприятии музыки. Внутренняя структура речевого диапазона, отчасти совпадающая с музыкальным, «в самом общем смысле напоминает структуру музыкального лада: низкие звуки в речи используются обычно для утвердительных, «тонических» окончаний фразы, а высокие для вопросительных, неустойчивых «доминантовых» интонаций» [402, с.265].

В *нижнем* регистре (субконтроктава, при особых условиях и контроктава) действует ритмический критерий восприятия высоты [118, с.29], что связано с ухудшением интонационно-высотной четкости звука и усилением шума. Диапазон от малой октавы и ниже (*нижний* и *средний регистры*) рассматривается как «зона растра»<sup>118</sup>, связанная с заметным ослаблением основного тона, а иногда и отсутствием «нескольких низших гармоник в спектре», что «не нарушает высотного единства» [118, с. 21]. И, напротив, при повышении звука его высотные характеристики выходят на первый план, а тембровая окраска становится нейтральной. При этом, «более высокие обертоны, сливающиеся постепенно в сплошную шумовую полосу, выполняют уже только красочную функцию» [407, с.16]. Начиная с первой октавы и выше (преимущественно *средний* и *верхний регистры*) растрово-масштабный

---

<sup>118</sup> «Растр в перев. с лат – грабли. В оптике растром называют решетку – чередование прозрачных и непрозрачных элементов. В акустике зрительным аналогом растра является графическое изображение обертонового ряда – так называемый «линейчатый спектр». Учитывая интервальные различия между обертонами, убывающих от октавы к полу- и чертвертитонам, «спектральная решетка оказывается разряженной снизу и все более густой сверху. А это и служит объективной основой для растровой оценки высоты» [407, с.15].



критерий определения высоты (по определению А.Володина) «уступает место критерию «основного тона». Высотно-интонационная роль (подчеркнуто нами – С.У.) первой гармоник с повышением звука...становится все более существенной и определяющей» [118, с. 30].

Итак, интонационные возможности спектра характеризуются его первой зоной, «включающей 5-8 гармоник, в то время как образно-тембровая характеристика использует весь диапазон слуха, в котором для низкого (подчеркнуто нами – С.У.) регистра может уместиться комплекс из 30-35 и более гармоник» [118, с.30]. Очевидна двойная роль этого ядра в формировании как высоты, так и тембра звука.

Из вышесказанного следует, что нижний регистр усиливает *тембровые*, а верхний – напротив, *высотные* свойства звука. Тембр неотделим от образа музыкального инструмента во всем его диапазоне или какого-либо характерного регистра. Он мыслится лишь в соединении с определенной высотой единичного звука. Именно поэтому в европейской классической музыке высота воспринимается как «острый отточенный наконечник тембра» [403, с. 34].

х       х       х

Обратимся к регистровому строению певческого голоса. Как показывает музыкальная практика, в азиатских мужских голосах используются три регистра – грудной (нижний), горловой (средний) и фальцетный (верхний)<sup>119</sup>. Каждый из них имеет свою тембровую окраску. «Звуки одного певческого регистра извлекаются одним и тем же способом» [390, с. 456].

Естественные предпосылки в определении высоты и тембра звука, а также деление на регистры, заложенное в самом певческом аппарате, проявляются и на музыкальных (в особенности духовых и струнных) инструментах тюркских народов. Речь идет о формировании *регистровой* системы, понимаемой как особый звуковысотный *модус*, формирующий определенный тип настройки<sup>120</sup>. Кроме того, особенности каждого регистра предопределяют их семантическую дифференциацию [414, с.170].

<sup>119</sup> В мужских голосах (европейская музыкальная традиция) преобладают два регистра – грудной (нижний) и фальцетный (верхний); третий регистр – переходный [390, с.142].

<sup>120</sup> Модус по определению Е.В.Назайкинского понимается как комплекс музыкально-языковых обнаружений внутреннего состояния [414, с.167; с. 170-171].

В инструментальной музыке тюркских народов основополагающим является **нижний** регистр. Обратившись к идиофонам (*хомус*), открытым продольным флейтам (*курай*), смычковым и щипковым хордофонам везде имеем дело с **основными тонами** язычка, трубки, открытых струн. Они являются нижележащими, т.е. самыми **низкими** для данного инструмента.

Высота настройки на центральноазиатских хордофонах может скользить и не всегда совпадает с тонами равномерно-темперированного строя (см. об этом далее). Чаще всего используется релятивная система нотной записи, которая удобна, проста и понятна для современных музыкантов. Она применяется в их обучении и исполнении. Пьесы для казахского *кыл-кобыза* и монгольского *моринхура* записываются в строях *e-a* и *f-b* малой октавы. Кюи для *домбры* и *сазы* для туркменского дутара – соответственно в строях *c-g*, *d-g* и *e-a* [745, с.5].

В пьесах для духовых (*курай*) и струнных (смычковых и щипковых) инструментов преобладает деление звукового пространства на **два** (нижний – верхний) и **три** – (нижний, средний и верхний) **регистра**. Оно является **универсальным**<sup>121</sup> и просматривается в инструментальной музыке не только тюркских, но и других народов Центральной Азии.

Взаимосвязь регистров с двух-трехчленной моделью мира, со строением человека, а также инструментов (хордофонов) и пьес для них (см. гл.2) отражает синкретизм пространственных представлений. Антропоморфные названия частей инструмента, проявляющиеся и на композиционном уровне (домбровые кюи Западного Казахстана), фактически служат **обозначениями регистров**. Приведем их в общетюркской музыкальной терминологии еще раз: *бас/баш/беши* – *аяк/аяг* (**нижний**, начальный, главный – **верхний**, заключительный), а также *бас/баш/беши* – *орта* – *аяк/аяг* (нижний – **средний** – верхний).

В народных терминах подчеркиваются **функциональные** различия регистров. Сказанное во многом обуславливает **семантическую** и **тембро-звуковую** их дифференциацию. Речь должна идти о **тембо-регистрах**. Наиболее ярко выражен

<sup>121</sup> В индийской музыке встречается понятие «*тристхана*» (*стхана* – регистр) – «три стояния» – высокое, среднее, низкое, входившее «в общий круг религиозно-философской концепции трехмерности и соотносилось с понятиями «*тригуна*» («три начала», составляющие всю природу), «*триджагат*» («три мира» – небо, земля, преисподняя), «*трикала*» («три времени» - прошедшее, настоящее, будущее, а также утро, полдень, вечер)» [372, с. 61].

контраст нижнего и верхнего регистров. Средний – обычно нейтральный. В пьесах позднего времени он становится интонационно насыщенным.

На флейтах (типа *сыбызгы* и *курая*) звучание трех основных регистров разнообразно. Их вычленение во многом определяется количеством пальцевых отверстий и их диаметром. В нижнем регистре *курая* (без грифных отверстий), звуки которого опираются на основной тон. Усиливается «шипение струи выходящего воздуха». В среднем регистре (основной) возможны как блестящие виртуозные пассажи, так и мелодии широкого дыхания (1 и 2 обертоны). «По мере повышения звуков тембровая окраска просветляется». Верхний регистр (3, 4, 5 обертоны от основного тона) несколько напряженный, «зачастую лишен, ввиду амбушюрной трудности, специфической окраски – вибрато» [227, с.100-101].

Чем больше игровых отверстий (от 3 до 5-6) тем шире звуковой диапазон. На трубках с пятью отверстиями (с диаметром в 10 мм) образуется звукоряд, состоящий из 23 звуков. При увеличении диаметра отверстий от 11 до 20 мм облегчается извлечение звука, в верхнем регистре он становится мягким [481, с. 78-79, 81].

На составных хордофонах этот процесс связан с освоением шейки / грифа. На туркменском *дутаре* в квартовой настройке (**d-g** – по Д.Курбановой), имеющему 13 *перде* (ладков), образуется хроматический звукоряд [547, с.95]. При делении на три регистра *ёкарны гурп* (с туркм. верхнее построение) – нижняя регистровая зона охватывает верхние *перде* дутара (до ладовой опоры **g-c'**, верхние пять ладков). *Орта гурп* (среднее построение) локализуется на центральных *перде* (от ладовой опоры **g-c'** до **h-e'/a-e'** с пятого по девятый ладок). *Ашакы гурп* (нижнее построение) находится в нижней части грифа (простирается от ладовой опоры **h-e'** и выше, с девятого ладка по тринадцатый) и включает кульминационный раздел (*Ширван*) (ладовая опора **c'-g'**) [316, с.157-158].

Возникновение и дифференциация регистров тесно связаны с эволюцией инструментальной музыки тюрков. Регистровое деление присутствует в стилях тувинского горлового пения. Правда в рамках одной пьесы такое четкое разделение на регистры отсутствует. Здесь преобладает **нижний** регистр, остальные – не вычленены (верхний – только прорисовывается, а средний – существует лишь потенциально). С одной стороны, нижний регистр стал осваиваться раньше (повторение звука или его спектральное разложение в горловом пении, импровизациях на хомусе и курае). С

другой, хотя низ и верх звучат одновременно (они трактуются как одно целое), все же второй подчинен первому. Музыкальное пространство сразу осваивается в виде двух регистров – *низа и верха*.

Дальнейшая их дифференциация связана с пьесами для духовых и струнных инструментов. По существу *верхний* регистр в своем «полноценном» виде представлен только в композициях для смычковых и щипковых хордофонов. Здесь звучит необертоновая мелодия. Оба регистра не совпадают по своему ладовому строению.

На усовершенствованных *кураях* с 5-6 отверстиями [81, с.23-24], а также составных хордофонах (двухструнной казахской домбре, узбекском и туркменском *дутагах*) формируется *средний* регистр, первоначально выполняющий связующую функцию между низом и верхом музыкального пространства. Специализация звука как музыкального феномена тесно связана с вычленением среднего регистра, который выделяется на более поздних этапах эволюции музыки<sup>122</sup>. О нем, как самом музыкальном, писал еще Аль-Фараби, изучая музыкальные инструменты Востока. Он считал двухоктавный диапазон, расположенный между крайними регистрами музыкальной шкалы, наиболее органичным «для слуха и тесситурных возможностей голоса». По его мнению, именно средний диапазон – самый «совершенный» и «естественный» [170, с. 69].

Дихотомия низа и верха внутри себя содержит деление на три: низ-середину-верх. Звуковое пространство становится более дискретным. Кроме того, в развитых пьесах для казахской домбры (в квартетном строе) на примере модально-композиционных схем виден процесс дальнейшей дифференциации верхнего и нижнего регистров.

В музыке среднеазиатских тюрков, в особенности в пьесах для щипковых хордофонов, несмотря на скрытое присутствие дуальной оппозиции «низ-верх», регистровые отношения усложняются. И все же приоритет остается за *низом* музыкального пространства, модальные опоры которого являются основными.

<sup>122</sup> Ср. в корейской традиционной музыке звуки среднего регистра считаются нормативными, звуки высокого регистра «обозначаются прибавлением приставки «чхон», а низкого – приставки «тхак». См.: [433, с.126.]

### 3.4.1. О соотношении высоты и тембра звука в музыке тюрков

Исследования звука как музыкального феномена, в том числе его высоты и тембра, предпринимались с давних времен разными поколениями ученых, специалистами смежных наук (психоакустики, музыкальной психологии, психофизиологии и др.). Они нашли отражение, прежде всего, в музыковедческой литературе. Как известно, музыкальный звук относится к акустическим и эстетическим явлениям [97, с.24]. Среди основных его свойств<sup>123</sup>, данных слуховому восприятию, показателем собственно музыкального начала является **высота**. Она отнюдь не сводится к простой регистрации частоты колебаний основного тона. «Ощущение музыкальной высоты возникает только при восприятии звуковысотного движения» [516, с.86]. Один из звуков выше или ниже другого. Интервальные отношения между ними являются определяющими и служат показателем изменения высоты. Этому способствует и абсолютная дискретность звуковысотной системы [448, с.33]. Согласно исследованиям Н.А.Гарбузова, специфику организации последней определяют «не числовые отношения, а особенности нашего слухового аппарата» (подчеркнуто нами – С.У.) [449, с. 159]. Объектом внимания ученого становится именно *зонный* слуховой строй, включающий целую полосу частот, реально существующую «в т.н. практике свободного интонирования» [449]. В европейской классической музыке звуковысотные зоны, отделены друг от друга промежуточными зонами-перегородками. «Системы других качеств звука (громкость, тембр, ритм) такой дискретностью не обладают». В них зоны нередко перекрывают друг друга [137, с.191, 206, 254, 262]. Новая теория звуковысотности, как было выше показано, связана с идеей переменности критериев высоты (ритмического и растрового) (А.Володин).

К наиболее сложным свойствам относят *тембр* звука. В современной музыкальной науке он трактуется в узком и широком значении [403, с. 31-33; 307, с.74-79]. В первом случае имеют в виду окраску звука (его качественная сторона), во втором – «свойства некоторого множества звуков, которые может издавать данный инструмент..., вид инструмента (например, скрипичный тембр вообще), та или иная

<sup>123</sup> См. высота, громкость, длительность, тембр, а также локализации звукового сигнала, расстояние от источника звука. [379, с 8-13, 16-18; 138, с.80-145; 307, с.46, 58, 74]

их группа (тембр смычковых, деревянных или медных духовых и т.д.), ансамбль или оркестр» [285, с.9].

Тембр трактуется и как более широкая категория. Его относят к свойствам «каждого звука как такового» [516, с.86]. Любые звуковые проявления имеют тембровую окраску. Именно он служит объединяющим началом между музыкой и немужыкой (речью).

В настоящее время представления о нем расширились, обогатились «введением понятия *шумовых компонентов* (выделено нами – С.У.)» - целых полос или зон частот, «заполненных более или менее плотно». Поэтому вместе с «дискретным, линейчатым отображением спектра (гармоник и обертонов вообще)» используют и «недискретное, континуальное..., напоминающее горизонтально развернутое чередование холмов и впадин» [407, с.17]. Эта характеристика лишь дополняет, но не всегда способна объяснить своеобразие рассматриваемого феномена.

В связи с важностью тембра в народной инструментальной, особенно в азиатской музыке, некоторые исследователи предлагают ввести понятие *темброформы* (А.Алябьева). В узком смысле этот термин, подразумевающий «качественную характеристику звука», включает «артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм». В широком – он трактуется в качестве объединяющего начала, включающего «помимо средств музыкальной выразительности и другие...средства воздействия, например, параметр цвета» [36, с. 25]. Видимо, такое понимание тембра объясняется его достаточно сложной природой. На самом деле, его специфика определяется не только составом спектра, разной степенью интенсивности отдельных обертонов у тех или иных источников звука, их сливаемости с основным тоном. На одном и том же инструменте он может быть разнообразным в зависимости от способов звукоизвлечения, приемов игры (тембровые оттенки). Тембр предполагает как «интегральное восприятие всех параметров звука» [499, с.26], так и подчеркивает «уникальность услышанного звукового объекта, который формируется в нашей музыкальной памяти как определенная звуковая модель» [169, с.28]. В нем различают общее, особенное и единичное [499, с.27].

Несмотря на то, что нижний тон и обертоны различимы в музыке тюрков (горловое пение, игра на варгане, открытых продольных флейтах, смычковых хордофонах с волосяными струнами), методологически важным для нас

представляется положение об их *равном* участии в формировании высоты и тембра звука. Ведь сложный звук воспринимается не только как тембровое, но и как высотное единство. Кроме того, «основной тон... и без обертонов обладает как высотной, так и тембровой определенностью, а обертоны и без основного тона обеспечивают ощущение соответствующей ему высоты» [407, с.15].

В музыкальной науке получила разработку т.н. двухкомпонентная теория высоты (М.Майер, К.Штумпф), в которой обычно различают: 1) «высоту звука в собственном смысле слова и 2) тембровую характеристику, включающую «светлоту» и «объемность» звука» [515, с.72; 402, с.89, 306]. Изменение частоты колебаний сопровождается изменениями в окраске звучания.

Обратимся к вопросу о применимости данной концепции к общетюркской модели «многослойного» звука. Мировая практика показывает, что высота, тембр и другие свойства музыкального звука – явления социально-исторически и этнокультурно обусловленные. Их формирование тесно связано с развитием музыки как таковой. Поэтому вычленение высоты звука из тембра произошло на более поздних этапах ее эволюции. Кроме того, каждый народ, этническая группа или этнокультурная общность имеют свой неповторимый, в том числе и слуховой, опыт в освоении окружающей действительности. Он находит отражение в трактовке музыкального звука и феномена музыки.

Двухкомпонентная теория высоты, несмотря на всеобщий характер, ориентирована преимущественно на европейскую классическую музыку. Об этом свидетельствует ее содержание: «первый компонент определяется как музыкальный. Второй же характерен для восприятия и не музыкальных звуков» [402, с.306]. Следовательно, тембр имеет подчиненное значение. А ведь исторически складывалась иная картина. Музыкальный звук не всегда имел фиксированную высоту. Осознание и восприятие этого качества пришло значительно позже.

Музыка разных, прежде всего, тюркских народов содержит уникальный материал, подтверждающий данный тезис. Она дает возможность корректировать устоявшиеся положения музыкальной теории. Для нее в целом, включая развитые формы, показателен *второй компонент* высоты, обозначенный нами как *тембро-регистровый*, связанный с тембровой окраской звука, его «светлотой» и «объемностью». Этот компонент высоты в целом характерен для восприятия *речи*, в

которой различие фонем во многом определяется тембровыми и артикуляционными признаками [402, с.306].

Преобладание тембро-регистрового компонента высоты указывает на ее релятивность. Тем не менее, для музыки тюркских народов ЦА данный компонент является самым *музыкальным*.

Исключение, пожалуй, составляют некоторые (в том числе и современные) формы ансамблевого музицирования. Так, в традиционных восточных ансамблях струнные (*танбур*) обычно ориентируются на строй духовых (*ная*) [81, с.99; 512, т.1, с.21]. Сказанное касается и оркестра народных инструментов, а также игры в сопровождении фортепиано. В данном случае, музыканты-народники, обучающиеся в стенах музыкальных учебных заведений, вынуждены настраиваться под фортепиано или на оркестровый строй (*d-g*).

В разных, особенно в ранних видах инструментальной (вокально-инструментальной) музыки тюрков (горловое пение, игра на *хомусе* и *курае*, а также эпические сказания), в которых низкий звук сопровождается шумовыми (фальцетными, дребезжащими) призвуками, тембр предстает во всем своем богатстве и многоплановости. Их устойчивость позволяет говорить о его *двухкомпонентности*. В таких явлениях как горловое пение, импровизации на *хомусе* и *курае*, тембр может быть дифференцирован и подразумевает: а) не только окраску, но также б) *внемusикальный*, точнее *этнически характерный* компонент (хриплые, звеняще-жужжащие призвуки). Он выступает «естественной» оболочкой мелодии. В теории европейской классической музыки шумовые призвуки не являются предметом специального исследовательского внимания. В музыке тюркских народов им принадлежит особое место. Образует постоянно звучащий фон или оболочку, они неотделимы от самого музыкального звука и составляют основу его *синкретизма* (см. горловое пение, игра на *хомусе* и *курае*, отчасти и смычковых с волосяными струнами).

В данном случае *второй компонент высоты* – тембро-регистровый («светлотный») образует самостоятельную *систему*, которую в историческом плане можно представить в виде двух этапов. *Первый* из них связан с почти полным господством *тембра*. На примере музыки тюрков Южной Сибири, Поволжья,



Приуралья и Центральной Азии можно наблюдать процесс формирования высоты из тембра низкого звука, его оттенков.

Особое значение имеет «*толщина*»<sup>124</sup> нижнего бурдона (и «тонкость» верхнего обертонового/необертонового пласта). Она может быть разной: от одинарной до двойной (реже тройной). В горловом пении, игре на *хомусе* и *курае* толщина нижнего звука самая большая. Обертоновая же мелодия в верхнем регистре воспринимается как «тонкая», удаленная, едва слышимая. В тувинском стиле горлового пения *каргыраа* (монгольском – *хоомей*), многослойный звук отличается особой «плотностью» и устойчивостью. Он воспринимается как чрезвычайно «толстый» («широкий»). Звуковая энергия распределяется равномерно по всему диапазону. Такое же ощущение возникает и при двойном (тройном) бурдоне. В этом случае, масса звукового «тела» (бурдона) расщепляется на две-три линии (пласта), из которых одна или две – мелодические, а третья держит оstinатный звук (пьесы для казахской *сыбызгы*) или одна – мелодическая, а две – бурдонные (пьесы для тувинского *темир-хомуса*). Эти оstinатные тоны могут звучать одновременно или попеременно (пьесы для *сыбызгы*, *кыл-кобыза*).

В то же время при регистровом повышении оstinатного звука (вещества) его плотность постепенно спадает. Сказанное можно наблюдать на примере другого стиля тувинского горлового пения *сыгыт*, нижний тон которого перемещается в среднюю часть малой октавы.

**Второй этап** характеризуется формированием и усилением *высотного* фактора. Этот процесс наглядно виден на примере хордофонов. Вышерассмотренные качества нижнего тона «рассредоточены» и распределены между основными тонами открытых (2-3х) струн. «Плотность» каждой из них, как и «масса» бурдона уменьшаются. Происходит его модификация.

Мелодия постепенно «отвоевывает» звуковое пространство у бурдона. Чем ниже она спускается, тем ее звучание становится более определенным и наполненным. В домбровой музыке казахов бурдон и мелодия звучат на разной высоте. Мелодия (с оstinатной оболочкой) из верхнего регистра перемещается в средний. В образцах для

<sup>124</sup> Музыкальный звук, будучи физическим феноменом, справедливо ассоциируется со «звуковым телом», веществом [541, с. 18, 52; 235, с. 182]. Широкую «полосу» спектра (утолщение бурдона) можно сравнить с массой тела, а также давлением. Чем «толще», «шире» звук, т.е. ниже (охватываются его октавный и квинтовый обертоны) и объемнее, тем больше его «масса», увеличивается давление. И, наоборот, чем он «уже» (выше по регистровому положению), тем меньше его «масса», давление уменьшается.

узбекского *дутара*, *танбура*, азербайджанского *тара* она постепенно набирает силу, а основные тоны открытых струн заметно «теряют свой вес». Представляется важным не конкретная (уже достаточно дифференцированная) высота тона, а его регистровое положение (низкий и/или высокий). Думается, даже в мугамных композициях сохраняется *регистровое* качество высоты.

Прерогативой тембрового фактора остаются нижний регистр, основные тоны бурдонной и мелодической струн.

Таким образом, для музыки тюркских и шире – азиатских народов характерна *тембро-регистровая оценка высоты*. На ее примере видно, что высота образует узкую, а тембр – чрезвычайно широкую «зоны». В музыке тюркских народов она предстает как относительная, *изменчивая* величина, в каждом конкретном случае зависящая от многих факторов, а тембр, будучи связанным с нижним регистром, основными тонами открытых струн, отличается большей *устойчивостью*<sup>125</sup>.

### 3.4.2. Трактовка тембра в тюркской музыкальной терминологии

Важное значение в характеристике тембра звука имеет вербальная его трактовка, которая находит отражение, прежде всего в народной музыкальной терминологии. Ограничимся анализом лишь отдельных, наиболее часто встречающихся выражений и понятий на примере казахской народной музыки.

В казахском музыкально-поэтическом искусстве особое место принадлежит явлениям, обозначаемым словом *қоңыр* (в перев. с каз. – *глубокий, бархатный, певучий, густой, мягкий голос; приятный для слуха*) (см. гл. 2, параграф 2.1). Оно в равной степени используется в характеристике низкого голоса или звука на духовых (сыбызгы), смычковых (*кыл-кобыз*) и щипковых (*домбра*) инструментах. Интересно, что *қуңур* и производное от него выражение *қуңур оўн* в значении «хриплый голос» приводятся в словаре М.Кашгари [274, с.1010]. По всей вероятности, «хриплый» как 'горловой' эквивалентен слову 'густой', 'низкий', 'бархатный'.

Спектр действия данного понятия весьма широк: оно используется по отношению к звуку, голосу (*қоныр дауыс, қоныр уні*), напеву (*қоныр саз*), кюю (*қоныр*

<sup>125</sup> Ввиду тембровой специфики многих центрально-азиатских хордофонов высота звука на них не всегда различима. Для преодоления тембрового заслона необходим соответствующий слуховой опыт.

күй), настройке инструмента (*коңыр бурау*)<sup>126</sup> и даже домбре (*коңыр домбыра*). Это слово нередко присутствует и в названиях отдельных инструментальных пьес, имеющих лирический, лирико-философский характер и подразумевающих медитативное образное содержание (кюи «*Коңыр*» в восточно-казахстанской домбровой традиции).

Смысловое содержание термина разнообразно. По отношению к *кыл-кобызу* справедливо выражение *коңыр кою уні* (в пер. с каз. – густой, бархатный голос), что соответствует глубокому, несколько воркующему звучанию инструмента. Звук домбры более нежный, мягкий, прикрытый. Именно его сравнивают с *коңыр дауыс* (бархатный голос).

В музыкально-эстетических представлениях казахов *коңыр* ассоциируется не только с низким звуком, но и с соответствующим регистром (1); оно относится именно к *тембровым* свойствам звука. Более того, настройка музыкальных инструментов, в частности домбры также должна соответствовать *коңыр дауыс*, а, следовательно, должна быть низкой (см. *коңыр бурау*).

В выражении *коңыр дауыс* обращает на себя внимание *дауыс* ('звук' и 'голос'), который, как известно, наряду с *ун*, выступает синонимом «музыкального звука» (см. гл. 2). На наш взгляд, *коңыр дауыс* – понятие, близкое именно человеческому *голосу*, его звучанию, с которым и сравниваются звуки домбры (2).

Согласно народным эстетическим представлениям слово *қоңыр* неотъемлемо от тембра *домбры* (3). Ее звуковой диапазон близок тенору. *Коңыр* домбра – *домбра*, имеющая бархатное звучание. Оно одновременно древнее и современное, хорошо сочетается с ритмами рок-музыки (бас- и электрогитары). Тембровая окраска домбры связывается с национальным колоритом. Для общения с окружающим миром необходим бархатный низкий звук (4). Только посредством него можно передать размышления, разнообразную гамму чувств и эмоций степняка-кочевника. Данное понятие в широком смысле отражает философию кюя (см. *коңыр күй*) (5), связанную с внутренними переживаниями человека, а также соотносится с поведением, характером казахского народа, его отношением к жизни (6).

<sup>126</sup> *Қоңыр бұрау* означает настройку с минорным наклоном, а *алқоңыр бұрау* – с мажорным (по информации Т.Асемкулова)

*Коныр дауыс* как низкий звук встречается и в *речи*. Он характерен для мужских голосов, соответствует баритону [350, с.219]. По характеру голоса можно было определить его социальное положение. Так, голоса казахских батыров, речь которых направлена на большое количество людей, отличались полетностью, силой и энергичностью (воинственностью). Речь *шешенов* (острословов), владеющих искусством красноречия, наиболее яркая; напротив речь *биев*, занимающихся решением споров, тяжб и других юридических вопросов, более спокойная, ритмически плавная (*майда коныр* – в перев. с каз. приятный). Данное слово используется и в значении ‘задушевный’, ‘теплый’.

Слово *коныр* имеет отношение не только к звуку, но и *цвету*. Оно указывает на темный (о волосах), коричневый цвет (о материи). В казахском языке различают 5-6 его оттенков. Например, *акшил-коныр* (светло-коричневый), *коныр ала* (пестро-коричневый) и др. Нередко это слово используется в обозначении птиц и животных и означает «темно-бурый» (см. *коныр каз* – гусь темно-коричневого цвета; *коныр аю* – вид бурого медведя; *коныр торгай* – воробей с коричневым оттенком) [350, с. 407]. Названия некоторых мастей лошадей также характеризуют разные оттенки коричневого (см. *кызыл курен* – светло-коричневый; *кара курен* – темно-коричневый).

Интересно, что для обозначения равнинной местности чаще встречается слово *конырлык*. Оно является омонимом выражения «*сары дала*», «*шөл жер*» (желтая степь, голая степь, желтая долина). Если учесть, что окружающая среда, в которой жили казахи, в основном связана со степью, равнинной местностью, то слово *конырлык* ассоциируется с коричневой полосой земли – неизменным атрибутом жизненного пространства этого кочевого народа. Неслучайно, коричневый цвет (*коныр*) – один из самых любимых у казахов.

Другое значение слова *коныр* – твердый, прочный, устойчивый. Оно характеризует устойчивое состояние (*қоңыр тірлік*, *қоңыр тіршілік* — повседневная жизнь, жизнь без особых изменений). С этим же значением связано выражение *коныржай*, используемое по отношению к погоде. Оно означает «обычный», т.е. не жаркий, не холодный, средний.

*Коныр дауыс* апеллирует и к слуху. Оно переводится еще и как голос, приятный для слуха (*кулакка жагымды ун*) [350, с.407]. Очевидно, что слово *коныр* отличается синкретизмом смыслового содержания. Все вышеуказанные его значения, а именно

бархатный, густой, темный, коричневый, ровный, устойчивый, идентичны друг другу. Они нашли отражение в таблице 5.

Таблица 5. Термин *қоңыр* и его значения

Феномен	Термины	Словосочетания	Значение
Звук/ слух	<i>Қоңыр</i>	Қоңыр дауыс, қоңыр үні	Густой, бархатный, мягкий голос, «приятный для слуха»
		Қоңыр саз	Певучий мотив / напев
		Қоңыр күй	Певучий напев, кюй
		Қоңыр бұрау	Мягкий, бархатный строй
		Қоңыр домбыра	Певучая домбра
Цвет	<i>Қоңыр</i>	Қоңыр шаш	Темные волосы
		Қоңыр мата	Темная материя
		Ақшил қоңыр	Светло-коричневый (масть лошади)
		Қоңыр ала	Пестро-коричневый (масть лошади)

*Қоңыр* объединяет в себе *звуковое* (звук, голос), *слуховое* («приятный для слуха») и *цветовое* (коричневый) начала. Звуковые и цветовые факторы оказываются эквивалентными друг другу и соединяются в слове *қоңыр* (см. рис.8).



Рис.8. Семантика термина *қоңыр*

Данное понятие имеет универсальное значение. *Қоңыр дауыс*, *қоңыр ун*, *қоңыр саз*, *қоңыр күй*, *қоңыр домбыра* – однопорядковые (синонимичные) явления, как бы предполагающие друг друга.

### 3.5. *Субъективные параметры в оценке высоты музыкального звука*

Помимо объективных существуют и субъективные параметры в оценке высоты музыкального звука. Речь должна идти о реальном процессе музыкального исполнения. В каждом конкретном случае, даже один и тот же музыкант может интерпретировать пьесу по-разному. Многое здесь зависит от его психологического состояния, уровня мастерства, а также окружающего контекста.

В реальном звучании, особенно в вокальном, а также на музыкальных инструментах со свободным строем «высота звука обычно нигде не бывает стабильной». Сказанное касается как европейской, так и азиатской народной музыки. Не случайно в ее измерении «статистический подход оказывается единственно возможным» [595, с. 390-391].

Инструментальная (и вокально-инструментальная) музыка тюркских и, шире – азиатских народов функционировала преимущественно в бесписьменной традиции и передавалась мнемоническим, слухо-зрительным путем. Разумеется, в прошлом на Востоке существовали разные виды нотаций (цифровая, табулатурная), но они не получили широкого распространения. Основные знаки фиксации музыкального текста сохранились в народной композиционной и исполнительской терминологии, а также на самом инструменте (навязные ладки, нередко передвижные, имеющие свои названия, разные виды штрихов, их терминологическое, иногда и письменное обозначение). В этой связи у тюркских (азербайджанцев, туркмен, казахов узбеков, уйгуров), как и у других народов широко бытуют исполнительские варианты (версии) мугамных частей, домбровых кюев, некоторых инструментальных и вокально-инструментальных пьес. Особо маститые народные музыканты (*бахши, сазанда, ашуги, кюйши* и др.) нередко создавали свои исполнительские варианты традиционных композиций, которые служили неким эталоном-ориентиром (кюи Курмангазы в интерпретации Дины Нурпеисовой, искусство азербайджанских таристов и др.). Благодаря творческой деятельности многих поколений народных музыкантов образцы традиционной музыки постепенно шлифовались и изменялись. Поэтому трудно предугадать какой в реальности была пьеса, созданная безымянным или известным

музыкантом прошлого. О ней можно судить лишь на основе исполнения современных музыкантов.

Следовательно, понятие «произведения» в музыке бесписьменной традиции имеет иное содержание. Здесь сочинение «живет» в постоянном обновлении, в соответствии с изменяющимися нормами слушательского восприятия, тогда как в европейской классической музыке опус, созданный композитором, впоследствии не может быть произвольно изменен исполнителем.

Кроме того, в европейской музыкальной традиции произошел распад былого синкретизма: композитор и исполнитель разделились. В традиционной музыкальной культуре создатель и исполнитель (в том числе слушатель как потенциальный исполнитель), нередко представлены в одном лице.

В музыке тюркских (и других азиатских) народов ведущая роль отводится струнным инструментам. Реальная высота звучащей пьесы в каждом исполнительском акте (на одном и том же музыкальном инструменте) будет различной. Видимо, изначально следует говорить о *звуквысотной множественности* произведений, исполняемых на центральноазиатских хордофонах.

Собранный и проанализированный нами разнообразный музыкальный материал, прежде всего образцы для хордофонов позволил нам рассматривать высоту тона на уровнях: 1) музыкального произведения, т.е. пьесы в целом и 2) и собственно звука/тона в каждом конкретном случае. Они соответствуют *«внешним» и «внутренним»* параметрам высоты. *«Внешние»* параметры высоты проявляются в видах настроек центральноазиатских хордофонов. *«Внутренние»* показатели высоты находят отражение собственно в звуквысотной шкале – в процессе интонирования.

### ***3.5.1. Высота звука / тона в исполнении традиционной музыки («внешние» параметры высоты звука)***

Высота настроек центральноазиатских хордофонов нас интересовала с двух сторон: в целом, т.е. в разных условиях и более конкретно – ее изменения при исполнении одной и той же пьесы разными музыкантами. Строй и настройка как определенные модусы, универсальные категории, отражают ту или иную установку, состояние [413, с.219].

Высота настройки хордофонов исследовалась на примере *казахской домбры*, разных ее видов, функционировавших как в прошлом, так и в настоящее время (XX-XXI вв.) в представлениях традиционных и современных музыкантов, а также в реальном творчески-исполнительском процессе.

С этой целью мы опирались на разные источники:

1. работы А.Затаевича, А.Жубанова, П.Аравина, посвященные общетеоретическим аспектам домбровой музыки;
2. материалы фольклорно-этнографических экспедиций в Мангыстаускую и Атыраускую области (видеозаписи Г.Ахмедьярова и К.Сахарбаевой, 2000г.);
3. сохранившиеся рассказы о творчестве / исполнении известных представителей инструментальной традиции;
4. сведения, собранные в результате опроса и бесед с современными домбристами, в основном педагогами, аспирантами и студентами музыкальных колледжей и КНК им. Курмангазы (2004-2006). Среди них нар. артист РК, проф. К.Ахмедьяров, засл. деятель РК, проф. А.Жаимов, проф. А.Токтаган, проф. К.Сахарбаева, Б.Искаков, преп. С.Жузбаев, С.Садыков, Е.Басыкараев и др.;
5. результаты наших собственных экспериментальных разработок по измерению высоты настройки современных домбр, изготовленных местными мастерами
6. Конкретные замеры высоты настройки домбры (по камертону), полученные на концертах современных домбристов. Производилась запись выступлений К.Ахмедьярова и его учеников на презентации книги «Табыну» (6.03.2002г.), домбристов – К.Сахарбаевой, Б.Искакова, С.Жузбаева и студентов кафедры домбры КНК им. Курмангазы.

Обратимся к вышеназванным источникам. Преимущества приводимых данных в том, что они, будучи в той или иной мере зафиксированными (в нотах, видеозаписях, на аппаратуре) дают более достоверную и объективную картину о высоте строев *казахской домбры* и путях их эволюции.

1. В *казахстанском этномузыкальном знании* вопросы музыкального строя домбры преимущественно рассматриваются в работах П.Аравина, С.Заруховой, отчасти А.Жубанова, А.Затаевича.



П.Аравин был в числе первых казахстанских ученых, рассматривавших феномен домбрового строя «в свете новейших достижений музыкальной акустики и фольклористики». В своей статье «Звуковая система домбрового строя (к проблеме изучения)» он опирается на данные В.Беляева, а также собственные материалы, полученные им в результате обмера ряда казахских (преимущественно западно-казахстанских) домбр. Он и сам измеряет в центах интервалы, образующиеся на инструменте. Эти сведения приводятся им в таблицах. К сожалению, П.Аравин не уделяет должного внимания высоте настройки *домбры*. Тем не менее, некоторые из его наблюдений и выводов не утратили своей актуальности. Так, вслед за В.Беляевым он указывает на самостоятельность и оригинальность звуковой системы домбрового строя, что «определяет неповторимый колорит и яркое национальное своеобразие музыки» [48, с.59]; показывает различия величин интервалов в домбровом, а также 12-ти-звуковом равномерном-темперированном, пифагоровом и чистом строях. П.Аравин отмечает процесс «все большей индивидуализации» интервалов на ступенях звукоряда» [48, с.66];

Изучению музыкальной системы казахских домбровых кюев, а также проблемам лада посвящена работа С.Заруховой. Как и П.Аравин, она отмечает специфику домбрового строя, приближающегося к пифагорейскому.. Исследователь рассматривает звукоряды инструмента, а также нейтральные интервалы, которые, по ее мнению, «не имеют ладового значения» [215, с.5]. Несмотря на актуальность некоторых понятий («кварто-квинтовый стереотип», «функциональная переменность голосов» и др.), в целом исследование С.Заруховой ориентировано на европейскую теорию музыки, представления о развитии ладовых отношений только в горизонтальном аспекте. Ею игнорируется народная композиционная терминология.

Интересные мысли собственно о высоте настройки *домбры* находим в работах А.Жубанова, который писал: «Стабильного строя с определенной высотой прежде не существовало» [211, с.13]. Он отмечает, что этот показатель бывает различным: «зависит от материала инструмента, толщины струн и нередко от мастерства исполнителя». Ученый указывает и на реальную низкую высоту домбрового строя, колеблющегося от *A-d* до *d-g* малой октавы. Таким образом, А. Жубанов фиксирует

самую нижнюю и верхнюю границы настройки домбры, реализуемую в пределах кварты, на границе большой и малой октав<sup>127</sup>.

В целях выявления реальной высоты домбрового строя и подтверждения вышесказанного мы обратились к известным трудам А.Затаевича «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев». Этот шаг был сделан нами намеренно. Разумеется, перед А.Затаевичем стояли другие задачи. И вопросы строя впрямую его не интересовали. Тем не менее, ученый, обладая уникальным слухом, «удивительной тонкости, точности и цепкости» (по словам В.Дерновой) [171, с.564], фактически фиксировал кюи в тех «тональностях», в которых они реально звучали. Несмотря на имеющиеся неточности записи (отдельных нот или звуко сочетаний), все же по ним нетрудно определить настройку открытых струн домбры.

Объектом нашего внимания стали домбровые пьесы в квартовой настройке, опубликованные в сборнике «500». В нем издана большая их часть. Как видно из записей, высота настройки *домбры* у тех или иных музыкантов различна. Она образует определенную *зону* и колеблется в пределах малой септимы (от *E-A* до *d-g*)<sup>128</sup>. Так, в строях *E-A* записан один кюй, *d-g* – соответственно 11 пьес (из них 6 – в западном, 5 – в восточном регионах Казахстана). Поскольку в сборнике отсутствуют пьесы, звучащие ниже или выше указанных параметров, то настройки на *E-A* и *d-g* могут быть определены как *нижняя* и *верхняя* границы домбрового строя. Встречаются и другие настройки. Самое большое количество пьес – 26 предполагают строй *c-f*, 10 – *F-B*, 4 – *A-d*, 3 – *B-es*, 2 – *H-e*, 1 – *G-c* (таблица 6).

**Таблица 6. Высота настроек домбры**  
(по материалам сборника А.Затаевича «500 казахских песен и кюев»)

№№	Высота настройки домбры	Количество пьес
1.	<i>E-A</i>	1
2.	<i>F-B</i>	10
3.	<i>G-c</i>	1
4.	<i>A-d</i>	4
5.	<i>B-es</i>	3

<sup>127</sup> Достоверность сказанного подтверждается сведениями, приводимыми А.Эйхгорном, согласно которым высота настройки домбры варьировала от *A-d* до *e-a*; на кобызе - от *A-d/ G-d* до *e-a/d-a* малой октавы [380, с.35] и высказываниями современных домбристов.

<sup>128</sup> Нами везде указывается настройка верхней и нижней струн *домбры* в общепринятом буквенном обозначении.

6.	<i>H-e</i>	2
7.	<i>c-f</i>	26
8.	<i>d-g</i>	11

Преобладают кюи в строе *c-f*. Вероятно, эта настройка раньше была одной из популярных. Большинство пьес, записанных А.Затаевичем, по своей высоте располагаются – от *F-B* до *c-f*, т.е. оптимальный диапазон настройки домбры равен чистой квинте.

Итак, в отличие от сведений, приводимых А.Жубановым, в кюях, записанных А.Затаевичем, зона настройки домбр значительно шире (септима, а фактически квинта) и ниже по высоте (от *E-A/F-B* до *d-g*; см. у А.Жубанова – *A-d – d-g*).

Поскольку оба сборника А.Затаевича были опубликованы раньше вышеупомянутой статьи А.Жубанова (1976), можно предположить, что в начале XX века строй домбры был очень низким и варьировался в пределах большой октавы (от *E-A* и выше). Позже, в период творческой деятельности А.Жубанова, хорошо знакомого с исполнительской практикой, строй уже повысился (от *A-d* и выше).

2. Уместно сравнить эти показания с высотой домбровых настроек, используемых современными традиционными и отчасти городскими профессионалами, получившими специальное музыкальное образование.

Обратимся к *экспедиционным материалам*, собранным исследователями, городскими домбристами в Мангыстауской и Атырауской областях (2000г.). Так, в *Мангыстауской* области были записаны А.Мырзабаев, Т.Асанов, С.Шакратов, И.Шыртанов, Ж.Тауирбаев, А.Оскембаев, Р.Айдарбаева и другие известные музыканты. Большинство из них, за исключением Р.Айдарбаевой, не обучались в музыкальных учебных заведениях.

Знакомство с видеозаписями, а именно проверка высоты настройки домбр по камертону показали, что а) все кюи, исполняемые одним музыкантом, звучат преимущественно на одном и том же высотном уровне; б) высота настройки инструментов также мобильна, но колеблется не в таких широких пределах, как это было раньше. Зона настройки сузилась до б.2 – *B-es – c-f* (на границе большой и малой октав). Никто из домбристов не играл в строе *d-g*. Основная их часть избрала высоту строя, близкую к традиционной (*B-es /H-e*) (Таблица 7).

**Таблица 7. Высота настройки домбры у разных исполнителей**  
(материалы фольклорно-этнографической экспедиции в Мангыстаускую область)

№№	Ф.И.О. информаторов	Реальная высота настройки домбры
1.	Мурзабеков А.	<i>B-es</i>
2.	Асанов Т.	<i>B-es</i>
3.	Шакратов С.	<i>B-es</i>
4.	Шырганов И.	<i>B-es</i>
5.	Тауирбаев Ж.	<i>H-e</i>
6.	Сарлыбаев А.	<i>H-e</i>
7.	Оскембаев А.	<i>H-e</i>
8.	Жукенов С.	<i>H-e</i>
9.	Айдарбаева Р.	<i>c-f</i>

Материалы *Атырауской* фольклорно-этнографической экспедиции (рук. К.Сахарбаева) показали несколько иную картину. Среди музыкантов разных районов г.Атырау и области были записаны не только исполнители, но и творцы (кюйши), сочиняющие в жанре кюя. Звуковысотная зона настройки домбры здесь довольно широкая, локализуется в пределах б.7 – от *A-d* до *dis-gis*. Она и немного ниже (*A-d*) в сравнении с настройкой мангыстауских домбр (Таблица 8).

**Таблица 8. Высота настройки домбры у разных исполнителей**  
(материалы фольклорно-этнографической экспедиции в Атыраускую область)

№№	Ф.И.О. информаторов	Реальная высота настройки домбры
1.	Болекбай Ж.	<i>A-d</i>
2.	Утенгалиев Ж.	<i>A-d</i>
3.	Дусипова Ж.	$\frac{1}{4}$ <i>B-es</i> ↑
4.	Дуйсеев К.	$\frac{1}{4}$ <i>B-es</i> ↑
5.	Кулмаганбет Е.	<i>c-f</i>
6.	Ибишев Г.	<i>c-f</i>
7.	Назаров Ж.	<i>cis-fis</i>
8.	Бекешев А.	<i>cis-fis</i>
9.	Гиладжеев Б.	<i>dis-gis</i>

Необходимо отметить, что каждый музыкант исполнял все кюи (свои собственные и других авторов) также в одном первоначально избранном строе (Г.Ибишев, Ж.Назаров). Из таблицы видно, что настройка некоторых инструментов находится между *B-es* и *H-e*, т.е. на  $\frac{1}{4}$  тона выше указанных звуков (Ж.Дусипова,

К.Дуйсеев). Встречаются и довольно высокие варианты настройки – *cis-fis* и даже *dis-gis* (Б.Гиладжев). Сказанное объясняется как особенностями самих инструментов, звучащих в высоком строе, так и установкой музыкантов на концертное исполнение (А.Бекешев – запись с концерта). Возможно, изменились и слуховые ориентации музыкантов, усилилась их восприимчивость к звучанию кюев в оркестровом строе *d-g*.

3. Для многих современных музыкантов ориентиром в выборе высоты настройки инструмента служит творческая деятельность *Дины Нурпеисовой* (1861-1955) и *Абикена Хасенова* (1897-1958) – двух лучших представителей западно- и восточно-казахстанской домбровых традиций в XX веке. Они предпочитали играть кюи в низком строе – *A-d* (А.Токтаган, А.Жаимов). Другие музыканты утверждают, что Дина и Абикен, играя на сцене, строй повышали. Так, Дина исполняла кюи Курмангазы на высоте, близкой *d-g* (Х. Мендыгалиев, Б. Искаков).

4. Общение со студентами, аспирантами и педагогами кафедры домбры выявило разнообразную и достаточно противоречивую картину. Все высказывания музыкантов о строе, его зависимости от разных факторов, мы распределили по следующим направлениям:

- а) виды настроек (понятия высокий, средний и низкий) и их характеристики;
- б) строй в региональных, локальных (авторских) стилях;
- в) строй и характер исполняемого произведения;
- г) строй в домбровом исполнительстве;
- д) строй и слух музыкантов

Учитывая взаимосвязанность вышеуказанных пунктов между собой, а также в целях удобства объединим их в более крупные блоки. В этом случае, первая рубрика – разновидности настроек – образует один блок вопросов (А); строй в стилях домбровой музыки, характер кюев и исполнительство – второй (Б) и их слуховое восприятие – третий (В). Остановимся на каждом из них более подробно.

#### ***А. О понятиях низкая, средняя и высокая настройки.***

Названия настроек (*бұрау* – досл. с каз. «крутить, поворачивать») отражают собственно их высотное положение<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> Названия квартового и квинтового строев на домбре – *он бұрау* и *сол бұрау* связаны с поворотом колка вправо или влево. Ср. названия настроек на комузе (*он буроо* и *сол буроо*) обусловлены тем, какая из струн – нижняя или средняя являются мелодическими [ 499, с.193].

Различают низкую (*төмен бұрау*), среднюю (*орташа бұрау*), высокую (*жогары бұрау*) настройки. Каждый из них имеет и качественные характеристики. Они делятся по а) степени натяжения струны – на спущенную (*бос бұрау*), среднюю (*орташа бұрау*), сильно натянутую (*қатты бұрау*); б) характеру звучания – мягкую (*жұмсақ бұрау*), твердую (*қатты бұрау*); в) темповым особенностям или характеру исполняемых в этом строе пьес – спокойную (*жәй бұрау*), среднюю (*орташа бұрау*), быструю (*тез бұрау*).

Представления о непосредственной реализации низкого, среднего и высокого строев у музыкантов оказались разными.

*Низкий строй.* Старшее поколение музыкантов предпочтение отдает низкому строю (К.Сахарбаева), поскольку он соответствует традиционному звучанию. С ним связаны природные свойства домбры. Благодаря естественному колебанию струн (А.Жаимов), звук становится «свободным» и раскрепощенным (А.Токтаган). Настройка нижней мелодической струны на *f, e, es* малой октавы позволяет извлечь *қоныр дауыс* (А.Жаимов). В большинстве случаев, низкий строй в представлениях современных музыкантов определяется как *B-es / H-e* (реже *A-d*).

*Средний строй,* по представлениям музыкантов, наиболее жизнеспособный. Именно в нем, за редким исключением, звучат все кюи. В определении его высотной границы мнения также расходятся. Одни считают, что средний строй равен *c-f (cis-fis)* (С.Жузбаев, студенты)<sup>130</sup>, другие – *H-e* (Б.Искаков). Ряд музыкантов настройку на *H-e* относят к низкой (К.Сахарбаева, студенты).

*Высокий строй.* Молодые домбристы, получившие специальное музыкальное образование, предпочитают играть в высоком строе. Вероятно, в этом проявляется связь со временем, эпохой, в которой они живут (К.Сахарбаева). В большинстве случаев высокий строй соответствует *d-g* (реже *cis-fis*) малой октавы (С.Жузбаев, Б.Искаков). Однако, для исполнения кюев он слишком высок. При таком строе натянутая струна не может передать *естественную вибрацию* (А.Жаимов). Звучание домбры становится сходным с мандолиной (А.Токтаган), т.е. теряется тембровая специфика (см. Таблица 9).

<sup>130</sup> Большинство кюев Курмангазы и Даулеткерей звучат именно в этом строе. Например, кюй Ашимтая «Қоныр қаз» звучит на высоте c-f (С.Жузбаев).

Таблица 9 Высотная реализация настроек домбры

Виды строев	Высотная реализация настроек домбры						
Высокий строй	<i>dis-gis</i>						
		<i>d-g</i>					
			<i>cis-fis</i>				
Средний строй				<i>c-f</i>			
					<i>H-e</i>		
Низкий строй						<i>B-es</i>	
							<i>A-d</i>

Сам факт разделения настройки на низкую, среднюю и высокую свидетельствует об их связи с тембро-регистровой моделью звука.

**Б. Строй в региональных, локальных (индивидуальных) стилях; характер исполняемых пьес; исполнительство.**

Настройка инструмента отражает не только эмоциональное состояние исполнителя, но и косвенно связана с существующим эталоном в восприятии данного вида (образца) музыки. Музыканты по-разному относятся к выбору высоты строя при исполнении кюев в тех или иных стилях. Основная их часть считает, что кюи Западного Казахстана (*токпе*), нередко отличающиеся порывистым характером, стремительностью и динамикой звучания, должны исполняться чуть выше, в строе *c-f* (студенты, К.Сахарбаева, А.Жаимов, А.Токтаган), реже – *cis-fis* (К.Ахмедьяров). Кюи Восточного, Центрального и Южного регионов республики (*шертпе*) менее подвижные, более созерцательные, преимущественно камерные, предпочитают играть ниже, в строе *H-e*. Конечно, речь идет об основной тенденции в избирательности высоты домбрового строя.

Кроме того, пьесам лирического или трагического, скорбного или философского содержания, звучащим, как правило, в медленном и умеренном темпах, чаще соответствует низкий строй (*e / es* – по высоте нижней мелодической струны) (студенты, Е.Басыкараев, С.Садыков, К.Сахарбаева). Напротив, образцы светлого, жизнеутверждающего, приподнятого характера, исполняемые в быстром темпе (кюи «Серпер», «Адай», «Сарыарка» Курмангазы), предполагают использование высокого строя (А.Жаимов, К. Сахарбаева, С.Садыков, Е.Басыкараев).

Разумеется, внутри региональных стилей, в оценке отдельных локальных традиций, исполнительских школ мнения музыкантов различались. Так, если каратауские, аркинские *шертпе-кюи* обычно исполняются в низком, то пьесы

Восточного Казахстана, Алтая, Тарбагатая – в высоком строях. Более того, последние только так и должны звучать, иначе искажается их содержание. В кюях «Аңшының зары», «Шыңырау» используются пронзительные звуки (С.Жузбаев, Б.Искаков). В выборе такого строя музыканты стремятся показать красоту, звонкость звуков *верхнего* регистра (У.Бекенов, М.Хамзин). Звучание домбры в высоком строе обнаруживает сходство с *шертером* – трехструнным музыкальным инструментом, получившим популярность в данном регионе Казахстана (С.Жузбаев).

Настройка домбры связана как с *исполняемым произведением*, его характером, так и со *стилем* того или иного народного *күйиши*. Она зависит от *настроения* музыканта, его общего состояния, установки. Приведем следующие данные:

*Кюи Курмангазы* в основном звучат в строе *c-f* (А.Токтаган), реже *cis-fis* (А.Жаимов, С.Садыков, Е.Басыкараев). Отдельные его сочинения, такие как «Алатау», «Кішкентай» – *h-e/b-es* малой октавы (А.Жаимов).

*Кюи Даулеткерей* с характерным для них «грудным» звучанием соответствуют низкому строю (*қоныр бұрау*) (см. «Қосалқа», «Жігер») – *A-d* (А.Токтаган). Некоторые домбристы предпочитают строй повыше (от *cis-fis* до *h-e*) в исполнении кюев «Қос ішек», «Қосалқа»; «Кероглы» и даже *d-g* – «Салық өлген» (А.Жаимов, К.Сахарбаева, С.Садыков, С.Жузбаев).

Если *кюи* самой *Дины* могут звучать в разных строях: от *A-d* (А.Токтаган) до *b-es / h-e* (К.Сахарбаева, А.Жаимов) (см. кюй «Сауыншы»), то *Сейтека* – преимущественно на *c-f/cis-fis*.

*Мангыстауские кюи* обычно исполняются в строе *c-f* (К.Сахарбаева), в том числе *Абыла* (*c-f/h-e* и даже *b-es*) (Е.Басыкараев), *Есира* – *c-f/b-es* (К.Сахарбаева, С.Садыков), *Есбая* – *A-d* (А.Токтаган), тогда как сочинения *Казангана* предполагают строй *h-e/b-es* (Е.Басыкараев, студенты). Вышерассмотренные данные приведены нами в таблице 10..

Таблица 10. Высота настройки домбры в связи с исполняемыми кюями

Варианты высоты настройки домбры	+0,5	0	-0,5	- 1	-1,5	- 2	-2,5	- 3	-3,5
	Домбровые стили	<i>dis- gis</i>	<i>d-g</i> (о.с.)	<i>cis-fis</i>	<i>c-f</i>	<i>H-e</i>	<i>B-es</i>	<i>A-d</i>	<i>As-des</i>
<b>Кюи Курмангазы</b>			+	+	+	+			



<b>Кюи Даулеткерей</b>		+	+	+	+	+	+		
<b>Кюи Дины</b>					+	+	+		
<b>Кюи Сейтека</b>			+	+					
<b>Мангыстауские кюи</b>				+	+	+	+		
<b>Кюи Казангапа</b>					+	+			
<b>Кюи Таттимбета</b>					+	+	+		
<b>Кюи Сугура</b>				+					

Учитывая, что в современной музыкальной практике оркестровый строй (*d-g*) считается эталонным, он взят нами за 0; показаны те или иные «отклонения» от него. Из таблицы видно, что почти все пьесы в сольном исполнении звучат ниже оркестрового строя, что соответствует традиционным музыкальным представлениям.

Вышесказанное в той или иной мере касается связей **строя и исполнительства**. Низкий строй удобен для игры, движения рук. Обычно мелодичные по своему характеру *шертпе-кюи*, например Таттимбета (интерпретации А.Хасенова – *h-e/A-d*) (Б.Искаков), отдельные сочинения Сугура (С.Жузбаев) звучат в этом строе. Наоборот, исполнение в высоком строе требует от музыкантов больших усилий (Е.Басыкараев).

Предпочтение высокому строю отдается при исполнении: 1) сложных, технически подвижных пьес; 2) приемов игры, мелизмов, украшений (в кюях Сугура); 3) тремоло, сложных штрихов, форшлагов, вибрато (Дина «Байжума», «Бул-бул», Курмангазы «Ілме») (К.Сахарбаева). При такой высокой настройке (*c-f*, реже *cis-fis*) удастся подчеркнуть выразительность отдельных акцентов, нюансов (студенты).

В *шертпе-кюях* особенно развита техника игры пальцами (*lin tarpu*), часто встречаются переходы с одной струны на другую. В их исполнении домбра не может быть настроена очень низко (А.Жаимов)<sup>131</sup>. Связь строя с исполняемым произведением проявляется многопланово. Кюй рождается на определенной высоте, и музыканты должны это уловить (С.Жузбаев).

### **В. Строй и слух музыкантов.**

По утверждению ряда исполнителей, всякий инструмент предполагает ту или иную высоту настройки (А.Жаимов, С.Жузбаев). Сказанное касается и *домбры*. Как правило, играя одни и те же пьесы, музыканты придерживаются приблизительно сходной по высоте настройки (А.Жаимов). Кроме того, каждый кюйши знает

<sup>131</sup> Правда, и сама аркинская *домбра* (т.н. *қалақ домбыра*) отличается от западно-казахстанского прототипа. Она имеет другой тембр, ее струны толще, соответственно техника исполнения иная (А.Жаимов).

преимущества и недостатки своей *домбры*. Поэтому, настраивая ее, он ориентируется на реально заложенные в ней акустические возможности.

Необходимо отметить и другое. Существенное влияние на развитие слухового восприятия современных домбристов, а также производство инструментов оказывает Академический оркестр народных инструментов. им. Курмангазы (см. об этом ниже). Многие исполнители, игравшие в таком коллективе, в том числе и слушательская аудитория привыкли к оркестровому строю *d-g*. Поэтому звучание кюев в низком строе ими не всегда воспринимается (А.Токтаган). Мастера в изготовлении домбр заведомо ориентируются на этот высотный эталон (см. домбры И.Романенко).

5. Нами делались *замеры струн* (кишечных, капроновых, а также лески) на разных *домбрах* Западного Казахстана. Особое внимание уделялось и их настройке: определялся верхний и нижний порог высоты строя на разных видах струн и инструментов. Для эксперимента были отобраны 4 домбры, произведенные известными казахстанскими мастерами. Один из инструментов сделан И.Романенко, другой – Б.Смагуловым<sup>132</sup>, два – Ж.Оспановым (1996, 2001 гг.), два кыл-кобыза – К.Казакбаева и С.Умбетбаева.

Относительно звуковых качеств обследованных образцов. Домбра И.Романенко более звучная, хорошо держит низкий и высокий строй. Инструменты Ж.Оспанова – камерные по звучанию, не могут быть настроены высоко. Домбра Б.Смагулова также обладает неплохими музыкально-акустическими характеристиками. Ее звуковые возможности лучше раскрываются в «средних» строях.

Высота строя вышеуказанных инструментов, в особенности его нижняя и верхняя границы, проверялись по камертону и на слух самими музыкантами. Они и находили «среднюю» высоту настройки, определяя ее в качестве оптимальной. Все эти параметры, в свою очередь, изменялись в зависимости от качества, толщины и длины струн (измерялась и их игровая часть). Для удобства записи нами отмечена высота основного тона мелодической струны, в скобках указываются возможные варианты высоты настройки (таблица 11).

---

<sup>132</sup> Домбры И.Романенко и Б.Смагулова, а также кишечные струны, привезенные из Полтавы, шелковые – в виде перекрученной нити, были любезно предоставлены К.Ахмедьяровым, народным артистом РК, профессором КНК им. Курмангазы. Обе домбры Ж.Оспанова взяты у педагогов кафедры домбры С.Кудайбергеновой и Б.Игилик. В эксперименте принимали участие проф. К.Сахарбаева, преподаватели Б.Игилик, А.Батырхаирова, а также студенты – А.Ахатов, А.Корсакбаева, С.Ибраимова.

Таблица 11. Высота настройки разных видов домбр

Инструменты	Виды струн	Длина струны <i>g</i> (см)	Длина струны <i>d</i> (см)	Диаметр струн (мм)	Оптимальная высота строя	Верхняя граница высоты строя	Нижняя граница высоты строя
Домбра И. Романенко	Леска	86 (86+4= 90)	91 (91+5= 96)	0,7	<i>f (fis)</i>	<i>g (fis)</i>	<i>d (es)</i>
	Кишечные			0,7	<i>e (f)</i>	<i>f</i>	<i>d (des)</i>
	Капрон			0,6		<i>f (fis)</i>	<i>c (cis)</i>
Домбра Ж. Оспанова (2001г.)	леска	86 (86+5= 91)	91 (91+5= 96)	0,7	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>es (e)</i>
Домбра Ж. Оспанова (1996г.)	леска	“ – “	“ – “	0,7	<i>f (fis)</i>	<i>g</i>	<i>e (es)</i>
Домбра И. Смагулова	леска	90 (90+4= 94)	93 (93+4= 97)	0,7	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>e</i>

6. Реальная высота настройки *домбры* фиксировалась по камертону в процессе исполнения музыки. Записывались выступления студентов и аспирантов на занятии и во время сдачи экзаменов по специальности, а также педагогов в обычном и концертном исполнении.

Следует сказать, что высота строя *домбры* как бы скользит, но различия здесь незначительны. Так, например, настройка *домбр* на занятии у студентов II курса, в выступлениях педагогов К.Сахарбаевой, Б.Искакова колебалась от *fis* до *e* (по высоте основного тона мелодической струны) малой октавы. То же касается звучания кюев в исполнении аспирантов (Е.Басыкараев – строй *c-f*). Запись концерта К.Ахмедьярова и его учеников показала, что строй их инструментов был еще выше – приближался к *f* и *fis*. Только у С.Жузбаева строй *домбры* совпадал с *A-d*. Сказанное означает, что в исполнении кюев современные домбристы (студенты, педагоги музыкальных колледжей, консерватории) ориентируются преимущественно на высокий, частично средний, строи.

Кроме того, в целях создания более объективной картины нами фиксировалась (по камертону) реальная высота строя *домбры* при исполнении одного и того же

домбрового кюя, с одной стороны, разными, с другой, одним и тем же музыкантом. Использовались СД диски с записями домбровой музыки, сделанными от одного и того же исполнителя в разное время. Отбирались исполнители старшего и молодого поколений. Кюй Курмангазы «Кайран шешем» в интерпретации домбристов звучит на разной высоте — *Fis-H* (Д.Нурпеисова), *H-e* (Р.Габдиев) и соответственно *d-g* (К.Жантлеуов). Самая высокая настройка инструмента оказалась у К.Жантлеуова, низкая – у Д.Нурпеисовой.

При исполнении кюя «Адай» Курмангазы более молодое поколение музыкантов избирают строй ниже – *c-f* (А.Улькенбаева), *H-e* (А.Раимбергенов), старшее поколение, напротив, выше – *d-g* (К.Жантлеуов). Кюй Курмангазы «Теріс какпай» в исполнении Р.Габдиева колеблется между *f* и *fis* ( $f\uparrow^{1/4}$ ), а у Р.Кулшебаева – между *e* и *f* (по настройке мелодической струны).

Несколько иная картина наблюдается в интерпретации *шертпе-кюев*. Полученные результаты показали, что настройки домбр у представителей данной традиции несколько ниже, чем при исполнении кюев Западного Казахстана. Домбры были настроены на следующую высоту: *H-e*, *B-es*, *A-d* (А.Хасенов, Т.Момбеков и др.).

Сравнения интерпретаций одного кюя конкретным музыкантом, показывают, что различия в высоте настройки инструмента незначительны. Так, кюй «Бес жорга» Сугура в исполнении Т.Момбекова в одном случае звучит на высоте *H-e*, в другом – *B-es*. Исполнения А.Хасенова кюя Таттимбета «Бес торе» также разнятся незначительно – *A-e/As-es*.

### **3.5.2. Высота тона в интонировании традиционной музыки («внутренние» параметры высоты)**

Со времени появления исследований Н.Гарбузова о зонной природе слуха прошло более полувека. Формирование разных направлений в современном композиторском творчестве во второй половине XX-нач. XXI вв., использование компьютерных технологий, а также изучение музыки восточных, в данном случае тюркских народов, музыкального инструментария, открыли иные перспективы в изучении звуковысотной организации музыки, в том числе новых ее форм.

Особый интерес представляют разработки зарубежных и российских ученых, посвященные проблемам *микротоновой* музыки, появившиеся в конце XX в. в странах Европы и Азии [689–692]. Во-первых, они позволяют говорить о *двух основах* звуковысотной организации. По мнению Е.Назайкинского, первая из них характеризует западно-европейскую музыку, опирающуюся на *диатонический* ряд, соответственно *горизонталь* (линейность), связанную с одноголосием (обычно используются римские цифры). Вторая – обращена к азиатской музыке, *натуральному ряду*, т.е. к вертикали (обозначается арабскими цифрами) [405, с. 19]. Во-вторых, эти исследования дают возможность по-новому взглянуть на природу микротонности. В них широко используются термины экмелика, микрохроматика, микротоны, микроинтервалы. В российской музыкальной науке экмелика и микрохроматика относятся к разным родам интервальных систем (Ю.Холопов), в работах зарубежных ученых они нередко отождествляются, выступают как синонимичные понятия [405, с.15].

*Экмелика* с греч. – внемелодический. Речь идет о системе с высотами неопределенными, нестабильными звуками. «Это глиссандирование, свободно-высотная мелизматика, несистемная микрохроматика, применение сонорных (высотно недифференцированных) звуков-шумов, «тембровых» [598, с.117]. Поскольку экмелика связана со случайными, высотно скользящими звуками, исторически ее относят к «доладовой» форме звуковысотной организации, «где доминирующее средство воздействия – не тонкость звуковысотных интервальных связей, а ритм... и мощь тембродинамических факторов». Об этом свидетельствуют и образцы народной музыки, в которых используются выкрики, глиссандирующие возгласы, «подъезды», шумовые эффекты [598, с.117-118].

Популярны понятия «микротоновый» и «микроинтервальный»<sup>133</sup>. Второе из них считается более верным (Е.Назайкинский). Под *микрохроматикой* понимают именно системные высотные отклонения от темперации, предполагающие ступеневые различия высот: «эффект ощущения нового звука (нового качества, новой высоты) при переходе к смежным ступеням» [598, с.158]. Следовательно, «полуступень» воспринимается как самостоятельная единица [405, с.15].

<sup>133</sup> Говоря о микроинтервалах, имеют в виду интервалы, меньшие, чем полутон.

Современные композиторы активно обращаются к экмелической музыке, сочиняют произведения в этой новой технике<sup>134</sup>. Несмотря на то, что извлечение микроступеневых высот связано с большими трудностями, они стремятся научиться их различать. Микротоны используются не только «как прилегающие к вводным полутонам», «где точная ступеневая высота не ощущается» [598, с.159], а значительно шире - в качестве важнейшего средства музыкальной выразительности.

Кроме того, в европейских странах стали конструироваться новые музыкальные инструменты, на которых можно воспроизвести экмелическую музыку. Среди них клавишные с расширенной и гибкой звуковысотной шкалой [727, с. 134], электромузыкальные инструменты, Терменвокс и другие, включающие 37, 53 и более тоновые звукоряды [407, с. 25; 460, с. 63; 405, с.16]. Некоторыми исследователями разработана методика анализа микротоновой музыки. По их мнению, интервалы свободного строя возникают в результате стремления к «чистоте» интонации, что «предполагает тонкое чувствительное слушание». «Интонационная «точность» и порождает микротоны» [727, с.133].

Е.Назайкинский, обобщив имеющиеся достижения в области микротоновых исследований, указывает на *две принципиально разные области* возможного применения микроинтервалики. «Одна из них ориентирована на интонирование в рамках 12-ти тоновой равномерно-темперированной системы» [405, с. 12]. В этом случае, микротоны будут «восприниматься как внутризонные оттенки тех или иных ступеней». Специальная «фиксация небольших отклонений в линии свободного интонирования вряд ли является необходимой. Ведь смещения высоты внутри зоны на один, два, три микроинтервала почти не дают заметных качественных различий» [405, с.12]. Многие из этих оттенков высоты воспринимаются как обострение ладовых (полутоновых) тяготений.

Другая сфера использования микротонов – трактовка их в качестве «самостоятельных звуковысотных единиц-эталонов» [405, с.10-11]. «Природа экмелических структур требует не отождествления разных оттенков в рамках одного качества, а их различения и опирается в большинстве случаев на натуральный

<sup>134</sup> В музыковедческой науке наметилась тенденция рассматривать микроинтервалику в азиатской музыке только в прошлом (эпоху Средневековья), а в настоящем – говорить об ее проявлениях в западном музыкальном искусстве [423]. Между тем, микрохроматика используется как в традиционной музыке Азии, так и в творчестве современных композиторов данного региона

гармонический ряд частичных тонов звукового спектра, нормы которого проецируются и на горизонталь» и «т.н. натуральный чистый строй» (подчеркнуто нами – С.У.» [405, с. 10-11; 408, с. 96]. Здесь необходимо разграничение микротоновых ступеней. Ученый справедливо отмечает *инструментальную* основу экмелических систем и природные законы звуковысотной *вертикали* [405, с.11-12].

Для центральноазиатских музыкальных инструментов в бóльшей степени показательны *натуральный* (аэрофоны типа открытых продольных флейт), смешанный с элементами *пифагорова, чистого, равномерно-темперированного* (многие хордофоны), а также *неравномерно-темперированный* строи (см. 17-ступенный звукоряд на азербайджанском *таре*).

В работах В.Беляева, П.Аравина, Л.Коваля [87; 48, 50; 291] микроинтервальные «отклонения» в музыке Центральной Азии рассматриваются в рамках 12-тоновой звуковысотной системы. Вместе с тем, как показывает практика, не все микротоновые образования, возникающие в инструментальной (вокально-инструментальной) музыке тюрков связаны с равномерно-темперированным строем, встречаются и другие, используемые более или менее регулярно (см. передвижные, а также дополнительно навязываемые ладки на грифе лютневых хордофонов). Формируются предпосылки для системного использования микроинтервалики.

Отметим работы В.Беляева в изучении звуковысотной организации восточной музыки. Выдвинутые им положения стали методологической базой для последующих исследований. Он одним из первых обратил внимание на *сходство* в строении азиатских струнных и духовых инструментов, их близость к *натуральному* строю. Ладовым перевязям на первых из них соответствуют т.н. «грифные» (игровые) отверстия на вторых, также способствующие укорочению вибратора. Им впервые предложена оригинальная методика *линейного* и *акустического* обмеров музыкальных инструментов с фиксированным и свободным строями. В их изучении он ориентировался на естественные меры (типа пядь, фунт, карыш и др.), а также принципы *равномерной метрической темперации* [80, с.14]. Речь идет именно о метрических замерах, согласно которым отверстия на среднеазиатских флейтах вырезаются «на равном расстоянии друг от друга» [80, с.23-24]. Так, интервалы, полученные на духовых инструментах, В.Беляев переносил на отношения длин струны (см. монохорд), а затем выводил в центы. Тем самым он демонстрировал *равенство*

между длинами струн и интервалами на духовых музыкальных инструментах [80, с. 54].

Линейный обмер народных музыкальных инструментов позволил В.Беляеву обратиться и к ладовым системам в восточной музыке. В этом вопросе он в какой-то мере следовал научным традициям средневекового Востока, согласно которым макомное искусство, его ладовая организация изучались «в контексте особенностей звуковой шкалы [конкретного – С.У.] музыкального инструмента». В качестве такового могли выступать инструменты, имеющие ведущее значение в музыкальной практике (*уд* или *танбур*). «Если *уд* являлся базовым музыкальным инструментом для средневековой системы Дувоздахмаком<sup>135</sup>, то применительно к Шашмакому таким инструментом становится танбур» [8, с.209].

Следует указать и на некоторый схематизм в трактовке ладовых систем, их происхождения. В частности, В.Беляев ошибочно утверждал, что хроматика произошла из диатоники, а микрохроматические отношения в музыке Востока, возникли в результате усложнения 12-тоновой равномерно-темперированной системы. В действительности, они порождены натуральным рядом.

В.Беляев впервые приводит звукоряды среднеазиатских флейт с 3-6 грифными отверстиями (*узбекский курай*, *казахская сыбызгы*, *туркменский тьюдюк*) и показывает процесс их постепенного усложнения – от диатоники к микрохроматике [81, с.23-27]. Видимо, приблизительность измерений, касающихся расстояний между отверстиями и открытым концом трубки, во многом способствовала образованию соответствующих звучаний [81, с.25]. Речь идет об интервалах шире б.3 или уже б.6, которые в отечественном этномузыкознании нередко называются «нейтральными»<sup>136</sup>.

В своей работе «Музыкальные инструменты Узбекистана» В.Беляев, давая общую картину развития звукорядов среднеазиатских продольных флейт, указывает, что в результате нарушения метрической равномерности усложняются звукоряды,

<sup>135</sup> Речь идет о системе 12-ти макомов (Дувоздахмаком), становление и развитие которой связано со средневековой эпохой.

<sup>136</sup> Нейтральные (или промежуточные) интервалы встречаются в «казахской, украинской, уйгурской, узбекской, азербайджанской, туркменской, болгарской, чешской и других музыкальных культурах» [249, с.64-65].



возникают промежуточные интервалы (см. туркменский *тюдюк* с 5-6 отверстиями, узбекский *курай*, таджикский *най*, *дудук*) [81, с.23-25; 80, с.61]<sup>137</sup>.

Изучением хордофонов Центральной Азии, в особенности их звукового строя на примере казахской *домбры*, узбекских *дутара* и *гиджака* занимались П.Аравин и Л.Коваль. Ладовая система, используемая в азербайджанской и армянской монодии, описаны У.Гаджибековым [127] и Х.Кушнаревым [319].

Статья П.Аравина о звуковом строе казахской *домбры* уже нами упоминалась. Ученый уделяет внимание нейтральным (промежуточным) интервалам, используемым на старинных *домбрах* и придающих звучанию казахской музыки особый тембровый колорит и выразительность. Он выявляет два участка на инструментах, где образуются нейтральные интервалы – в нижнем регистре между вторым и третьим (*f-b / fis-h*) перне<sup>138</sup>, а также в верхнем – 11 перне (*f2-h2*) [48, с.68] (см. подробнее об этом ниже). Нейтральные интервалы преодолеваются вначале в нижнем, а затем и в верхнем регистрах [48, с.68-69]. П.Аравин указывает на неточность данного термина.

В работе Л.Коваля [291] более углубленно рассматриваются вопросы музыкального строя на узбекских хордофонах, с привлечением экспериментального материала. Выявляя особенности интонирования в узбекской традиционной музыке, автор обращается к музыкально-акустическим изысканиям теоретиков средневекового Востока. Им разработана собственная методика анализа звуковысотных и интервальных строев *дутара* и *гиджака*. Опираясь на исследования Н.Гарбузова, он трактует образующиеся промежуточные интервалы (микротоны) как варианты или внутризонные оттенки основных ступеней. Правда, Л.Коваль не прослеживает связей узбекской монодии с натуральным рядом.

х      х      х

Реальное звучание музыки обычно относят к процессам музыкального интонирования<sup>139</sup>. В европейской классической музыке, ориентированной в основном на 12-зонный равномерно-темперированный строй (далее РТС), выработались свои

<sup>137</sup> Несмотря на эволюцию духовых инструментов, принципы метрической темперации на них отчасти сохранились.

<sup>138</sup> На современных реконструированных домбрах речь идет о 3 и 4 ладах, поскольку первый лад – *as* (туркмен-перне)

<sup>139</sup> Этими вопросами в свое время занимался Н.Гарбузов и его последователи. Процессы интонирования служат фактическим подтверждением его зонной теории слуха. [438]

нормы слухового восприятия, связанные с понятиями *точности* и *чистоты интонирования*. Более того, эти критерии нередко выступают в качестве важного показателя высоко художественной интерпретации. Они в равной мере относятся к исполнению на фортепиано и других музыкальных инструментах. На струнных, а также в голосе исследователи отмечают *плавные смещения высоты*. Становятся актуальными многие ее варианты. И все же более вероятны те значения высоты, которые близки вышеуказанному строю.

В азиатской, как и в образцах европейской (в том числе русской) народной музыки культивируется более свободное отношение к «чистоте», «точности» интонирования [512, т.1, с.20]. В ряде случаев высота звучания оказывается приблизительной, что создает определенные трудности при нотной фиксации. Слегка «фальшивая», «смазанная» интонация не есть показатель низкопробного искусства. Напротив, они нередко кажутся эффектными [372].

Учитывая, что музыка тюркских народов ЦА занимает промежуточное положение между славянскими и ближневосточными музыкальными культурами, представляет интерес вопрос о наличии в ней микротонов и месте, которое им отводится. Кроме того, если в начале XX в. инструментальное творчество / исполнение развивались в русле традиции, то позже, начиная с 30-х годов XX в. повсеместно, в том числе и в республиках Центральной Азии были организованы оркестры народных инструментов по подобию Академического оркестра русских народных инструментов им. В.Андреева. Их создание повлекло за собой некоторые необратимые процессы, связанные реконструкцией инструментов, хроматизацией и повышением их строя. Исполнители на народных инструментах стали обучаться в современных учебных заведениях.

На наш взгляд, микротоновые отношения, встречающиеся в музыке тюркских народов, в большинстве случаев есть порождение *натурального* (гармонического) ряда (см. подробнее гл.4). Как отмечалось, натуральный строй духовых инструментов способствовал образованию пониженных и повышенных вариантов ступеней, не совпадающих с РТС. На струнных – звуковая система сложнее.

Промежуточные интервалы или микроинтервалы, образуемые на смычковых и щипковых хордофонах (казахских *кыл-кобызе*, *домбре*, узбекском, туркменском *дутагах*, азербайджанских *сазе* и *таре*, узбекском *танбуре* и др.), имеют

*двойственную* природу. В одних случаях они возникают непреднамеренно и понимаются в рамках 12-тоновой системы как внутризонные оттенки ступеней (Н.Гарбузов). В других, их появление носит более устойчивый характер, микротоны могут трактоваться в качестве самостоятельных звуковысотных единиц.

Имеющийся накопленный и собственный экспериментальный материал позволяет рассмотреть микроинтервальные образования в инструментальной (вокально-инструментальной) музыке тюркских народов *на трех уровнях*: в процессе исполнения (1), в звукорядах, в том числе и лабораторных, образующихся на составных (грифных) хордофонах (2), а также с привлечением данных компьютерного анализа (3).

1. Если обратиться к хордофонам, то на инструментах со свободным строем возможны разные варианты высоты, близкие (совпадающие) и далекие от temperation. Даже на хордофонах с навязными ладками, на которых высота тона фиксирована, возникают нейтральные звучания.

Высота звука/тона на хордофонах с фиксированным и свободным строями во многом определяется *приемами звукоизвлечения* (техника левой руки). Некоторые из них используются постоянно. Возникающие при этом микроинтервальные «скольжения» (по горизонтали), как и «расщепление» тона (по вертикали) становятся устойчивым *системообразующим* фактором. На смычковых хордофонах с волосяными струнами высота звука обычно берется не сразу, а находится постепенно. По утверждению В.Бахмана, смычковые хордофоны по ряду параметров превосходят щипковые. Вопреки отсутствию грифа и ладков сама конструкция инструмента обеспечивает «стремление к музыкальной подвижности», «допускает значительно более тонкую мелодическую линию» [76, с. 364, 372]. На них «можно получить глиссандирующий звук и любые промежуточные интервалы (подчеркнуто нами – С.У.) внутри звуковой шкалы». «Кажущийся недостаток конструкции [отсутствие грифа – С.У.] в действительности может означать внутреннее богатство» [76, с. 364, 372].

На щипковых и щипково-плекторных хордофонах разработан целый комплекс приемов игры, направленный на изменение высоты тона в сторону его плавного

повышения или понижения. Некоторые из них связаны с *орнаментикой*<sup>140</sup>. Как показано в исследовании С.Тахалова, орнаментика, будучи важным стилевым фактором, «глубоко присуща монодической музыке» узбеков и таджиков [512, т.1. с.37], оказывает влияние на качество звука (вибрирующее, качающееся, глиссандирующее и др.). В результате «меняется тип интонирования» [455, с.18]. Среди разных ее видов, используемых в народно-профессиональной вокальной и инструментальной музыке, выделены две группы: *декоративная* (*кочирим*) и *семантическая*. К первой из них относятся форшлаги (*безаклар*), нахшлаги (*окуш нахун*), морденты (*сайкал*) и трели (*бидратма*). Во вторую входят – все виды вибрато, а также глиссандо (см. об этом ниже). По мнению ученого, если декоративная орнаментика не меняют интонационного содержания мелодии, то семантическая неотделима от ее (мелодии) художественной стороны и не может быть из нее изъята [512, т.2, с.57].

Микроинтервалы могут возникать в исполнении кюев Казангапа (Западный регион Казахстана). В данном случае они связаны с использованием форшлагов, залигованных нот, сложных ритмо-штриховых комплексов. Возникающие звуковысотные варианты имеют выразительное значение и вносят в звучание кюев Казангапа особый колорит.

Нейтральные интервалы в туркменской музыке появляются в результате использования мелодической орнаментации, форшлагов, мордентов с участием альтерированных ступеней (нейтральные II и III ст. в песнях *бахши* и на *дутаре*) [161, с. 62]. Они «могут быть как постоянными, так и временными, в зависимости от характера мелодии, ... направления ее движения» [161, с.64].

Высота звука/тона, ее изменчивость связаны с использованием *вибрато* и *глиссандо*. Они используются как на духовых, так и струнных инструментах.

Обычно долгие, протянутые или повторяющиеся звуки «подвергаются» *микротоновому расцвечиванию*. Сказанное касается выдержанных тонов на башкирском *курае*, нередко исполняемых в технике *вибрато*. Исполнительство оказывает влияние на становление музыкальной формы на уровне единичного звука (микроуровне) [226, с.143-146].

<sup>140</sup> Аль-Фараби указывал на связи богатой орнаментики и микрохроматики [170, с.87].

Протяжные, долгие звуки, повторяющиеся на одной и той же высоте, встречаются в кобызовой и домбровой музыке казахов, а именно в кюях Ихласа, Сугура и других кюйши. Обычно «стояние» на звуке «расцветивается» короткими (*қысқа*) и длинными (*ұзақ*) форшлагами (*қосанжар* – каз. СУАР), трелями (*дірілдету*), залигованными нотами, ритмическими акцентами, а также использованием вибрато (*тербеліс; құйқылжыту* - каз. СУАР).

На щипковых хордофонах (казахская *домбра*, туркменский *дудар*) точность звучания в высокой степени зависит от вибрато (*тербеліс*). На *домбре* различают несколько его видов, производимых левой (локтевое, кистевое и пальцевое) и правой (ладоневое) руками [749, с. 49; 399, с.27]. При обычном нажатии пальца на струну звук может быть неопределенным и скользящим по высоте. Именно пальцевое вибрато, модулирующее «колебание самой струны...(приблизительно частотой 5-7 гц)» [399 с.27], способствует плавной смене тонов, достижению точности интонирования. Удары правой руки у нижней подставки («ладоневое вибрато») встречаются в *шертпе*-кюях и служат одним из способов усиления вибрации звука. Его высота в этот момент может изменяться до  $\frac{1}{4}$  тона [749, с. 49].

В исполнении кюев Сугура используются т.н. горизонтальное и вертикальное вибрато, связанные с соответствующим «скольжением» пальцев левой руки при воспроизведении как долго длящихся, так и обычных звуков [736, с.19]. Создается эффект их «микротонного покачивания» (кюи Сугура «Кертолгау», «Жолаушынын жолды коныры», «Бес жорга»).

Если на *домбре* при исполнении пальцевого вибрато микротонов не возникает, то на туркменском *дударе*, благодаря близкому расположению струн к грифу инструмента, они слышны. Штриховая техника правой руки при игре на туркменском *дударе* оказывает влияние на вибрацию струны, точнее ее продление. Применяется и пальцевая вибрация (*титремек* – с туркм. досл. трястись) [547, с.115].

На *танбуре, сато, гиджаке* различают два вида вибрато (*тулкинлатиши*, букв. волнообразный): первый из них (бухарская исполнительская традиция) – сопровождается «качанием кисти и предплечья вокруг играющего пальца»; второй (фергано-ташкентская) – включает «частое равномерное нажатие струны на ладок» [512, с. 44]. Амплитуда колебания вибрато – от 25-30 до 50-60 центов. На *танбуре* звуковысотная зона колебания уже (25-30 центов). Данный вид вибрато бывает

обычным (ровным), запаздывающим (вступающим не с самого начала) и завершающим (на выше или ниже лежащем тоне) [512, с.45].

Вид крупного вибрато – *нолиши* (качающееся, исполняется одним или двумя пальцами поперек струны). Высота звука изменяется в пределах полутона (*танбур*, *гиджак*). Амплитуда колебания составляет 60-90 центов. Процесс вибрирования происходит медленнее. На узбекском *танбуре* образуется эхообразное вибрато. Оно достигается путем «периодического усиления и ослабления давления на струну пальцев левой руки с одновременным ее вибрированием» [268, с.136-137].

Микротоновые изменения тесно связаны и с использованием *глиссандо* (*сыргу*, *сыргын ойнау* – каз. СУАР). Они гораздо чаще встречаются в домбровой музыке Центрального и Восточного Казахстана, а также казахской диаспоры, проживающей в СУАР. Здесь техника игры более утонченная, рафинированная, разнообразная. Мелодия в ритмическом и интонационном плане отличается большей свободой. Казахские домбристы именно в исполнении *шерitte*-кюев нередко прибегают к приемам «*искусственного отклонения*» от темперации (Т.Асемкулов). Сказанное касается техники левой и правой рук. Показательны т.н. пальцевые «подъезды» к звуку, а также приемы «перетягивания» струны (восточно-казахстанская *домбра*). Речь идет не о нажатии на струну, а как бы скольжении по ней. В результате чего образуется плавный переход между тонами, своеобразное «качание» звука (Т.Асемкулов). При перетягивании струны также возникают микротоновые «колебания», обуславливающие интонационную «свободу», независимость мелодической линии. Использование вибрато, глиссандо, трелей, натуральных и искусственных флажолетов позволяет добиваться разной высоты звучания, повышать ее или понижать, как бы подтягивать до нужного уровня (Б.Искаков).

Один из видов глиссандо на узбекских хордофонах (*молиши* – букв. приглаживать) предполагает замедленное восходящее и нисходящее скольжение пальца (вдоль струны), на широкие (от кварты и более) и узкие (м. и б.2 и 3) интервалы. Другой (*кашиши* – букв. оттягивание) – восходящее и нисходящее глиссандо в пределах полутона и тона [512, т.2, с.48-49]. При звуковысотном обмере последнего (в пределах м. и б.2), образуются малые пифагорейские полутон (90 центов) и тон (180 центов) или малый тон чистого строя (182 цента), характеризующие «нейтральные» интервалы. Техника *кашиша* в исполнении макомов неотъемлема от

мелодии в узбекской и таджикской музыке [512, с.98]. Азербайджанские таристы практикуют встряхивание инструмента, что также влияет на качество звучания.

Итак, музыка тюркских народов, отличается богатством интонирования, широким спектром звуковысотного варьирования. На одном полюсе – *кыл-кобыз* с весьма подвижными зонами высоты, скользящими между обертоновым, тоновым и шумовым компонентами звука. На другом полюсе – азербайджанский тар, узбекский, туркменский дутары и др., на которых форшлагги, глиссандо, а также штрихи правой руки, специально направленные на усиление вибрации звука, порождают микротоновые колебания. Некоторые приемы звукоизвлечения, виды глиссандо (*кашши*) приводят к постоянным (стойким) проявлениям микроинтервальных отклонений. Их величина может быть различной, но их присутствие постоянно.

2. Обратимся к звукорядам, используемым на составных хордофонах. Их зрительной проекцией служат вышерассмотренные перевязные ладки, устанавливаемые на шейке инструмента (*перне, перде, парда*) (см. гл.2). В настоящее время многие из них жестко зафиксированы. В прошлом подвижные и неподвижные ладки на хордофонах применялись параллельно [125, с.76-78]. Они могли сдвигаться, изменять свое положение в зависимости от исполняемой пьесы (казахская *домбра*, узбекский *дутар*, азербайджанский *саз* и *тар* и др.)<sup>141</sup>. На некоторых из них до сих пор используются передвижные ладки. На грифе узбекского *танбура*, имеющего 16-19 жильных навязных ладков, «один (шестой) всегда передвижной – он перемещается вверх или вниз в соответствии с ладотональными свойствами исполняемого произведения» [268, с.135]. Несмотря на то, что звукоряд на танбуре диатонический, приемы игры, позволяют «получать ... *нейтральные интервалы* (выделено нами – С.У.), а порою и хроматический полутон» [268, с.133].

На грифе других хордофонов — навязываются ладки, величиной менее полутона. Речь идет об азербайджанском *таре* (дополнительный ладок для низкого *d*↓ в первой октаве) [611, с.53].

Согласно исследованиям П.Аравина на западно-казахстанских народных *домбрах* в зависимости от их настройки «в тоническую или субдоминантовую кварту»

<sup>141</sup> Согласно Б.Сарыбаеву передвижные ладки использовались и на трехструнных *домбрах*, популярных в восточной части Казахстана. Чистота их звучания «достигается не только путем натяжения струн, но и передвижением ладов и подставки» [481, с.104]. На домбре Сугура, известного каратауского кюйши, имелись 9 навязных ладков. Среди них один - слабо закрепленный, передвижной, находился между *f* и *fis*. [736, с.17].

[48, с.68] обычно 11 лад давал нейтральные интервалы (в виде нейтральных терции и септимы, терции и сексты)<sup>142</sup> (рис. 9).

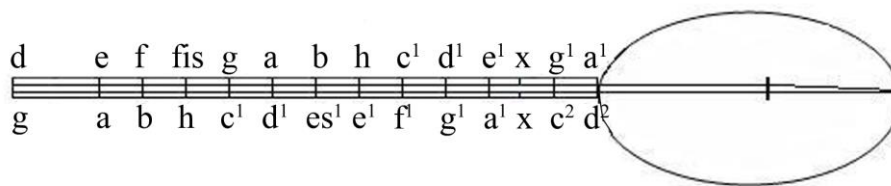


Рис.9. Домбра (по описанию П.Аравина)

Сам этот факт заслуживает внимания, ибо «нейтральные» интервалы, которые в реальной восточной музыкальной практике по сути таковыми не являются, **фиксируются на инструменте** в виде подвижного ладка. Следовательно, в данном случае микротоновые «отклонения» возникают не как оттенки зоны, а осмысляются в качестве **самостоятельных**. Сказанное нашло отражение в народной музыкальной терминологии.

Данные, приведенные П.Аравиным, подтверждаются и другими материалами. Так, по мнению С.Заруховой основу звукоряда натуральной казахской *домбры* составляет *ангемитонная пентатоника*. При заполнении малой терции (сдвоенные второй и третий, шестой и седьмой, одиннадцатый и двенадцатый ладки) образуются «нейтральные» интервалы (Рис. 10).



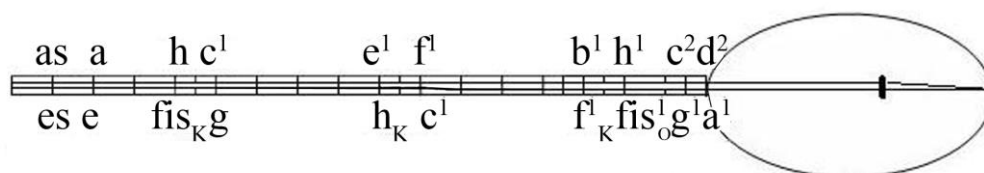
Рис. 10. Домбра (по описанию С.Заруховой)

По сведениям Т.Асемкулова, знатока домбровой музыки, в прошлом на восточно-казахстанской *домбре* использовались три т.н. *кашаган перне* («беглые» передвижные ладки), которые навязывались в определенных местах грифа (в нижнем, среднем и верхнем регистрах) [738, с. 186; 748]. Первый *кашаган перне* располагался между звуками *h¹* и *c¹* (4 перне) и образовывал микроинтервал (¼ тона); второй *кашаган перне* – между *e²* и *f²* (11 перне); третий находился в верхнем регистре –

<sup>142</sup> Этот интервал отмечен на рисунке штрихом. Иногда сдвигались второй и третий перне (образовывалась нейтральная терция примерно в 341-345 центов). Лад, дающий интервал «нейтральной» терции, в западных районах Казахстана называется *сарыарка пернесі* [481, с.100-101].



между  $b^2$  и  $h^2$  (18 перне) [738, с.188]. На *домбре* использовался и т.н. *оймауыт* перне (досл. нейтральное углубление). Этот ладок, навязываемый у основания (в месте соединения грифа и корпуса *домбры*), давал интервал еще более узкий, чем *кашаган* перне (около 0,75% целого тона) [738, с.189] (рис. 11).



**Рис. 11.** Домбра (по описанию Т.Асемкулова)  
Буквами К и О обозначены *кашаган* и *оймауыт* перне (ладки)

Закрепленность «нейтральных» интервалов на грифе инструмента как раз и свидетельствует о том, что микроны (микроинтервалы) использовались системно. Возможно, они не звучали в каждой пьесе, тем не менее, осознавались музыкантами, их слухом и фиксировались на инструментах. В настоящее время эти специфические ладки не используются. Инструменты стали типовыми<sup>143</sup>.

3. Совместно с А.В.Харуто, с помощью созданной им компьютерной программы SPAX, нами сделаны звуковысотные расшифровки отдельных звуков, звукорядов на казахской *домбре* и *кыл-кобызе*, а также музыкальных фрагментов из домбровых *кюев* и туркменских *сазов*. В их анализе мы ориентировались *на РТС* (своего рода «линейка»), сопоставляя с ним узкие интервалы между ступенями (полутоны и *уже*), данные пифагорова и чистого строя, а также в сравнительном плане контрольные измерения казахской *домбры*, осуществленные П.Аравиным. При измерении учитывалась погрешность (до  $\pm 5-10$  центов).

Имеющийся материал (фонограммы) рассматривался в двух аспектах: 1) изучения высоты звука (компьютерный анализ звуковысотного рисунка); 2) выявления строя (анализ звукорядов и отдельных звуков *домбры*, *кыл-кобыза* в сравнении с аналогичными значениями, пифагорейского, чистогостроев и РТС, в том числе с контрольными замерами казахской *домбры*, приводимыми П.Аравиным).

<sup>143</sup> Микроинтервалы образуются в определенных местах грифа на современной казахской *домбре*, преимущественно между полутонами – *a-b* малой, *cis-d*, *e-f* и *a-as* первой октав (по сведениям Б.Искакова). К сожалению, в нотном тексте обычно они не фиксируются.

Компьютерный анализ дает возможность построить мелограмму с указанием высоты звука. Кроме того, на ее (мелограммы) основе вычисляется статистическое распределение высоты для того или иного временного отрезка. Далее оно используется в целях более объективного определения «звуковысотных ступеней», используемых конкретным музыкантом.

Полученные значения частот переводились в графики, в которых вертикальная ось демонстрирует изменение высоты в центах, а горизонтальная – ось времени (в секундах). Для удобства и наглядности графическая сетка избиралась с разным делением – в 25, 50 и 100 центов.

Производились замеры некоторых, в том числе *основных тонов* открытых струн *домбры (с-f)* (исп. А.Ахатов). Среди них значения тонов, близких к РТС *с, cis, d, dis, g, gis*, а также *d, dis, g, d', g'*. Первые представлены в графике 1 с 25-центовым делением (т.е. полутоном фактически поделен на 4 части), вторые — в виде схемы.

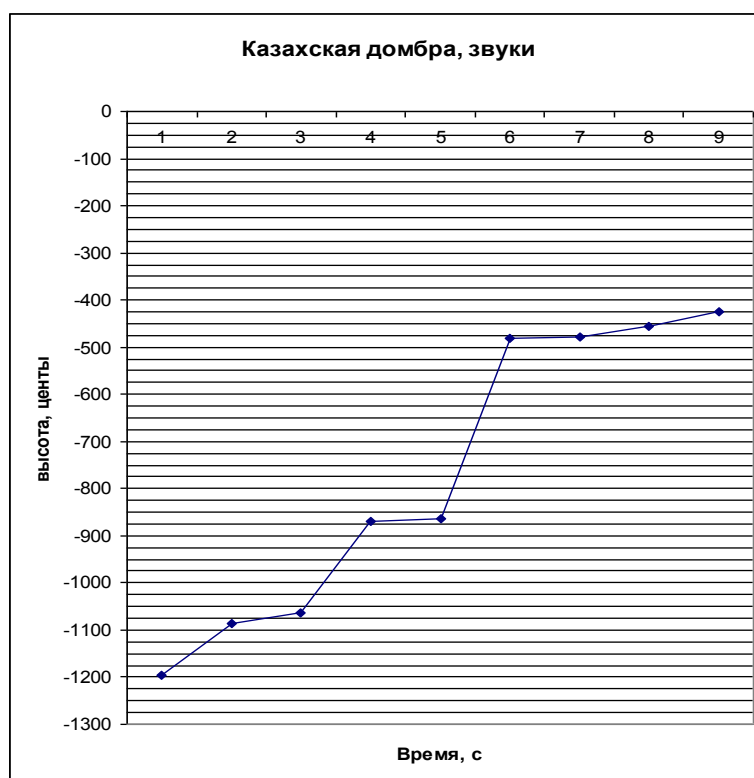


График 1. Звуки домбры в графическом изображении

В данном случае  $c' = 0$ . Из первой группы тонов только *с* (-1195 ц) приближается к темперированному *с* (-1200 ц). Остальные звуки отличаются (*cis* -1085 ц – недобирает 15 ц) или существенно расходятся с РТС. При этом, некоторые из них

составляют почти 0,5 полутона: *g* (-457 ц) (-43) или приближаются к нему – *d* (-1065 ц) (+65), находятся в его четвертой части – *g* (-479 ц) (-21), *gis* (-424 ц) (+24). Такие тоны, как *d*, *dis*, *g*, не попадают на 25-ти центовую линию. Высотные значения – *dis* (-869 ц) (-31), (-863 ц) (-37), *g* (-481 ц) (-19) (см. график 1). Сказанное свидетельствует о том, что здесь отсутствует традиционная «сетка» РТС.

При замерах второй группы тонов, звучавших в малой октаве, соответственно *c* = 0. Представлены разные варианты ступеней: *d* (+210 и +230 ц), *dis* (+326 и +332 ц), *g* (+714 и +738 ц), *d'* (+1393 ц), *g'* (+1916 и +1921 ц). Различия между ними незначительны – *d* (20 ц), *dis* (6 ц), *g* (24 ц), *g'* (5 ц). На наш взгляд, небольшая разница между вариантами высот как раз и указывает на равноправное их положение в системе музыкального мышления. Второе значение *d* (+230 ц), оба значения *dis* – (+326, +332 ц), а также *g* (+738 ц) отклоняются от своих вариантов в темперированном строе почти на ¼ тона (Схема 3).

Схема 3

**Сравнительная характеристика высоты звуков на казахской домбре**

Равномерно- темперированный строй	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>g'</i>
	0	100	200	300	400	500	600	700	800	1200	1400	1900
Казахская домбра (SPAX)	0											
			↙ ↘	↙ ↘				↙ ↘			↓	↓
		+10	+30	+26	+32			+14	+38	-29	-7	+16
		(210)	(230)	(326)	(332)			(714)	(738)	(771)	1393	1916

Сравнительный анализ звукорядов казахской домбры с пифагоровым, чистым строями, а также лабораторными измерениями П.Аравина показывают, что различия между ними незначительны.

Впервые внимание уделялось исследованию *флажолетов*, образуемых от основных тонов открытых струн. Полученные данные представлены в динамическом спектре в виде сонограммы. Обычно в верхней части сонограммы «располагается график текущей интенсивности звука, отображающий относительную мощность звука в децибелах в каждый момент времени; за «нуль» принят уровень самого громкого звука данной фонограммы» [596 с.320]. Справа приводится графическое изображение мгновенного спектра. Вертикальной линией-маркером указан момент измерения, а горизонтальные равностоящие линии в самом рисунке соответствуют «теоретической» системе гармоник.

Сонограммы имеют две оси координат (вертикальная ось частот и горизонтальная ось времени). Звук  $c'$  = 0. Основные тоны открытых струн домбры приближаются к  $d-g$  малой октавы РТС. В момент времени 32,082 секунд при частоте 197 Гц высота звука  $g$  составляет +9 ц (-491 ц), сформирована первоначальная система частичных тонов (рис. 12), параметры которых приведены в таблице 12.

В данном звуке заметен также небольшой уход частоты всех частичных тонов вверх во время звукоизвлечения.

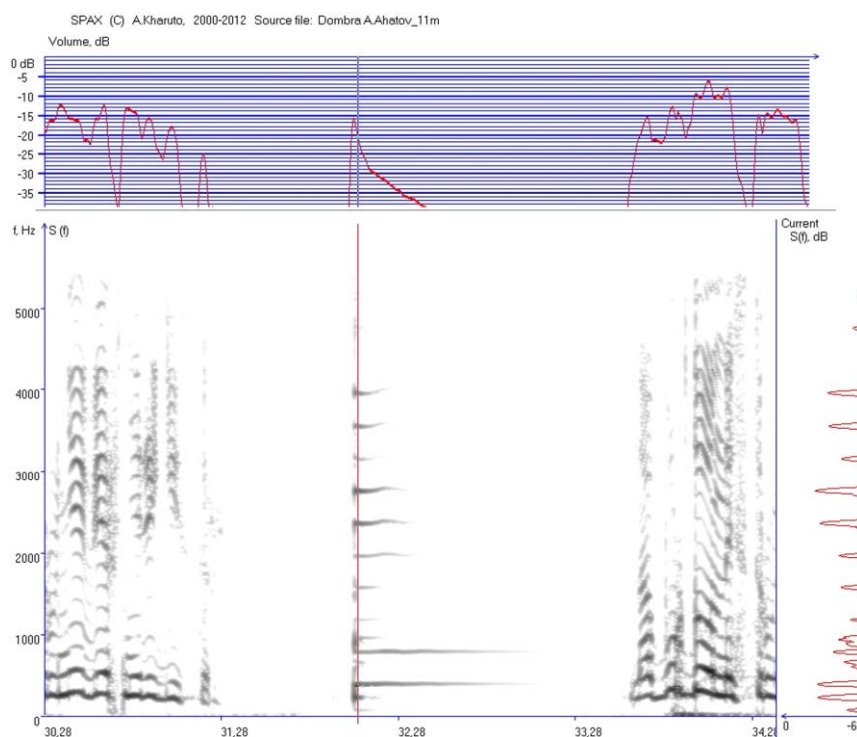


Рис. 12. Система частичных тонов от звука  $g$  на сонограмме (в момент времени 32,082 с)

Таблица 12. Система частичных тонов в момент 32,082 с

Номера обертонов	Измеренная частота составляющей спектра, Гц	Амплитуда на частоте «теоретической» гармоники, дБ	«Теоретическая» частота соответствующей гармоники, Гц
1	210	-22	197
2	391	-1	394
3	595	-31	591
4	782	-10	788
5	1175	-23	1182
6	1567	-16	1576
7	1958	-14	1970
8	2354	-2	2364
9	2747	0	2758
10	2960	-55	2955

11	3147	-19	3152
12	3544	-10	3546
13	3944	-11	3940

Далее — к моменту 32,182 с — она (система обертонов) «теряет» часть их, и расстояние между ними соответствует вдвое большей частоте основного тона (рис. 13), т.е. 398 Гц. Высота  $g^I$  +26 центов (+726 центов).

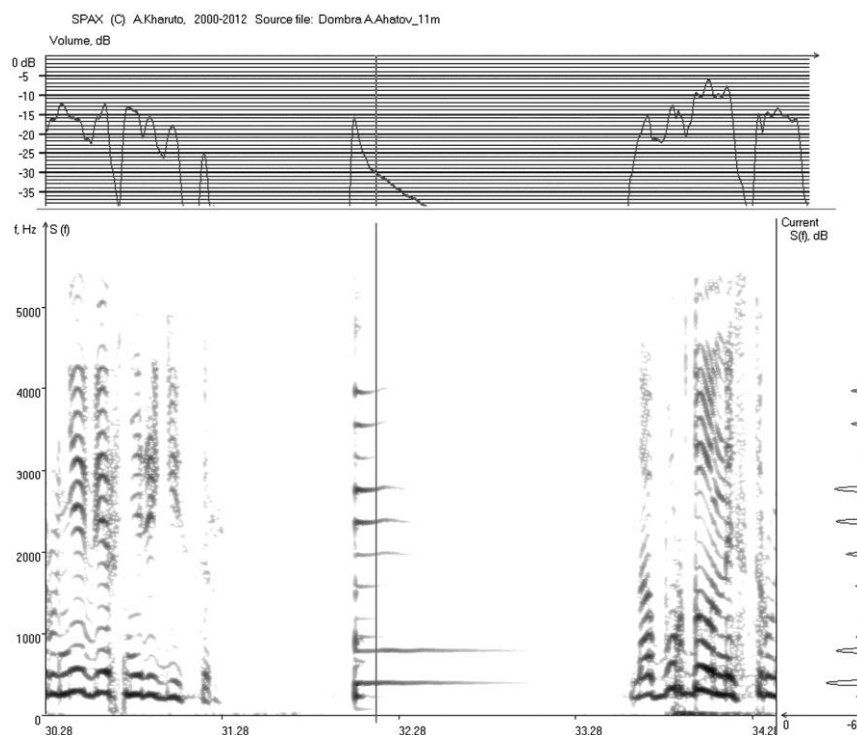


Рис. 13. Система частичных тонов от звука  $g$  на сонограмме (в момент времени 32,182 с)

Таблица 13. Система частичных тонов в момент времени 32,182 с

Номера обертонов	Измеренная частота составляющей спектра, Гц	Амплитуда на частоте «теоретической» гармоники, дБ
1	398	0
2	791	-3
3.	1191	-27
4	1581	-28
5	1984	-14
6	2383	-9
7	2779	-9
8	3183	-25
9	3587	-21
10	3994	-21
11	4381	-48
12	5179	-58

На рис. 14 (мелограмма) показана звуковисотная расшифровка этого же фрагмента (звук выделен вертикальными линиями-маркерами); средняя высота звука равна  $g' + 11,4$  цента.

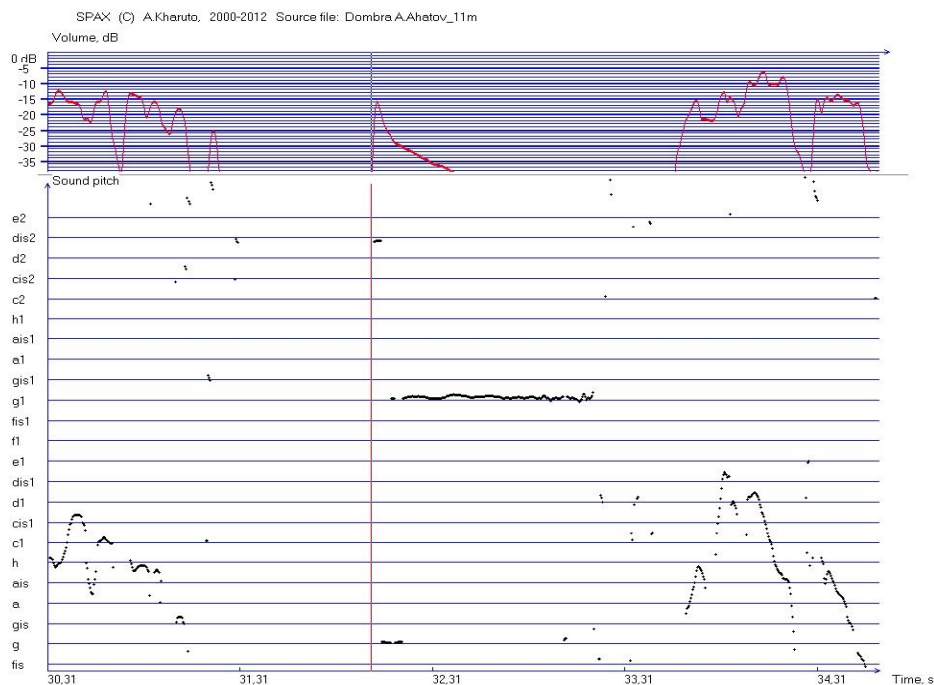


Рис.14..Звук  $g'$  на мелограмме

Сходная картина звукоивлечения наблюдается около момента 43,686 секунд. Первоначально формируется звук с частотой 198 Гц,  $g + 18$  ц (-482 ц). Затем к моменту 43,83 с частичные тоны «через один» пропадают, и образуется звук на частоте 396 Гц,  $g' + 18$  ц (+718 ц) (рис. 15).

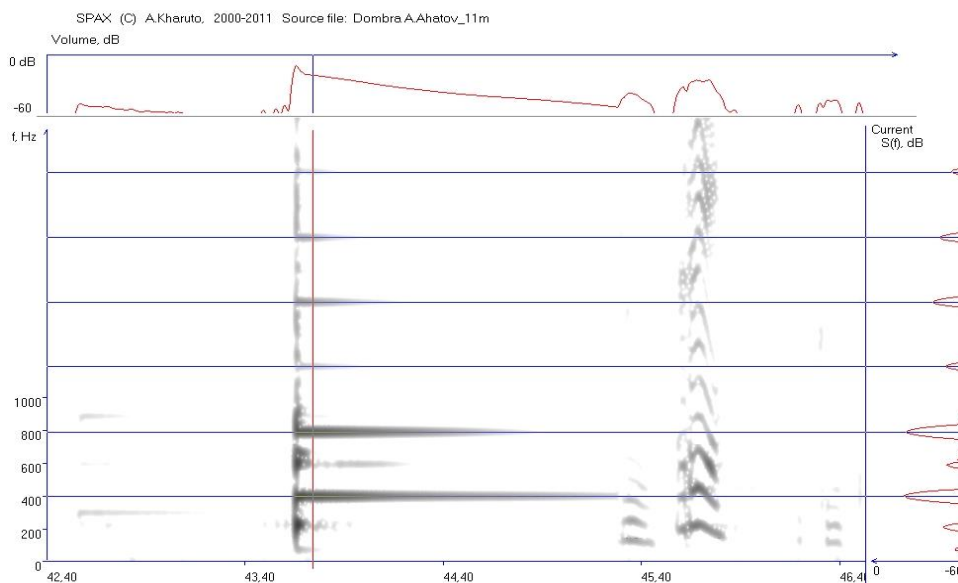


Рис. 15. Система частичных тонов от звука  $g$  на сонограмме (в момент времени 43, 83 с)

На основе проведенных измерений сделан график с сеткой деления в 50 ц, на котором представлены два октавных флажолета от звука  $g$ , высотные значения которого в одном случае равны -491 ц, в другом – -482 ц. Соответственно флажолеты возникают на высоте 726 и 718 центов выше  $c^1$  (график 2). Если вертикальная ось демонстрирует изменение высоты в центах, то горизонтальная – номера звуков.

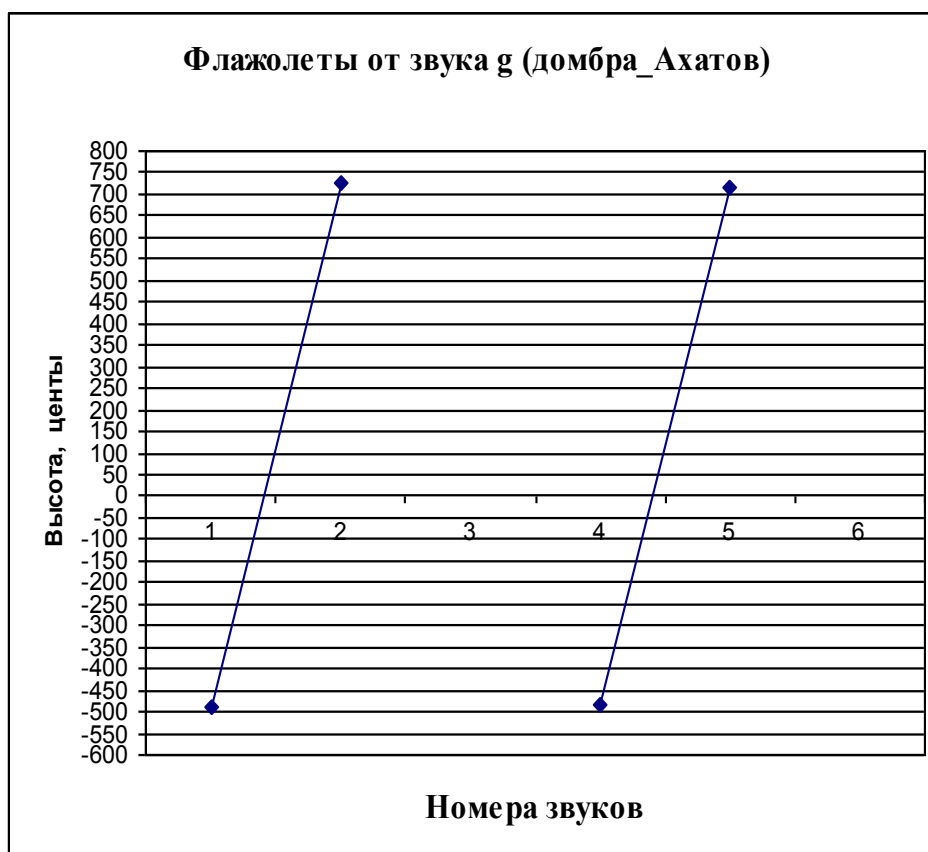


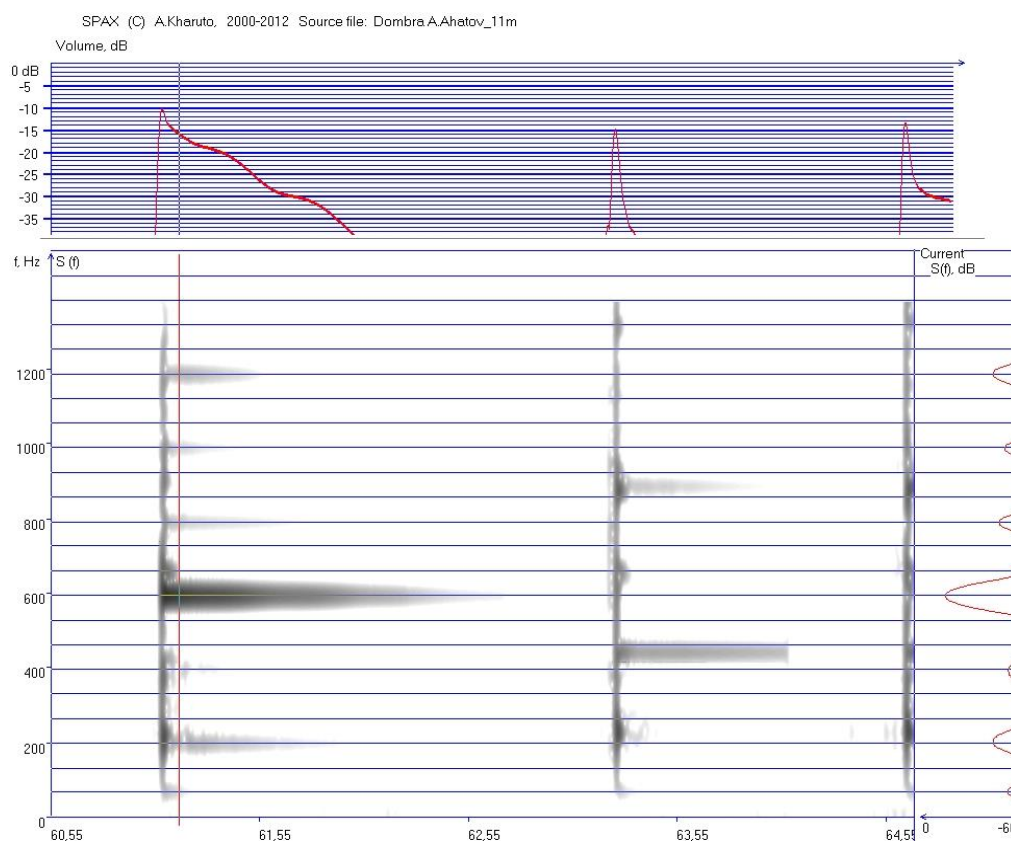
График 2. Два октавных флажолета от звука  $g$  (домбра)

Высотные значения тона  $g$  и его обертонов отражены в таблице 14.

Таблица 14. Высотные значения тона  $g$  и его обертонов

№№	Ближайший звук к РТС и его флажолет	Высота звука на домбре (в центах относительно $c^1$ )	Различия высотных значений
1.	$g$	-491	
	$g^1$	726	1217
2.	$g$	-482	
	$g^1$	718	1200

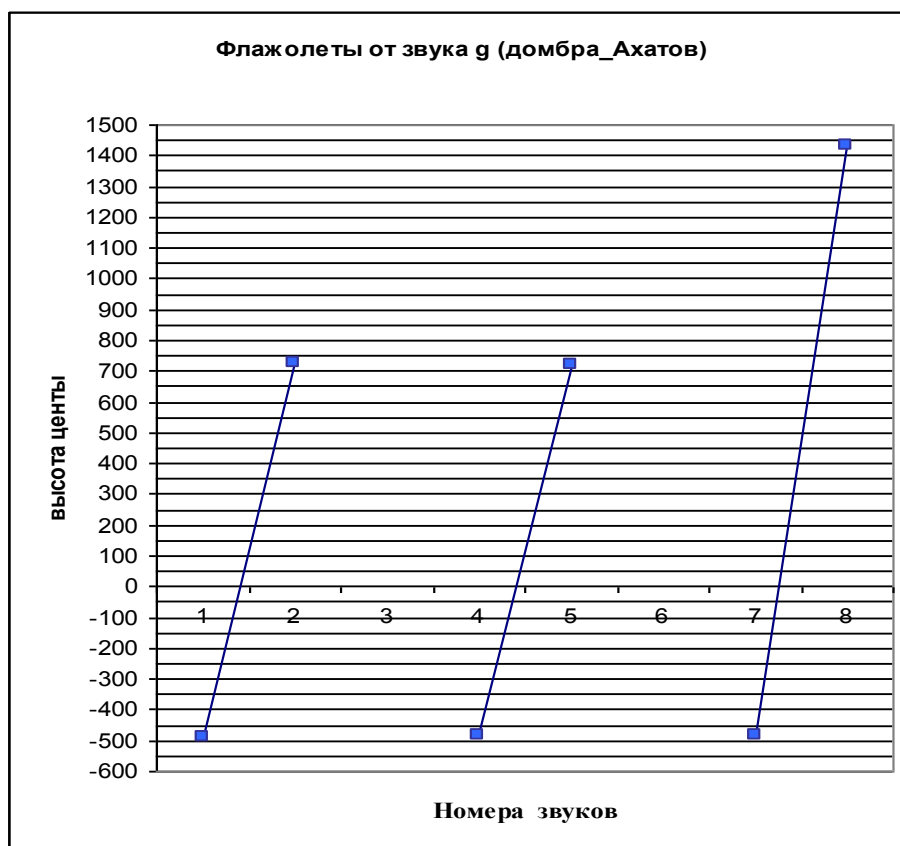
Более сложная картина наблюдается в момент времени 61,116 с (см. спектр на рис. 16).



**Рис.16.** Система частичных тонов от звука *g* на сонограмме (в момент времени 61,116 с)

Здесь сначала формируется звук с частотой основного тона 198 Гц, *g* +18 ц (-482 цента), а затем – к моменту 61,366с – в системе остается «каждый третий» частичный тон, т.е. основной тон устанавливается на частоте 598 Гц, *d*<sup>2</sup> +31 ц (+1431 цента). Как видно из первой сонограммы (см. рис. 12), на разных временных отрезках расстояние между частичными тонами спектра становится вдвое больше. На других сонограммах частичные тоны пропадают «через один». Следовательно, слышимая частота перескакивает на *третью* гармонику (каждый третий обертона остается в исходном звуке). Музыкант переходит на *утроенный* по частоте тон (т.е. второй обертона). Последний, строго говоря, не входит в равномерно-темперированную звуковую систему, и, видимо, относится к *натуральному* ряду.





**График 3.** Два октавных и один дуодецимовый флажолет от звука *g* (домбра)

Высотные значения тона *g* и образуемые от него октавные и дуодецимовый флажолеты (с указанием времени в секундах) приведены в таблицах 15, 16.

**Таблица 15.** Высотные значения флажолетов от звука *g*

№№	Ближайший звук к РТС и его флажолет	Высота звука на домбре (в центах относительно $c^1$ )	Различия высотных значений	Отклонение частот от РТС (в центах)
1.	<i>g</i>	-491		
	$g^1$	726	1217	+17
2.	<i>g</i>	-482		
	$g^1$	718	1200	0
3.	<i>g</i>	-482		
	$d^2$	1431	1913	+13

Отклонения от РТС на +17 и +13 центов в процессе звучания флажолетов означают, что, в моменты звукоизвлечения нажатие на струну было разным, со смещением. Наблюдаются противоборствующие тенденции: с одной стороны, при нажатии пальца струна удлиняется, с другой, ее натяжение способствует повышению тона.

Таблица 16. Замеры звуков казахской домбры (флажолеты) (А.Ахатов)

Звуки РТС	Центы	Частота (в гц)	Звуки на каз. домбре	Время (сек.)	Центы	Частота (в гц)
$c^1$	0	261,63				
$cis^1$ $cis$	100					
$d^2$ $d^1$ $d$	1400 200	587,32 293,66 147,83	$d^2$ (+31 cnt)	61,366	1431	598
$g^1$ $g$ $g$ $g$	700 -500 -500	392,00 196,00	$g^1$ (+18 cnt) $g^1$ (+26 cnt) $g$ (+9 cnt) $g$ (+11,4 cnt) $g$ (+18 cnt) $g$ (+18 cnt)	43,835 32,182 32,082  43,686 61,116	718 726 -491 -488,6 -482 -482	398 197  198 396 198

Утроение тона (перескакивание на третью гармонику) отображается в следующих цифрах. Вторая гармоника  $g^1$  (726 ц и 718 ц) близка по частоте  $d^2$  (1431 ц). Здесь мы видим и широкий разброс высотных ступеней –  $g$  (+9 ц; +11,4 ц; +18 ц) и  $g^1$  (+18, +26 ц). При этом, отклонения высоты вариантов тона  $g$  и его флажолетов приближаются к  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{1}{8}$  тона: в одном случае  $g$  отклоняется еще на +7 ц (см. -482 ц) и +13,6 ц (-488,6 ц), в другом –  $g^1$  (+26), (+18);  $d^2$  - (+31 ц). Если высотные варианты  $g$  не сильно отличаются между собой, то разница производных от него обертонов составляет 1913 ц, что и демонстрирует переход основного тона на верхние гармоники (см. график 3, таблица 15).

Нами также замерялись *флажолеты* от звука  $A$  (основной тон мелодической струны). При этом высота  $a = 0$ . Получились флажолеты – двухоктавный (4-я гармоника) и ундецимовый через октаву (11-я гармоника), а также четырехоктавный (16-я гармоника).

В момент времени около 52,61 секунд звук  $A$  отклонялся от РТС на -32 ц, его высотное значение соответствовало -1168 ц. На момент времени 52,78 секунд высотное значение 4 гармоники от него составляло  $a^4=1208$  ц (отклонение на +8 ц от РТС). На последующие моменты времени появлялись другие гармоники (флажолеты):  $d^3$  (+2887 ц, отстоящий от РТС на -13 ц) и  $a^3$  (+3568 ц, отклонение на -32 ц). Ясно, что 4-я ( $a^4$ ) и 16-я ( $a^3$ ) гармоники сформированы от основного тона  $A$ , а вот  $d^3$  (в области 11 гармоники), видимо возник от более низкого тона, который не нашел отражения в сонограмме.

Ниже приводятся высотные значения звука  $A$  и его обертонов, а также различия между их величинами (таблица 17).

Таблица 17. Высотные значения обертонов от звука  $A$

№№	Ближайший звук к РТС и его флажолеты	Высота звука на домбре (в центах)	Различия высотных значений
1.	$A$	-1168	
	$a^1$	1208	2376
	$a^3$	2887	1679
	$a^5$	3568	681

На основе вышеприведенных замеров построен график, в котором показан основной тон  $A$  и образующиеся от него флажолеты (двух и четырехоктавный, а также 11 гармоника, кварта через три октавы) (см. график 4). Сетка частот в 100 центов.

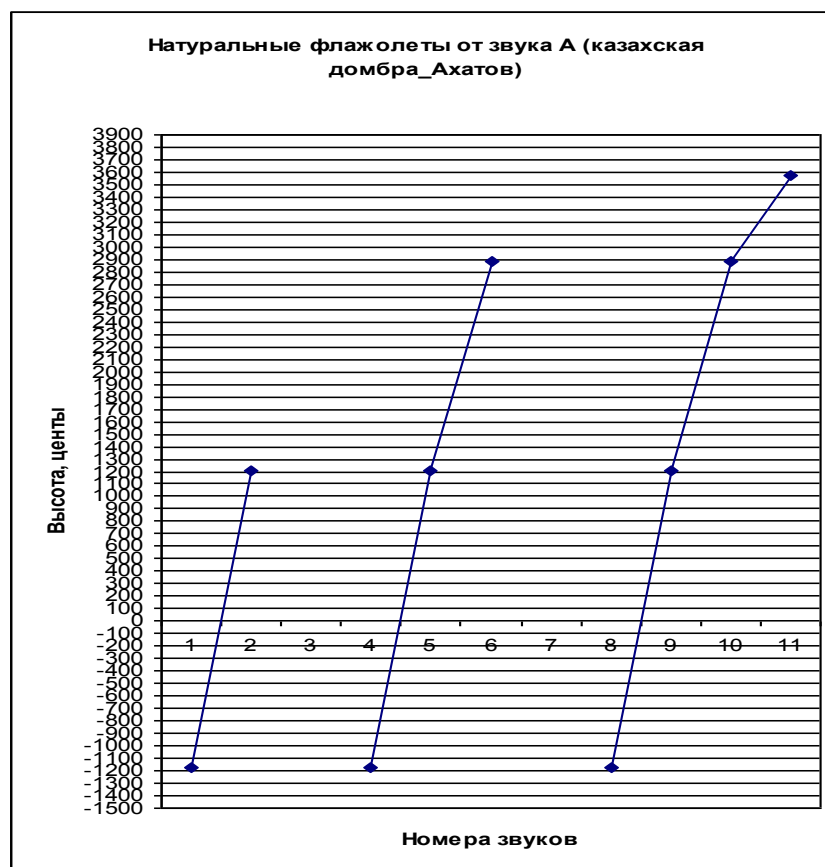
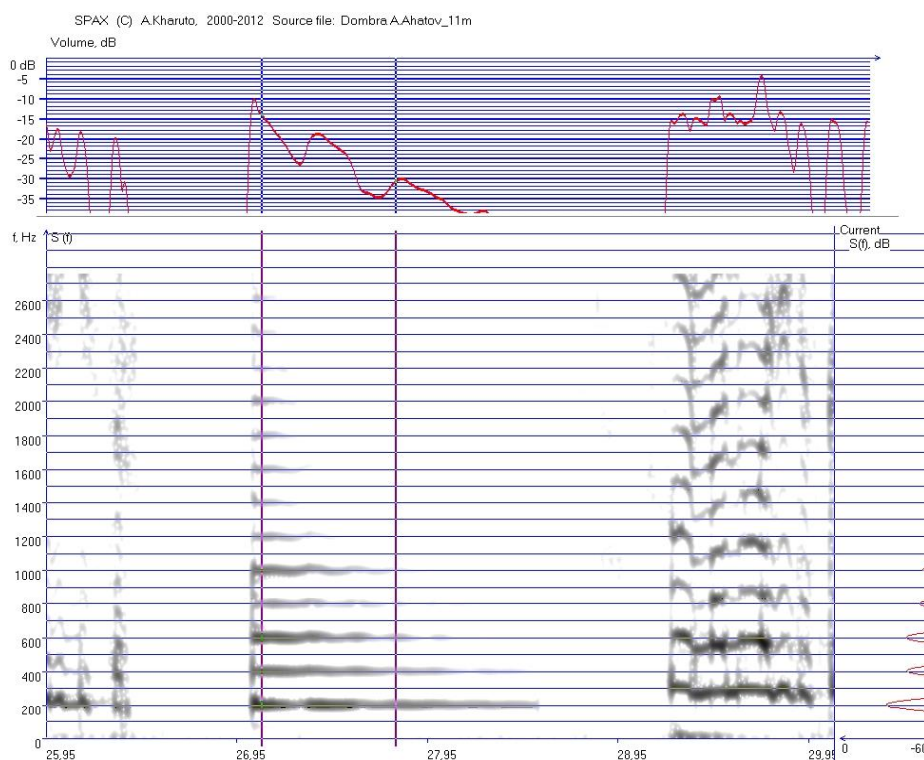


График 4. 4, 11, 16 гармоника от звука  $A$  на казахской домбре

На сонограмме в момент времени 26,45 с звуковой сигнал, представленный в виде волнистой линии, отражает элементы вибрато при исполнении флажолетов (отмечено вертикальными маркерами на рис. 17).



**Рис. 17.** Вибрато при исполнении флажолетов на домбре

Интересно, что основной тон, формируемый на высоте около 200 Гц и его обертоны складываются в последовательность через каждые 200 Гц. Нижний тон и его обертоны охватывают звуковое пространство до 2600 Гц. Нами определено среднее значение высоты звуков, которое позволяет проверить достоверность полученных результатов. Отклонения от полученных высотных значений составляет  $\pm 6$  ц.

Ниже приводится таблица 18, в которой даны средние значения тонов на домбре, близких к звукам РТС (*C, D, Dis, E, G, d, d<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>*), используемым в звучании основных тонов открытых струн (квартовая и квинтовая настройки), а также образуемых от них флажолетов.

**Таблица 18.** Средние значения высоты звуков на домбре

№№	Звуки, близкие к РТС	Среднее отклонение высоты звуков на домбре (в центах) относительно ближайшего звука РТС	Среднеквадратичное отклонение высоты (центы)	Среднее статистического разброса (центы)
1.	<i>C</i>	16	0	
2.	<i>C</i>	16	0	
3.	<i>C</i>	32	13,4	
4.	<i>D</i>	14	3,5	

5.	<i>D</i>	14	0	6,19
6.	<i>D</i>	14	0	
7.	<i>Dis</i>	21	19,1	
8.	<i>E</i>	-48	21,4	
9.	<i>G</i>	34	8,6	
10.	<i>d</i>	16	4,8	
11.	<i>d</i>	16	4,8	
12.	<i>d'</i>	24	3,6	
13.	<i>g'</i>	16	2	
14.	<i>g'</i>	19	5,9	

Высотные значения звуков домбры во времени представлены на графике 5.

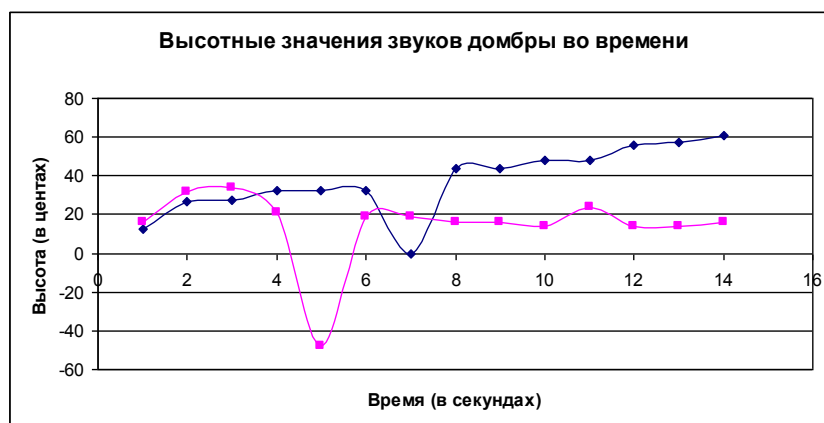
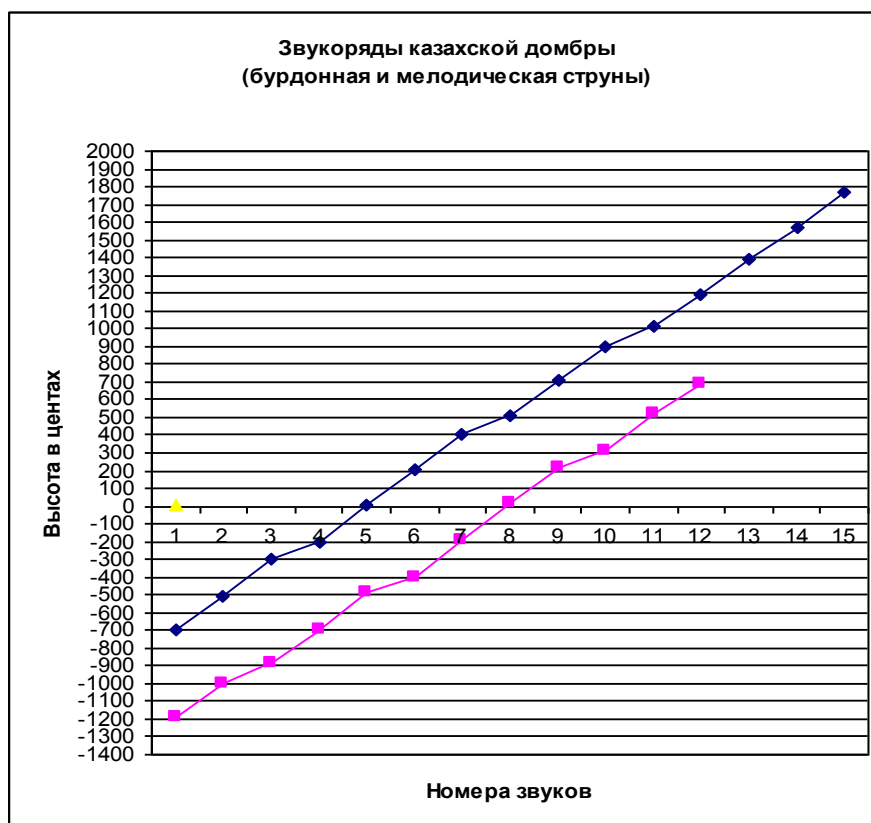


График 5. Высотные значения звуков домбры во времени

Производились компьютерные исследования *звукорядов* современной домбры, в настоящее время имеющей 19 ладков. Сделаны замеры следующих двух звукорядов, приближающихся к РТС — *c, d, es, f, g, as, b, c, d', es', f' g'* (первый) и *f, g, a, b, c', d', e', f', g', a', b', c', d', e', f'* (второй), исполненных на бурдонной и, соответственно, мелодической струнах. Различия их высотных значений, а также интервальные величины в сравнении с пифагоровым, чистым и равномерно-темперированными строями, отраженные в графиках, мелограммах и таблицах, приводятся в Приложении (7.2.1-7.2.8). Оба звукоряда приведены в графическом изображении (сетка деления – 100 ц) (График 6). Темным цветом выделены тоны на мелодической струне, светлым – на бурдонной. Частота тона *c'* (принятого за ноль высоты) на бурдонной — 264, 91 Гц и на мелодической — 262, 81 Гц струнах домбры. Высота *c'* в РТС равна 261, 6 Гц. Замерялись интервалы между высотами тонов на мелодической и бурдонной струнах. Основные результаты приводятся в Приложении (7.2.1-7.2.8).



**График 6.** Звукоряды на бурдонной и мелодической струнах домбры

Остановимся еще на одном аспекте. В звукорядах нами фиксировались одни и те же звуки, извлекаемые на разных струнах – мелодической и бурдонной. Цель такого измерения – выявление сходства или различий высотных величин. Сравнивались следующие тоны, близкие к РТС:  $f$ ,  $g$ ,  $b$ ,  $c^1$ ,  $d^1$ ,  $f^1$ ,  $g^1$ . (таблица 19).

**Таблица 19.** Высотные значения одинаковых звуков на бурдонной и мелодической струнах

Звуки, близкие РТС	Струны домбры	Значения (в центах)	Различия (в центах)
$f$	мелодическая	-699,77	
$f$	бурдонная	-700,70	0,93
$g$	мелодическая	-504,93	
$g$	бурдонная	-484,97	19,96
$b$	мелодическая	-201,64	
$b$	бурдонная	-189,64	12
$c^1$	мелодическая	7,83	
$c^1$	бурдонная	21,56	13,73
$d^1$	мелодическая	201,85	
$d^1$	бурдонная	221,13	19,28
$f^1$	мелодическая	510,38	
$F^1$	бурдонная	519,09	8,71
$g^1$	мелодическая	710	
$g^1$	бурдонная	684,17	25,83

X X X

Для компьютерного анализа был использован эпизод из *кодового* раздела туркменского кюя «Есирле»<sup>144</sup> в исполнении народного кюйши М.Оскембаева, где музыкант допускает хроматическое снижение общего строя звучания с последующим его повышением. Приведем его фрагмент в нотной записи (Пример 6).

Пример 6

**Есирле**  
туркменский кюй (фрагмент)      Исп. М.Оскембаев  
Расш. С.Утегалшева

строй домбры

Речь идет о замерах 20 звуков, извлекаемых в большой, малой и первой октавах. На графике представлена сетка с делением в 100 центов. При этом звук  $g = 0$ . Из всех зафиксированных звуков только несколько – приближаются к РТС. Звук *Ais* (-886 ц) до -900 «не добирает» 14 ц, *H* (-819 ц) немного превышает -800 ц, *d* (-480 ц) на 20 ц отклоняется от -500 ц, а также *c'* (526 ц) отстоит от темперированного варианта на +26 ц. Все остальные – представляют собой значительно более *узкие* величины (варианты высот), находящиеся в  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  тона. Ряд звуков делят полутон почти на половину (см.  $\frac{1}{4}$  тона): *A* (-958 ц) (+8), *c* (-741 ц) (-9), *cis* (-647 ц) (-3), *cis* (-642 ц) (-8), *d* (-468 ц) (+18), *d* (-462 ц) (-8), *dis* (-366 ц) (+16), *g* (46 ц) (-4), *dis'* (752 ц) (2), *e'* (860 ц) (10). Встречаются звуки, в разной степени приближающиеся к  $\frac{3}{4}$  тона: *g* (-36, +18, +29 ц), *c'* (526 ц), *dis'* (777 ц), *e'* (938 ц), *a'* (1421 ц) (См. график 7)..

<sup>144</sup> Название пьесы не переводится.



**График 7.** Ряд замеренных тонов из кюя «Есірле»

Некоторые тоны имеют разные высотные варианты. В ряде случаев различия между ними могут быть существенными. Так, звук *g* приводится в следующих значениях: -36, +18, +29, +46 ц. Разница между первым и третьим вариантами составляет 65 ц, а между первым и четвертым – соответственно 82 цента. В рамках одной ступени *g* – это, пожалуй, существенные отклонения. И все же второй и третий варианты близки друг другу, поскольку входят в  $\frac{1}{4}$  тона. Звук *d* также приводится в трех вариантах – +20, +32, +38 ц, разница между ними небольшая 12 и 6 ц, а между первым и третьим значениями 18 ц (-480, -468 и -462 ц). Если учесть, что *d* темперированный составляет – 500 ц, а *dis* – -400 ц, то получается, что один из них (*d*) приближается к собственно *d* темперированному, а другой – находится между *d* и *dis*. Вариантно представлены звуки *cis*, а также *dis'* и *e'*. Различия между значениями первого (-642 и -647ц) небольшие и составляют 5 ц. Варианты звука *dis'* – от 752 до 777 составляют 25 ц. Разброс вариантов ступени *e'* (860 и 938 ц) изменяется в пределах 78 ц. Если из 20 звуков отобрать только те, что входят в октаву от *A* большой до *g* малой октав, то в рамках восьмизвукового предполагаемого равномерно-



темперированного ряда (*A, Ais, H, c, cis, d, dis* и *g*) уже образуется 14 высотных ступеней.

Нами предпринята попытка компьютерного анализа традиционного строя казахской *домбры* на примере фрагмента из домбрового кюя *Дины Нурпеисовой «Енбек ері»* («Герой труда») в авторском исполнении. По предварительным данным настройка *домбры* – низкая, приближается к звукам *E-A* большой октавы РТС.

Ставились следующие задачи: 1) измерение высоты звуков обеих струн в одноголосии, в разные моменты времени; 2) определение высотных интервалов между звуками каждого из голосов: нижнего (на бурдонной струне) и верхнего (на мелодической струне) порознь, а также 3) высотных интервалов между голосами в один и тот же момент времени; 4) нахождение высотных ступеней общего звукоряда, использованного во фрагменте из кюя Дины «Енбек ері», установление интервалов между соседними ступенями. Полученные результаты сравнивались с интервалами пифагорейского, чистого строев, а также РТС. Приведем анализируемый фрагмент (Пример 7).

### Пример 7

**Еңбек ері**  
(Герой труда)  
(фрагмент)

строй домбры: 

Орындаған: Дина Нурпеисова  
Исполнитель: Дина Нурпеисова

Асықпай, шаттана (Не спеша, с наслаждением)



Куйши Дина. Тарту (Сәлемдеме).  
- Алматы: Азия-Арна, 2011, с.34.

Поскольку в исполнении почти все время звучат обе струны, анализ высот звуков производился в полуавтоматическом режиме: система «теоретических» равноотстоящих обертонов накладывалась на сонограмму с последующей подстройкой высоты до наилучшего (с точностью до 0,1 Гц) совпадения с реальными обертонами, содержащимися в спектре. Такое измерение предусмотрено в программе как для заданного момента времени, так и для интервала времени; в последнем случае оценивалась *средняя* высота звука на заданном интервале времени и вычислялся *среднеквадратичный разброс* высоты звука относительно этого среднего тона.

Нами были совмещены высотными значения звуков домбры с конкретными моментами времени, на которых они звучат (график 8).

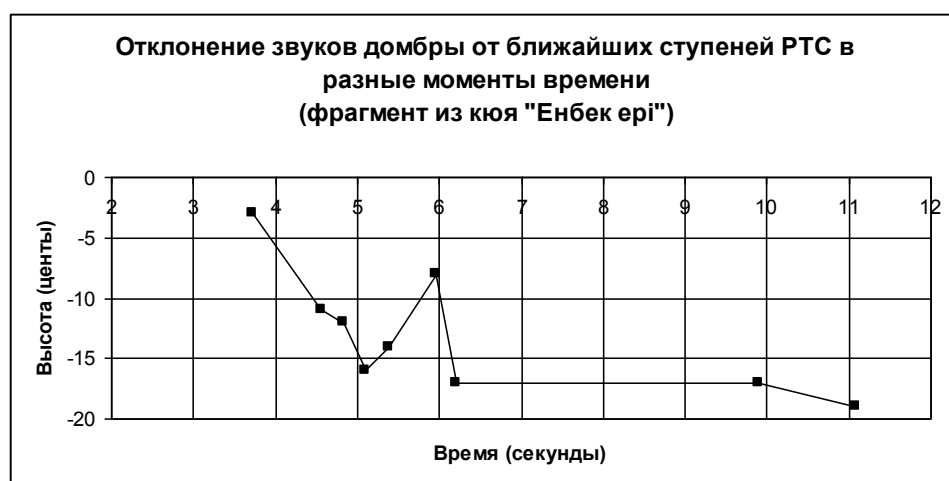


График 8. Отклонения звуков домбры от РТС (фрагмент из кюя «Енбек ері»)

### 1. Анализ высот звуков двух голосов в разные моменты времени и интервалы между ними

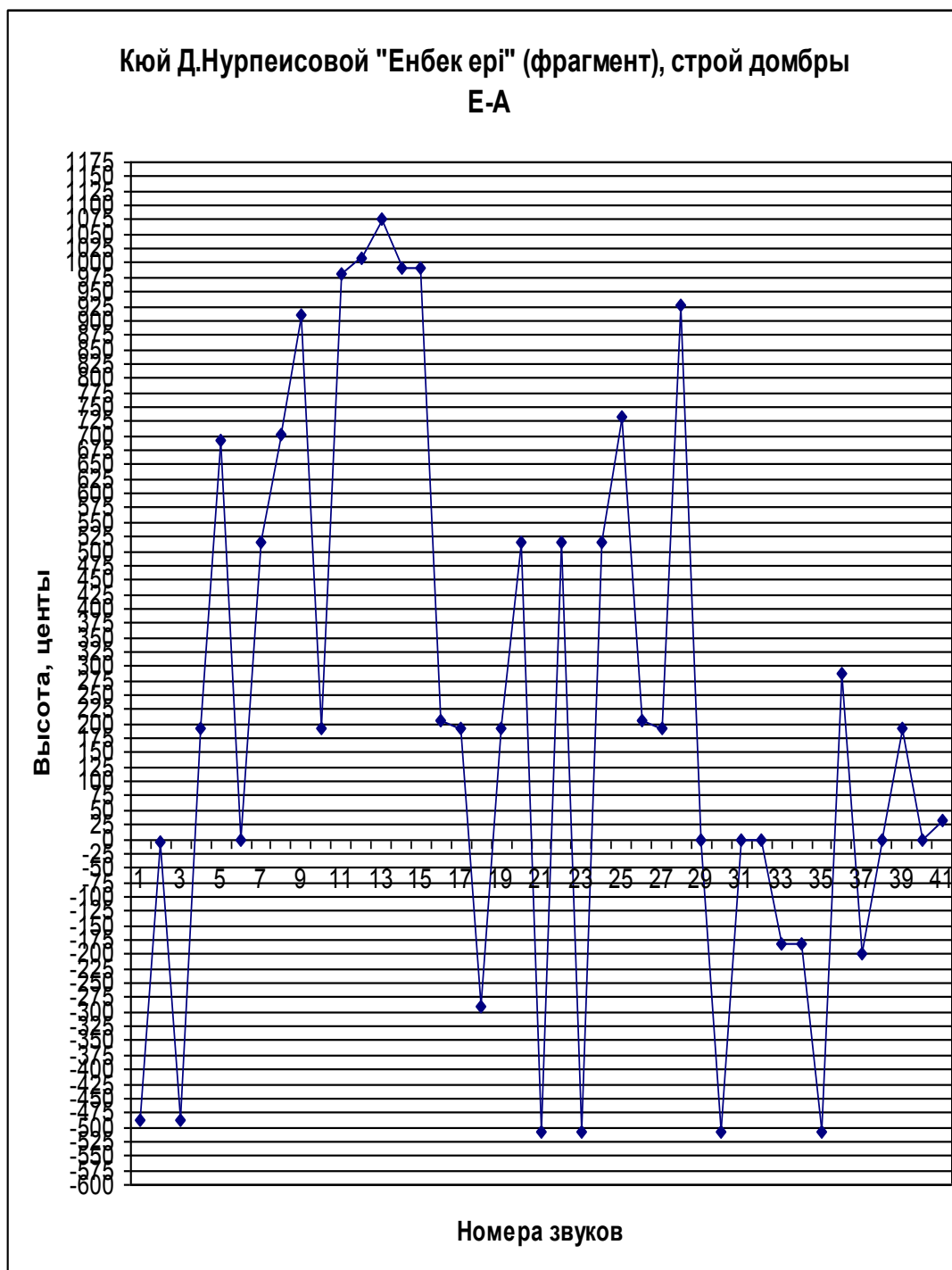
Набор высот, полученный в измерении, включал 11 тонов большой и малой октав, приближающихся к следующим звукам (РТС): *E* (тон бурдонной струны), *Fis*, *G*, *A* (тон мелодической струны), *H*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, *gis*. Вблизи *E*, *G*, *A*, *H*, *e*, *fis*, *A* имеется несколько звуков с малыми интервалами между ними. Отсчет высоты в центах, приведенный в таблице, производился от звука *A* ( $A = 0$ ).<sup>145</sup>

<sup>145</sup> Разница в высотных значениях, имеющая знак минус, означает, что звуки находятся ниже звука *A*; со знаком + — выше *A*.

В таблице 20 даны высоты ряда звуков в центах с указанием времени их появления в исполнении кюя. Они представлены также на графике 9, в котором вертикальная ось – высота звука (в центах), а горизонтальная – номера звуков.

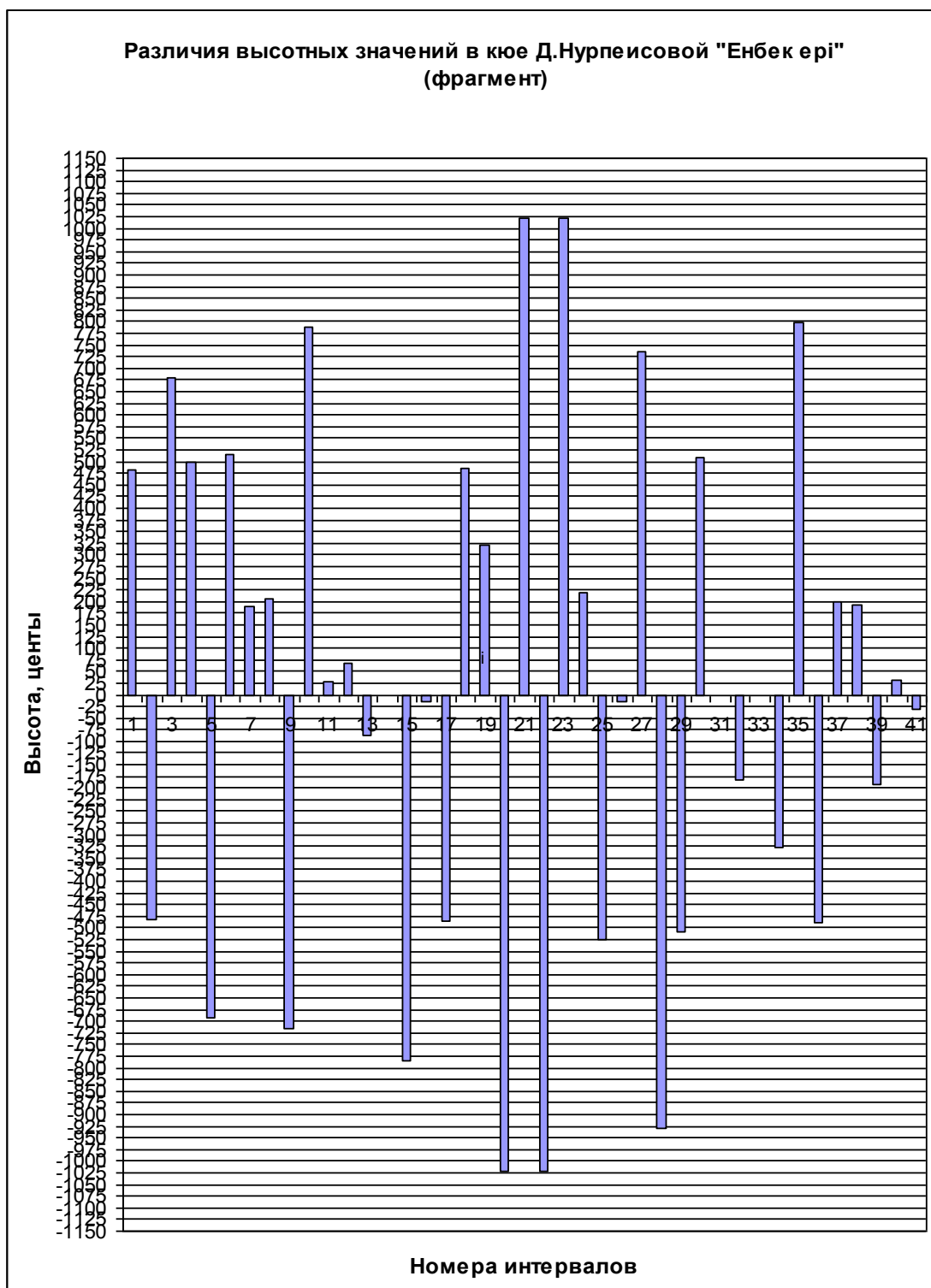
**Таблица 20. Высоты звуков в домбровом кюе Д.Нурпеисовой «Енбек ері»**

№№	Время (сек.)	Звуки на домбре (в центах) относительно звука А	Ближайший звук РТС
1.	0,21	-488	<i>E</i>
2.	0,24	-6	<i>A</i>
3.	0,33	-488	<i>E</i>
4.	22,21	193	<i>H</i>
5.	22,21	691	<i>e</i>
6.	22,63	0	<i>A</i>
7.	22,63	514	<i>d</i>
8.	23,19	702	<i>e</i>
9.	23,39	909	<i>fis</i>
10.	23,56	193	<i>H</i>
11.	23,57	982	<i>g</i>
12.	23,75	1009	<i>g</i>
13.	23,86	1078	<i>gis</i>
14.	23,94	991	<i>g</i>
15.	23,95	991	<i>g</i>
16.	24,15	207	<i>H</i>
17.	24,15	193	<i>H</i>
18.	24,15	-291	<i>Fis</i>
19.	24,16	193	<i>H</i>
20.	24,32	514	<i>d</i>
21.	24,32	-509	<i>E</i>
22.	24,33	514	<i>d</i>
23.	24,51	514	<i>d</i>
24.	24,51	-509	<i>E</i>
25.	24,54	514	<i>d</i>
26.	24,72	733	<i>e</i>
27.	24,72	207	<i>H</i>
28.	24,72	193	<i>H</i>
29.	24,89	928	<i>fis</i>
30.	26,98	0	<i>A</i>
31.	27,42	-509	<i>E</i>
32.	27,43	0	<i>A</i>
33.	28,92	-182	<i>G</i>
34.	31,14	-182	<i>G</i>
35.	31,24	-509	<i>E</i>
36.	33,55	-200	<i>G</i>
37.	33,73	0	<i>A</i>
38.	34,34	193	<i>H</i>
39.	1,13	0	<i>A</i>
40.	1,36	+31	<i>A</i>



**График 9.** Высоты звуков в домбровом кюе Д.Нурпеисовой «Енбек ері» (фрагмент).

Кроме того, определялись интервалы между высотами звуков, которые представлены на рис. 18. Шаг вертикальной шкалы — 25 ц. В графике вертикальная ось указывает на высоту (в центах), горизонтальная - на номера интервалов.



**Рис. 18.** Интервалы между звуками в домбровом кюе Д.Нурпеисовой «Енбек ері»

В приведенном графике обнаруживаются следующие закономерности (см. таблицы 21-23). Интервалы, кратные 50 ц ( $\frac{1}{4}$  тона) – нет ни одного значения.

Таблица 21. Интервалы, кратные 25 ц (1/8 тона)

№ звука	Высота в центах	Ближайший интервал РТС
1	482 ~ 475	б.3
2	-482 ~ -475	б.3
3	681 ~ 675	ув.4
6	514 ~ 525	ч.4
9	-716 ~ -725	ч.5
11	27 ~ 25	0
12	69 ~ 75	ч.1
13	-87 ~ -75	м.2
15	-784 ~ -775	ч.5
16	-14 ~ -25	0
17	-484 ~ 775	б.3
18	484 ~ 775	б.3
19	321 ~ 325	м.3
20	-1023 ~ -1025	м.7
21	1023 ~ 1025	м.7
22	-1023 ~ -1025	м.7
23	1023 ~ 1025	м.7
24	219 ~ 225	б.2
25	-526 ~ -525	ч.4
26	-14 ~ -25	0
27	735 ~ 725	ч.5
28	-928 ~ -925	б.6
32	-182 ~ -175	м.2
34	-327 ~ -325	м.3
40	31 ~ 25	0
41	-31 ~ -25	0

Таблица 22. Интервалы, близкие к РТС

№ звука	Высота в центах	Ближайший интервал РТС
4	498 ~ 500	ч.4
5	-691 ~ 700	ч.5
8	207 ~ 200	б.2
10	789 ~ 800	м.6
29	-509 ~ 500	ч.4
30	509 ~ 500	ч.4
35	798 ~ 800	м.6
36	-489 ~ -475	ч.4
37	200	б.2
38	193 ~ 200	б.2
39	-193 ~ 200	б.2

Таблица 23. Интервалы, близкие к 3/4 тона

№ звука	Высота в центах	Ближайший интервал РТС
7	188	б.2

Таким образом, из **38** значений 25 примерно (в пределах погрешности измерений) кратны  $\frac{1}{8}$  тона, **11** звуков приближаются к интервалам РТС (2 совпадают, 9 находятся в непосредственной близости).

## 2. Высоты нижнего (на бурдонной струне) и верхнего (на мелодической струне) голосов, звучащих в один и тот же момент времени.

В нижнем голосе (бурдонная струна) выборочно замерялись звуки, близкие по высоте к РТС (*E, H, A, Fis, G*) (таблица 24).

Соответственно замерялись и высоты звуков верхнего голоса (мелодическая струна), которые по времени совпадали с упомянутыми нижними. Они приближались к звукам РТС *E, A, H, c, d, e, fis, g*. Их высоты приведены в таблице 24:

Таблица 24. Значения высот звуков домбры (мелодическая струна)

№№	Ближайший звук РТС (бурдонная струна)	Высота звуков на домбре (в центах) отн. звука <i>A</i>	Ближайший звук РТС (мелодическая струна)	Высота звуков на домбре (в центах) отн. звука <i>A</i>
1.	<i>E</i>	-488	<i>A</i>	-6
2.	<i>H</i>	193	<i>E</i>	691
3.	<i>A</i>	0	<i>d</i>	514
4.	<i>H</i>	207	<i>fis</i>	909
5.	<i>H</i>	193	<i>g</i>	982
6.	<i>Fis</i>	-291	<i>H</i>	207
7.	<i>E</i>	-509	<i>d</i>	514
8.	<i>E</i>	-509	<i>d</i>	514
9.	<i>H</i>	207	<i>e</i>	733
10.	<i>E</i>	-509	<i>A</i>	0
11.	<i>G</i>	-182	<i>c</i>	289
12.	<i>E</i>	-509	<i>g</i>	1018
13.	<i>G</i>	-200	<i>c</i>	289
14.	<i>A</i>	0	<i>d</i>	514

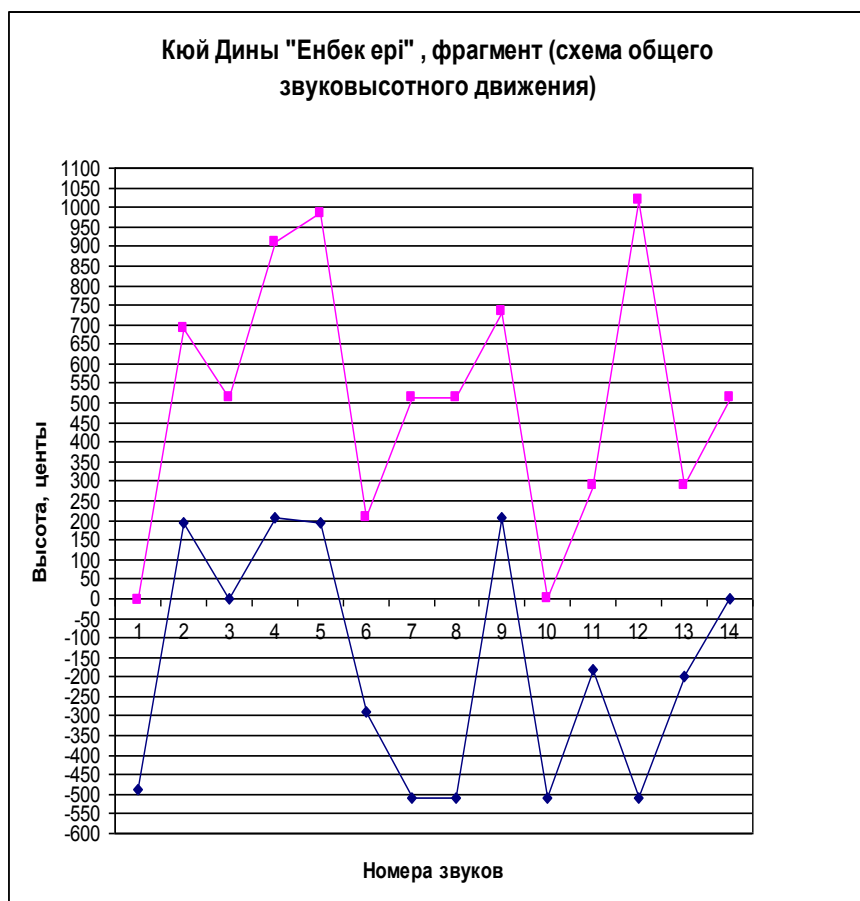
Эти фрагменты двухголосия образуют каркас общего звуковысотного движения в записанном фрагменте из кюя Д.Нурпеисовой «Еңбек ері»; соответствующие интервалы показаны в таблице 25.

Таблица 25. Значения высот двух голосов домбры в одни и те же моменты времени

№№	Время (в сек.)	Звуки домбры	Звуки на бурдонной струне (в центах) относительно звука <i>A</i>	Звуки на мелодической струне (в центах) относительно звука <i>A</i>
1.	0.21	<i>E-A</i>	-488	-6

2.	22,21	<i>H-e</i>	193	691
3.	22,63	<i>A-d</i>	0	514
4.	23,36	<i>H-fis</i>	207	909
5.	23,56	<i>H-g</i>	193	982
6.	24,15	<i>Fis-H</i>	-291	207
7.	24,32	<i>E-d</i>	-509	514
8.	24,51	<i>E-d</i>	-509	514
9.	24,72	<i>H-e</i>	207	733
10.	27,42	<i>E-A</i>	-509	0
11.	28,95	<i>G-c</i>	-182	289
12.	31,14	<i>E-g</i>	-509	1018
13.	33,55	<i>G-c</i>	-200	289
14.	33,73	<i>A-d</i>	0	514

Высоты нижнего и верхнего тонов, совпадающие по времени, совмещены нами в одном графике (сетка деления – 50 центов).

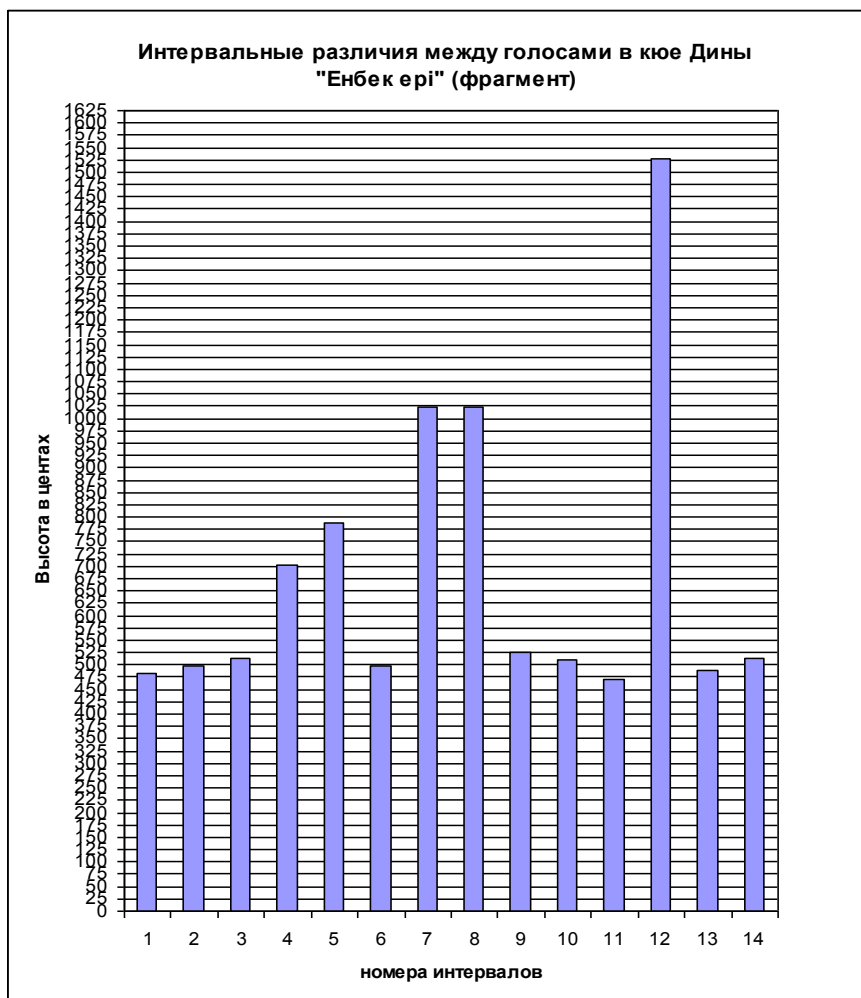


**График 10.** Высоты двух голосов в схеме общего звуковысотного движения.

Интервалы между двумя голосами представлены в графическом рисунке 19. На нем видно, что из 14 измеренных значений 8 приближаются к интервалам, кратным  $\frac{1}{8}$  тона. При этом четыре почти точно кратны  $\frac{1}{8}$  тона: №№ 7, 8 (1023 ц), № 9 (526 ц) и



№ 12 (1527 ц), а два – № 3 и № 5 (514 ц) находятся около них. Остальные значения (6) близки к РТС. Среди них №№ 2, 6 (498 ц), 10 (509 ц). №№ 5 (789 ц) и 13 (489 ц) на 11 центов меньше интервалов РТС, но эта величина меньше возможной погрешности измерений, так что фактически большая часть интервалов кратна зоне  $\frac{1}{8}$  тона. Отметим, что № 4 (702 ц) совпадает с пифагорейской квинтой. (Рис. 19)



**Рис. 19.** Величины интервалов между голосами в кюе Д.Нурпеисовой «Енбек ері» (фрагмент)

### 3. Различия величин интервалов, представленных в каркасе общего звуковысотного движения из кюя Д.Нурпеисовой «Енбек ері» (фрагмент).

В общей схеме движения во фрагменте из кюя Д.Нурпеисовой «Енбек ері» вычислялись интервалы между голосами, представленные в таблице 26. Из 14 интервалов только 4 совпадают с интервалами РТС, остальные 10 находятся в «зоне кратности»  $\frac{1}{8}$  тона. Курсивом выделены величины расхождений, не превышающие погрешности измерений.

Таблица 26. Интервалы между голосами (фрагмент из кюя Д.Нурпеисовой «Еңбек ері»)

№№	Интервалы домбры	Звуки (в центах) (бурдонная струна)	Звуки (в центах) (мелодическая струна)	Величины интервалов (в центах)	Расхождения с интервалами РТС (в центах)
1.	<i>E-A</i>	-488	-6	482	-18
2.	<i>H-e</i>	193	691	498	-2
3.	<i>A-d</i>	0	514	514	+14
4.	<i>H-fis</i>	207	909	702	+2
5.	<i>H-g</i>	193	982	789	-11
6.	<i>Fis-H</i>	-291	207	498	-2
7.	<i>E-d</i>	-509	514	1023	+23
8.	<i>E-d</i>	-509	514	1023	+23
9.	<i>H-e</i>	207	733	526	+26
10.	<i>E-A</i>	-509	0	509	+9
11.	<i>G-c</i>	-182	289	471	-29
12.	<i>E-g</i>	-509	1018	1527	+27
13.	<i>G-c</i>	-200	289	489	-11
14.	<i>A-d</i>	0	514	514	+14

Сравнительный анализ интервалов, полученных на домбре, а также в равномерно-темперированном, чистом и пифагоровом строях приводится в таблице 27. Курсивом выделены «слишком малые» интервалы, находящиеся в «зоне» погрешности измерений. Жирным шрифтом отмечены интервалы, сходные с чистым и пифагоровым строями. Подчеркнуты устойчивые, повторяющиеся интервальные значения.

Таблица № 27. Сравнительный анализ интервалов (фрагмент из кюя Д.Нурпеисовой «Еңбек ері»)

№	Ближайшие к РТС интервалы	Измеренные значения интервалов на домбре	Ближ. инт-лы РТС (центы)	Расх. с РТС	Чистый строй (в/и)	Расхождение с чистым строем	Пиф. строй	Расх. с пиф. строем
1.	<i>E-A</i>	482	500	-18	498	-16	498	-16
	<i>E-A</i>	509	500	+9	498	+11	498	+11
	<b>Fis-H</b>	<b>498</b>	500	-2	498	0	498	0
	<i>G-c</i>	471	500	-29	498	-27	498	-27
	<i>G-c</i>	489	500	-11	498	-9	498	-9
	<u>A-d</u>	<u>514</u>	500	+14	498	+16	498	+16
	<u>A-d</u>	<u>514</u>	500	+14	498	+16	498	+16
	<b>H-e</b>	<b>498</b>	500	-2	498	0	498	0
	<i>H-e</i>	526	500	+26	498	+28	498	+28
	2.	<b>H-fis</b>	<b>702</b>	700	+2	702	0	702

3.	<b>H-g</b>	789	800	-11	814	-25	792	-3
4.	<b>E-d</b>	1023	1000	+23	1018	+5	996	+27
	<b>E-d</b>	1023	1000	+23	1018	+5	996	+27
5.	<b>E-g</b>	1527	1500	+27	1516	+11	1494	+33

Всего зафиксировано 8 интервалов, близких к кварте. Кварты **Fis-H** и **H-e** равны 498 ц, т.е. совпадают с аналогичным интервалом в чистом, пифагоровом строех и на 2 ц отличаются от кварты в РТС. Другие же интервалы, близкие к кварте, отличаются почти на  $\frac{1}{8}$  тона. Если **G-c** отклоняется в сторону уменьшения на -29 ц, то **H-e** – в сторону увеличения – на +26 ц. Между ними расположились кварты **E-A** и **A-d**, отклоняющиеся на -18 ц и +14 ц соответственно, а также кварта **G-c**, имеющая небольшое расхождение с РТС (на -11 ц).

Встречаются кварты с одинаковыми и разными значениями. Так, кварта **A-d** (514 ц) отличается устойчивостью, ее величина остается неизменной в разные моменты времени. Интервалы, близкие к **E-A**, **G-c** и **H-e** имеют по два высотных варианта: 482 и 509 ц, 471 и 489 ц, 498 ц и 526 ц. Если вторая из них сужена, то третья – напротив, расширена, тяготеет к чистой/пифагорейской. Разброс между ними составляет в одном случае 27 ц ( $\sim \frac{1}{8}$  тона), в другом – 28 ц ( $\sim \frac{1}{8}$  тона), в третьем – 18 ц. В целом значения интервалов, приближающихся к кварте, варьирует от 471 до 526 ц (различие составляет 55 ц — около  $\frac{1}{4}$  тона). Виды кварт, выстроенных по мере увеличения высотных значений, представлены в таблице 28.

Таблица 28. Высотные значения кварт

№№	Кварты, ближайšie к РТС	Высотные значения интервалов на домбре (в центах) относительно звука А
1.	<b>G-c</b>	471
2.	<b>E-A</b>	482
3.	<b>G-c</b>	489
4.	<b>Fis-H</b>	498
5.	<b>H-e</b>	498
6.	<b>E-A</b>	509
7.	<b>A-d</b>	514
8.	<b>H-e</b>	526

Среди других интервалов ч.5 (**H-fis**), м.6 (**H-g**) имеют сходные значения с пифагоровым строем, а м.7 и м.10 расширены, как в чистом строе.

Итак, из 14 замеренных интервалов 6 (что составляет почти 50%) – кварты *G-C*, *H-e*, в какой-то мере *E-A* и *A-d*, а также септима и децима отклоняются от стандартного интервала на  $\frac{1}{8}$  тона. Септима *E-d* на разных временных отрезках показывает стабильную величину (1023 ц).

Как видно из таблиц, интервалы, зафиксированные на казахской домбре, в целом отличаются от аналогичных интервалов в пифагорейском, чистом и РТС. Отклонения на  $\pm 25$  ц и более указывают на наличие устойчивого шага между ступенями в  $\frac{1}{8}$  тона.

#### 4. Высоты ступеней общего звукоряда, используемого в кюе Д.Нурпеисовой «Еңбек ері» (фрагмент).

Таблица 29. Высоты ступеней звукоряда (фрагмент из кюя Д.Нурпеисовой «Еңбек ері»)

№№	Время (в секундах)	Ближающиеся звуки РТС	Высоты тонов на домбре (в центах)
1.	0,21	<i>E</i>	-488
	0,33		-488
2.	24,32	<i>E</i>	-509
	24,51		-509
	27,42		-509
	31,14		-509
3.	24,15	<i>Fis</i>	-291
4.	28,95	<i>G</i>	-182
	31,14		-182
5.	33,55	<i>G</i>	-200
6.	0,24	<i>A</i>	-6
7.	22,63	<i>A</i>	0
	26,98		0
	27,43		0
	33,73		0
	1,13		0
8.	1,36	<i>A</i>	31
9.	22,21	<i>H</i>	193
	23,56		193
	24,15		193
	24,16		193
	24,72		193
	34,34		193
10	24,15	<i>H</i>	207
	24,72		207
11.	33,55	<i>c</i>	289
12.	22,63	<i>d</i>	514
	24,32		514
	24,51		514
	24,54		514

13.	22,21	<i>e</i>	691
14.	23,19	<i>e</i>	702
15.	24,72	<i>e</i>	733
16.	23,39	<i>fis</i>	909
17.	24,89	<i>fis</i>	928
18.	23,57	<i>g</i>	982
19.	23,94	<i>g</i>	991
	23,95		991
20	23,75	<i>g</i>	1009
21.	23,86	<i>gis</i>	1078

В таблице приведен общий ряд ступеней в восходящем порядке, приближающийся к следующим в РТС: *E, Fis, G, A, H, c, d, e, fis, g, gis* (11 тонов). Он совпадает с натуральным минором. Некоторые ступеневые варианты тонов, близкие к *E, G, A, H, d, g*, повторяются на той же высоте в разные моменты времени. Сказанное означает, что они осознаются как вполне самостоятельные высотные варианты (звукоступени). Интервал между ними составляет  $\frac{1}{8}$  или  $\frac{1}{4}$  тона. Встречаются и другие тоны, близкие к *e* (691 ц, 702 ц, 733 ц), *fis* (909 ц, 928 ц) или *g* (991 ц и 1009 ц).

В результате возникает дробный ряд с большим количеством ступеней. В пределах октавы зафиксировано 15 ступеней, а в рамках б.12 – 21 ступень. Сказанное свидетельствует о том, что в слуховом восприятии традиционных музыкантов формируется более дифференцированная звуковысотная шкала. Музыкант, чье исполнение здесь анализируется, способен различать ступеневый шаг в 25 ц. Попадая на них в разные моменты времени, он обладает *более тонким восприятием высоты звука*. Вышерассмотренный звукоряд (от *E* до *gis*) представлен на графике 11.

Кроме того, нами сравнивались октавные значения тонов: *E/e, G/g*. Значения звука вблизи *E*, отклоняющегося на -9 ц и +12 ц (т. е. высота относительно А) – -509 и -488 ц, а также *e* – 691 ц, 702 ц и 733 ц. Разница между значениями *E* (-509 ц) и *e* (691 ц) составляет 1200 ц, что точно соответствует октаве. Второе и третье значения высот звуков около *e* отличаются от *E* (-509 ц) на 1211 и 1242 ц, т. е. этот интервал шире октавы. Второе значение около *E* (-488 ц) при октавном переносе должно соответствовать 712 ц. Эта величина не совпадает точно с другими значениями *e* (702 и 733 ц). Из вышесказанного видно, что высота, близкая к звуку *e*, имеет несколько *равноценных* вариантов. На рисунке 20 приводятся интервалы, выявленные во фрагменте из кюя Д.Нурпеисовой «Еңбек ері».

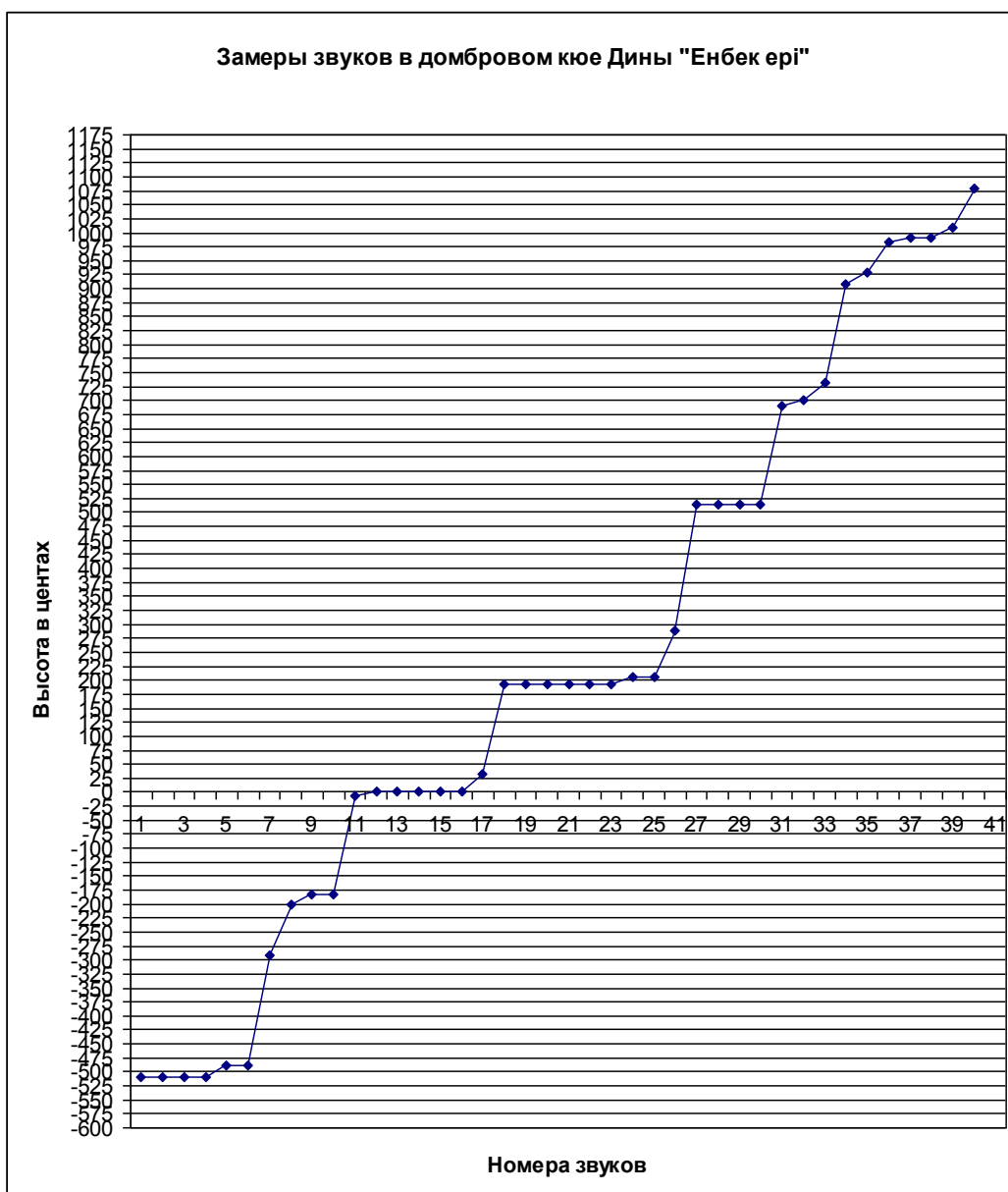


График 11. Звукоряд от *E* до *gis* в домбровом кюе Д.Нурпеисовой «Еңбек ері» (фрагмент)

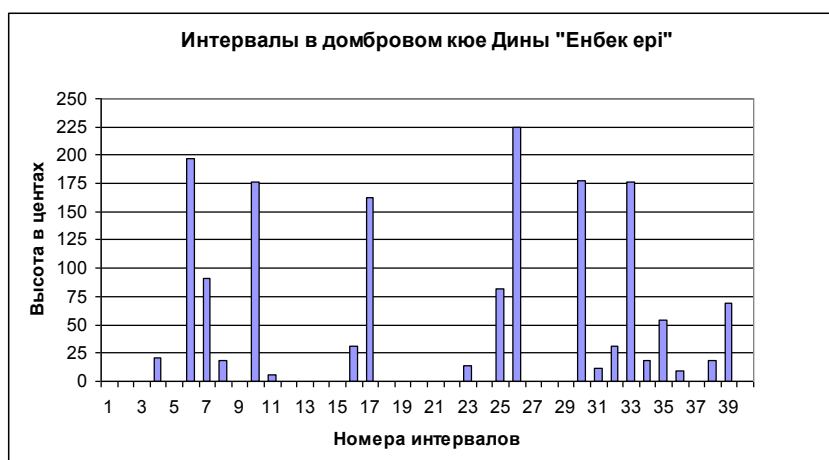


Рис. 20. Интервалы между высотами тонов в домбровом кюе Дины «Енбек ері».

Представленные интервалы (21) имеют величины, приведенные ниже в таблицах (30-32).

**Таблица 30. Интервалы, близкие или совпадающие с 25 ц ( $\frac{1}{8}$  тона)**

№ звука	Значение в центах	Ближайший интервал РТС
4	21	0
8	18	0
16	31	0
32	31	0
34	19	0
38	18	0
26	225	6.2

**Таблица 31. Интервалы, близкие к 75 ц ( $\frac{1}{2}$  тона)**

№ звука	Значение в центах	Ближайший интервал РТС
25	82	м. 2
39	69	м. 2

**Таблица 32. Другие интервалы, включая  $\frac{3}{4}$  тона**

№ звука	Значение в центах	Ближайший интервал РТС
6	197 (~ 200)	6.2
7	91	м.2
17	162	~ 6.2
10	176	~ 6.2
33	176	~ 6.2
30	177	~ 6.2

Имеются измеренные значения и менее 25 ц (№ 11 – 6 ц, № 23 – 14 ц, № 31 – 11 ц, № 36 – 9 ц); они могут быть отнесены как к погрешности измерений, так и косвенно указывать на способность традиционного слуха воспринимать шаг еще более мелкий, чем  $\frac{1}{8}$ , а именно  $\frac{1}{16}$  тона.

В свете сказанного вполне правомерен вопрос о физических основаниях происхождения микротоновости в исполнении Д. Нурпеисовой, а именно в связи с особенностями настройки домбры, техникой игры или другими факторами. Относительно дополнительных ладков на домбре Д.Нурпеисовой или их смещения (отсутствия жесткого закрепления) во время игры сведений не сохранилось. Известно, что домбристика пользовалась кишечными и козьими струнами, которые она сама и изготавливала.

Опираясь на мнение народных музыкантов, можно предположить, что наличие большого числа микроинтервалов, приближение их к  $\frac{1}{8}$  или  $\frac{1}{4}$  тона, связано с низкой настройкой домбры Д.Нурпеисовой. Кроме того, используемые на ней кишечные

струны в отличие от синтетических, допускают технически более простое образование микротонов, поскольку последние могут формироваться путем *подтягивания* (натяжения) струны пальцами левой руки. Домбристы, исполняющие кюи Д.Нурпеисовой, а также занимавшиеся собирательской деятельностью (проф. К. Ахмедьяров), отмечают эти микротоновые «отклонения» при записи ее сочинений в нотах.

Сказанное позволяет сделать предварительные выводы. На современной, как и народной домбре изначально ладки, навязываемые на инструмент, расположены так, что извлекаемые на них тоны не совпадают с РТС. В одних случаях отклонения минимальны, в других — значительны. Кроме того, мелодическая и бурдонная струны неравнозначны между собой: они различаются по длине и, соответственно, высоте основных тонов; на них образуются *разные высотные варианты одних и тех же ступеней*. Именно данный фактор служит одной из объективных предпосылок в появлении и микротоновых «отклонений».

Особое значение имеет и *регистровое положение* звука на инструменте. При повышении регистра используется более короткая часть струны, и размер зоны нажатия пальца по отношению к длине звучащей части струны увеличивается. При этом добиться «чистоты» интонирования труднее; видимо, этим объясняется большее отклонение высоты звука, зафиксированное в верхнем регистре, в сравнении со средним и нижним регистрами.

Проведенное компьютерное исследование фрагмента из домбрового кюя Д.Нурпеисовой «Еңбек ері» показало, что звуковой строй инструмента (домбры), на котором играла известная народная исполнительница, отличается *оригинальностью* и не совпадает с «теоретическими» строями; используется звукоряд с большим, чем 12, количеством ступеней в октаве. Наряду с интервалами, близкими к известным строям (пифагорейский, чистый или РТС), встречаются и «узкие», приближающиеся к  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{3}$ , а также  $\frac{3}{4}$  тона. Их повторяемость в разные моменты времени свидетельствует о наличии в слуховом восприятии традиционных музыкантов более дифференцированной звуковысотной шкалы, чем у музыкантов академических.



х    х    х

Особый интерес представляют впервые проводимые компьютерные расшифровки звуков и звукорядов кыл-кобыза. Нами сопоставлялись числовые значения *звуков* двух *кыл-кобызов*, изготовленных мастерами С.Умбетбаевым (исп. С.Ибраимова) и К.Казакбаевым (исп. А.Карсакбаева). Рассматривался обертоновый состав основных тонов открытых струн – *e* (-16 ц) и *a* (-49 ц). Приводимые графики показывают, что волосная струна, состоящая из множества волосков, относится к идеальному материалу для извлечения звука. Об этом свидетельствует среднеквадратический показатель отклонения, равный почти 1/100 Гц (см. Приложение 7.1.6-7.1.9.).

Сравнивались между собой отдельные тоны, их октавные повторения в других регистрах, в том числе и флажолеты. Они приближались к следующим в равномерно-темперированном ряде: *dis, e, gis, a, d', dis', e'* (на инструменте С.Умбетбаева), а также *d, e, g, a, d', e'* (на инструменте К.Казакбаева). В измерениях  $c' = 0$ .

Почти каждый из названных тонов замерялся на коротком промежутке времени. Так, *dis* (исп. С.Ибраимова) на длительном промежутке времени отклоняется от значений РТС на +49; +43; +31; +27 центов (-851, -857, -869; -873 центов соответственно). Другими словами, эти значения высот приближаются к  $\frac{1}{4}$  (+49, +43) или даже  $\frac{1}{8}$  тона (+27, +31). Они оказываются *стабильными* и не совпадают с цифровыми значениями РТС (*dis* = -900) (см. график 14, 1 ряд).

Об устойчивости микроинтервальных «попаданий» на кыл-кобызе свидетельствует и другой тон *gis*. Его высоты на разных промежутках времени почти не изменяются (*gis* = +48, +46, +43 = -352, -354, -357 центов). И их отклонения приближаются к одной четвертой тона. Из всех вариантов высот, представленных на данном инструменте, только звук *d'* = 193 центов приближается к *d'* РТС. Тоны *a* и *dis'* также отклоняются от принятой нормы на -40 (-340), -38 (262) центов. Они находятся в зоне  $\frac{1}{4}$  тона или приближаются к ней. Октавный флажолет, исполненный от основного тона бурдонной струны, настроенной между *e* и *dis*, дает верхний призывок на *e'*, также с отклонением на -41 ц (359). Этот флажолетный звук попадает почти в  $\frac{1}{4}$  тона.

Приведем график интервальных различий между высотами на *кобызе* С.Умбетбаева. Сетка деления частот – 100 ц. (Рис. 21).

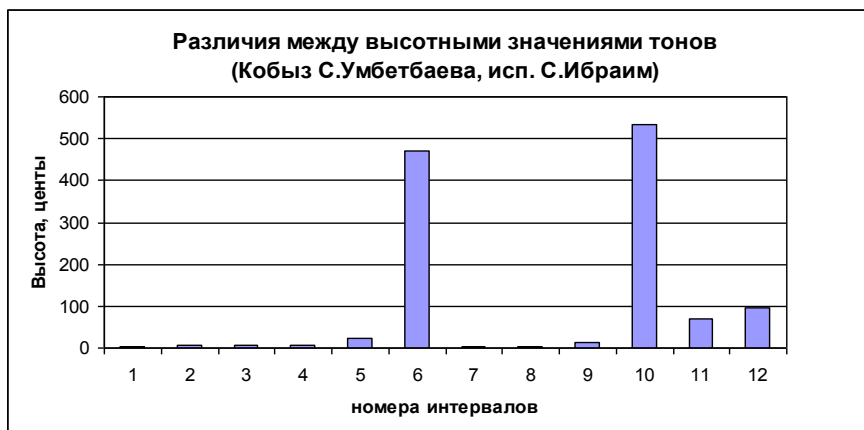


Рис. 21. Интервальные различия между высотами тонов на кыл-кобызе С.Умбетбаева

На графике видно, что различия между высотами тонов *dis* и *gis* незначительны. Более существенные отклонения, возникающие под №№ 6 (470) и 10 (533) все же не попадают в сетку с делением в 100 ц. Сказанное означает, что шаг между тонами значительно уже, чем полутон. Он повторяется и отличается стабильностью. В то же время № 12 (97) приближается к цифровому значению РТС. Следовательно, высотные варианты ступеней на *кыл-кобызе* попадают в сетку как с мелким делением на  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  тона, так и совпадают с «обычными» высотами РТС.

Обратимся ко второму инструменту (исп. *А.Карсакбаева*). Здесь основной тон нижней струны приближается к *d* малой октавы. Среди записанных звуков с предыдущими совпадают – *e* – *a* – *e'*.

В значениях высот наблюдается разная картина. Интересно, что два варианта высоты тона *d* (открытой струны) и ее октавного дубля – *d'* в чем-то совпадают. И в том, и другом случае они мало различаются между собой (-985,22 и -991,38 ц; 228,21 и 234,85 ц). Числовые значения *d* (первое) и *d'* (оба) приближаются к  $\frac{1}{8}$  тона. Эти совпадения кажутся не случайными, поскольку они касаются октавного интервала.

Высотные варианты тонов *e* и *e'* находятся в  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  тона (-751,29 и -780 ц; 429,65 и 450,63 ц). В первом случае высотные различия составляют 28,71 ц, т.е. приближаются к  $\frac{1}{8}$  тона, во втором – 20,98 ц. И здесь речь идет об октавном интервале. Сходны цифровые значения тона *a* (-45,5 и -46,79). Оба высотных варианта почти совпадают с  $\frac{1}{4}$  тона (-254,5 и -253,21 ц). Незначительные различия в высотных вариантах звука *g*, составляют 13,46 ц (-459,48 и -472,94 ц). Сами звуки соответствуют  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  тона.

Различия между высотными значениями тонов на кыл-кобызе К.Казакбаева отражены в графическом рисунке.



Рис. 22. Интервальные различия между высотами тонов на кыл-кобызе К.Казакбаева

На приведенном графике только №№ 2 и 6 (205,22 и 204,98) приближаются к высотным характеристикам РТС, также как и образуемые интервалы между ступенями. В № 10 (185,795) расхождения составляют почти 14 ц. Во всех других случаях – различия высот близки  $\frac{1}{8}$  и  $\frac{1}{4}$  тона.

Ниже приводится таблица 33 сравнительных звуковысотных измерений на двух инструментах.

Таблица 33. Высота звуков на двух кыл-кобызах в сравнительном аспекте

Виды кобызов	Звуки в РТС (в центах)	Звуки кобыза	Отклонения от частот РТС (в центах)	Различия между высотами звуков кобыза (в центах)
Кобыз С.Умбетбаева (исп. С.Ибраимова)	<b>dis = -900</b>	dis dis dis dis dis	+49 +43 +38 +31 cnt +27	dis -851 dis -857 dis -862 dis -869 dis -873
	<b>e = -800</b>	e	-27 cnt	e (-827)
	<b>gis = -400</b>	gis gis	+48 +46 +43	gis (-352) gis (-354) gis (-357)
	<b>a = -300</b>	a	-40	a (-340)
	<b>d<sup>1</sup> = 200</b>	d	-7	d <sup>1</sup> 193
	<b>dis<sup>1</sup> = 300</b>	dis <sup>1</sup>	-38	dis <sup>1</sup> 262
	<b>e<sup>1</sup> = 400</b>	e <sup>1</sup> (флажолет)	-41	e <sup>1</sup> 359
Кобыз К.Казакбаева (исп. А.Карсакбаева)	<b>d = -1000</b>	d	+8,62 +14,78	d -991,38 d -985,22
	<b>e = -800</b>	e	+49	e -751

баева)			+20	$e - 780$
	$g = -500$	$g$	+40,52 +27,06	$g -459,48$ $g -472,94$
	$a = -300$	$a$	+45,5 +46,79	$a -254,5$ $-253,21$
	$d^1 = 200$	$d^1$	+28,21 +34,85	$d^1 228,21$ $234,85$
	$e^1 = 400$	$e^1$	+29,65 +50,63	$e^1 429,65$ $450,63$

Нами проводились компьютерные замеры *звукорядов кыл-кобыза* (исп. А.Карсакбаева). Основные тоны открытых струн, настроенные самим музыкантом, приближаются к  $d-g$  малой октавы (в РТС). Их цель – выявить строй музыкального инструмента, его особенности. *Первый звукоряд* (звукоряд 1) включал 15 тонов малой, первой и частично второй октав в пределах основного двухоктавного диапазона инструмента, исполненных попеременно на бурдонной и мелодической струнах. Он оказался близок следующим тонам РТС:  $d-e-fis-g-a-h-cis^1-d^1-e^1-fis^1-g^1-a^1-h^1-cis^2-d^2$ .

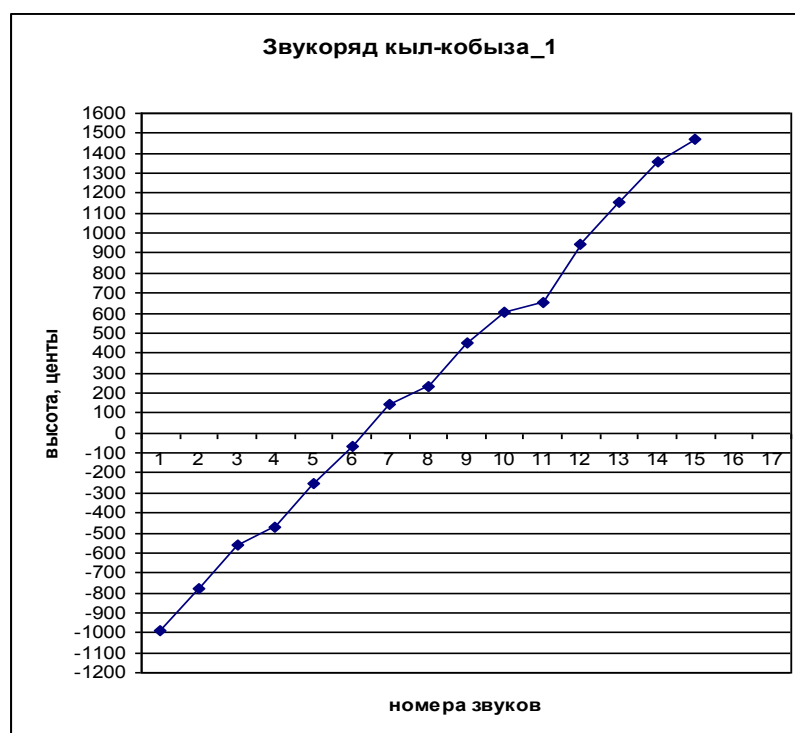


График 12. Высоты ступеней звукоряда 1 (кыл-кобыз)

Полученные значения высот показаны в графике 12. Сетка частот – 100 ц. Отсчет в измерениях производился от звука  $e^1$  ( $e^1 = 0$ ). Результаты в сопоставлении с РТС приведены в таблице 34.

Таблица 34. Высоты ступеней звукоряда 1 (кыл-кобыз)

№ звуков	Высота тонов на кыл-кобызе (в центах отн. с <sup>1</sup> )	Ближ. звуки РТС	Теорет. интервал для РТС (в центах отн. с <sup>1</sup> )	Откл. высоты звука кыл-кобыза от ближайшего в РТС ( в центах)
0.		<i>c</i>	-1200	
1.	-991,38	<i>d</i>	-1000	-8,62
2.	-780	<i>e</i>	-800	-20
3.	-563,21	<i>fis</i>	-600	-36,79
4.	-472,94	<i>g</i>	-500	-27,06
5.	-253,21	<i>a</i>	-300	-46,79
6.	-69,76	<i>h</i>	-100	-30,24
		( <i>c'</i> )	0	
7.	141,44	<i>cis'</i>	100	41,44
8.	234,85	<i>d'</i>	200	34,85
9.	450,63	<i>e'</i>	400	50,63
10.	602,5	<i>fis'</i>	600	2,5
11.	655,67	<i>g'</i>	700	55,67
12.	946,18	<i>a'</i>	900	46,18
13.	1151,2	<i>h'</i>	1100	51,2
14.	1359,05	<i>cis</i> <sup>2</sup>	1300	59,05
15.	1468,89	<i>d</i> <sup>2</sup>	1400	68,89

Если звук, близкий к *fis'* (602,5 ц) почти совпадает с РТС, то другой, находящийся вблизи *d*, отклоняется от РТС на -8 ц. Для других звуков отклонения еще больше — от 1/8 до 1/4, тона. Из всего звукоряда 5 звуков отклоняются от равномерной температуры на 1/4, а 6 – 1/8 тона. Среди них (1/4 тона): *a* (-253,21 ц), *e'* (450,63 ц), *h* (1151,2 ц), другие – *g'* (655,67 ц), *a'* (946,18 ц) – в большей или меньшей степени приближаются к ней; (1/8 тона): *fis* (-563,21 ц), *g* (-472,94 ц), *h* (-69,76 ц), *cis* (141,44 ц), *cis*<sup>2</sup> (1359 ц), *d*<sup>2</sup> (1468,89 ц).

Нами выявлены интервалы между ступенями кыл-кобыза. Они представлены в графическом рисунке с сеткой деления – 25 центов. Отклонения интервалов от РТС для 8 звуков находятся в пределах от 5,02 до 11,38 ц, т.е. практически в «зоне неопределенности» – это интервалы, примерно соответствующие ступеням РТС *e*, *g*, *cis'*, *d'*, *a'*, *h'*, *cis*<sup>2</sup>, *d*<sup>2</sup>. Остальные – имеют более существенные отклонения от интервалов РТС – от 15 до 50 ц (*fis*, *a*, *h*, *e'*) (рис. 23).

На приведенном рисунке видно, что ни одно из интервальных значений не совпадает с делением на 100 или 200 ц. В основном они находятся между линиями, кроме 12 и 13 интервалов, приближающихся к РТС. При этом, № 10 находится на

отметке 50 ц, а № 9 – 150 ц, все остальные – либо чуть-чуть не дотягивают, либо превышают норму.



**Рис. 23.** Интервальные различия между высотами тонов в звукоряде 1.

Анализируя расчеты звуковых частот, отметим, что они разные и ни один из них не повторяется (см. таблица № 34). Поэтому говорить о регулярности (повторяемости) или точности определенного «шага» между ступеневыми высотами достаточно сложно. И все же, очевидно преобладание  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  стандартного тона РТС, т.е. микроинтервалов (Таблица 35).

**Таблица 35.** Интервалы между высотами звукоряда 1 (кыл-кобыз)

Номера звуков	Высота тонов кыл-кобыза (в центах отн. с <sup>1</sup> )	Интервалы между высотами (в центах)	Ближ. звуки РТС	Отклонения интервалов от РТС
1	<b>-991,38</b>		<i>d</i>	
2	-780	<b>211,38</b>	<i>e</i>	<b>11,38</b>
3	-563,21	<b>216,79</b>	<i>fis</i>	<b>16,79</b>
4	-472,94	<b>90,27</b>	<i>g</i>	<b>-9,73</b>
5	-253,21	<b>219,73</b>	<i>a</i>	<b>19,73</b>
6	-69,76	<b>183,45</b>	<i>h</i>	<b>-16,55</b>
7	141,44	<b>211,2</b>	<i>cis</i>	<b>11,2</b>
8	234,85	<b>93,41</b>	<i>d<sup>1</sup></i>	<b>-6,59</b>
9	450,63	<b>215,78</b>	<i>e<sup>1</sup></i>	<b>15,78</b>
10	602,5	<b>151,87</b>	<i>fis<sup>1</sup></i>	<b>-48,13</b>
11	655,67	<b>53,17</b>	<i>g<sup>1</sup></i>	<b>-46,83</b>
12	946,18	<b>290,51</b>	<i>a<sup>1</sup></i>	<b>-9,49</b>
13	1151,2	<b>205,02</b>	<i>h<sup>1</sup></i>	<b>5,02</b>
14	1359,05	<b>207,85</b>	<i>cis<sup>2</sup></i>	<b>7,85</b>
15	1468,89	<b>109,84</b>	<i>d<sup>2</sup></i>	<b>9,84</b>

Сравнения измерений *кыл-кобыза* с числовыми значениями высот в пифагоровом и чистом строях показали также различия между ними.

На том же инструменте замерялись и другие 15 тонов (звукоряд 2), близкие к следующим в РТС:  $d-e-f-g-a-b-c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2$ , исполненные на бурдонной и мелодической струнах. Сетка частот –100 ц с той же системой координат (график 13).

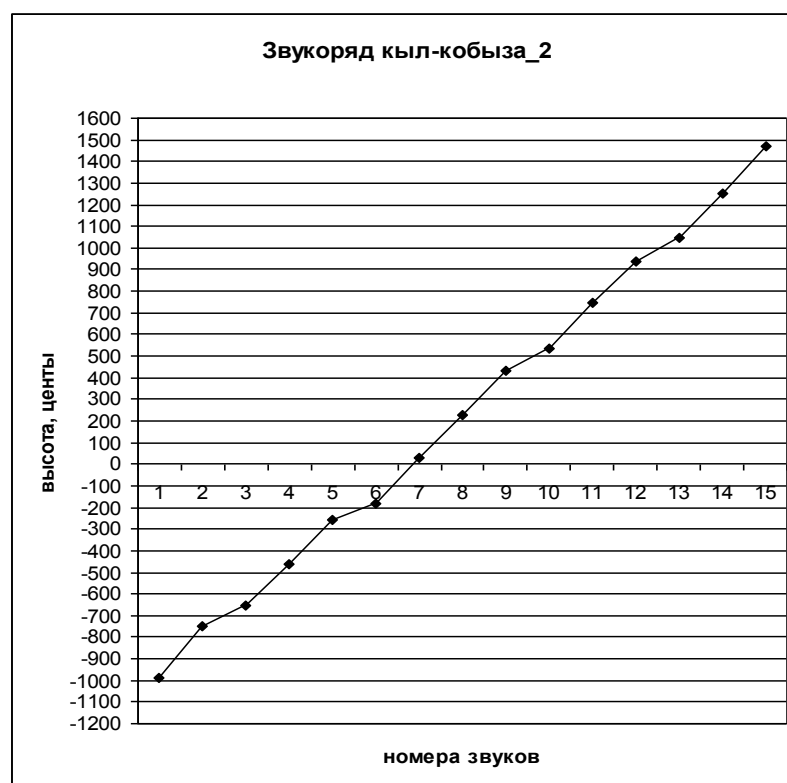


График 13. Высота ступеней звукоряда 2 (кыл-кобыз)

Высоты звуков этого звукоряда также не совпадают с РТС. Из 15 замеренных тонов: 7 относятся к  $\frac{1}{4}$  тона, 4 –  $\frac{1}{8}$  тона, 2 – в промежутке между ними и 2 – в какой-то мере приближающихся к звукам РТС (график 17). Так, тон открытой струны (близкий к  $d$ ) отклоняется от «точной» высоты в РТС на -14,78 ц, а звук, близкий к  $b$  – на -19,23 ц. Звуки  $e$  и  $f$  малой октавы, а также  $c^2$  почти совпадают с  $\frac{1}{4}$  тона. Звуки  $g$ ,  $a$ ,  $b^1$  – немного отклоняются от  $\frac{1}{4}$ , в большую или меньшую стороны ( $g = -459,48$  ц – на 9, 48 ц;  $a = -254,5$  – на 4,5 ц,  $b^1 = 1044,05$  недобирает почти 6 ц до 1050)<sup>146</sup>. К  $\frac{1}{8}$  тона можно отнести  $c^1$  (29,7 ц),  $d^1$  (228,21 ц), которые отходят от высотных вариантов РТС на +28,21 ц,  $e^1$  (429,65 ц),  $f^1$  (536,05 ц) – на 29,65 и 36,05 центов соответственно. Два звука  $a^1$  и  $d^2$  находятся в «нейтральной зоне» – между  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  тона. Если  $a^1$  (940,12 ц)

<sup>146</sup> Учитывая, что эти звуки достаточно далеко отстоят от своих высотных вариантов в РТС, предлагаем ставить перед ними знак  $\pm$  (см.  $\pm 50$ ), поскольку они в равной степени могут быть отнесены к тому или иному значению.

превышает  $a^1$  темперированный – на 40,12 ц, то  $d^2$  (1467,5 ц) отстоит от  $d^2$  темперированного на 67,5 ц. (см. таблица 36).

Таблица № 36. Высоты ступеней звукоряда 2 (кыл-кобыз).

Номера звуков	Высота тонов кыл-кобыза (в центах отн. $c^1$ )	Ближайший звук РТС	Теорет. интервал для РТС (в центах отн. $c^1$ )	Откл. высоты звука кыл-кобыза от ближ. в РТС (в центах)	Интервалы между ступенями на кыл-кобызе
0		$c$	-1200		
1	-985,22	$d$	-1000	-14,78	
2	-751,29	$e$	-800	-48,71	233,93
3	-651,64	$f$	-700	-48,36	99,65
4	-459,48	$g$	-500	-40,52	192,16
5	-254,5	$a$	-300	-45,5	204,98
6	-180,77	$b$	-200	-19,23	73,73
7	29,7	$c^1$	0	29,70	210,47
8	228,21	$d^1$	200	28,21	198,51
9	429,65	$e^1$	400	29,65	201,44
10	536,05	$f^1$	500	36,05	106,4
11	745,59	$g^1$	700	45,59	209,54
12	940,12	$a^1$	900	40,12	194,53
13	1044,05	$b^1$	1000	44,05	103,93
14	1251,07	$c^2$	1200	51,07	207,02
15	1467,5	$d^2$	1400	67,5	216,43

Обратившись к графическому рисунку 24 и сравнительной таблице 37 нужно отметить, что интервальные различия между высотами незначительны. 4 звука выпадают из общей схемы. «Расстояние» между звуками  $d$  и  $e$  малой октавы составляет 233, 93 ц (сверх нормы +33,93),  $e$  и  $f$  – почти равно 100 ц,  $a^1$  и  $b^1$  – соответственно 103,93 ц, в верхнем регистре отклонение  $c^2$  и  $d^2$  – 216,43 ц. Остальные высотные значения тонов весьма интересны, поскольку представляют собой определенный ряд. Различия между ними небольшие. «Шаг», который остается относительно стабильным между первыми пятью звуками малой октавы ( $d-e-f-g-a$ ), попадает на  $\frac{1}{4}$  тона с незначительными отклонениями. Звук  $b$  составляет исключение, он близок к сетке равномерномерной темперации. Последующие же звуки ( $c^1, d^1, e^1$  отчасти  $f^1$ ) находятся в зоне  $\frac{1}{8}$  тона и далее «шаг» выравнивается. Вновь  $b^1$  и  $c^2$  попадают в зону  $\frac{1}{4}$  тона (рис. 24).

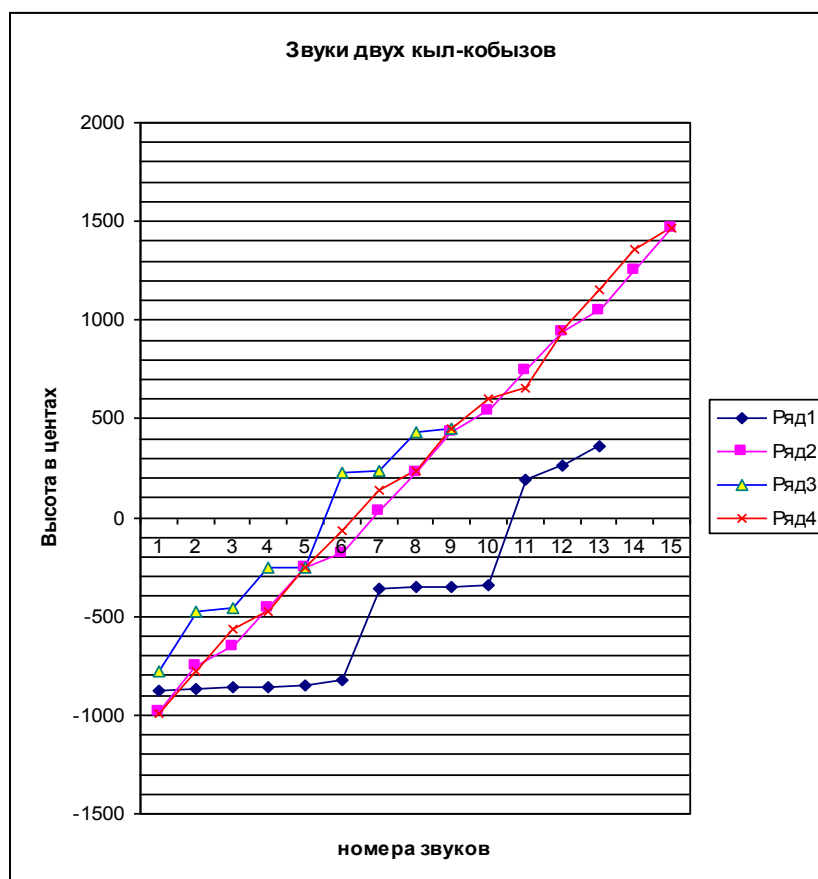




**Рис. 24.** Интервальные различия между высотами тонов в звукоряде 2.

Итак, из замеренных тонов – 6 попадают в сетку с  $\frac{1}{4}$ , а другие 4 – близки к  $\frac{1}{8}$  тона.

Вышерассмотренные звукоряды, а также отдельные звуки, исполненные на двух кобызах С.Ибраимовой (см. 1 ряд) и А.Карсакбаевой (2, 3, 4 ряды) совмещены нами в одном графике.



**График 14.** Высоты звуков на двух кыл-кобызах.

Рассмотрим значения высот на двух разных инструментах. Сравнение трех одинаковых тонов –  $e$  –  $a$  и  $e'$  показало, что первый тон на одном кобызе – (-827 ц) (см. 1-й ряд), на другом – (-780 и -751 ц);  $a$  (-340 ц) (1-й ряд) – (-253,21 и -254,5 ц),  $e'$  (359 ц) – (450,63 и 429,65 ц). Числовое значение звука  $e$  малой октавы на одном инструменте колеблется в пределах почти 30 ц, а в сравнении с другим, разница составляет 47 и 76 ц, что опять же равно почти  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  тона. Таким образом, звуки  $e$  и  $e'$  на первом кобызе (1-й ряд) звучат ниже, чем на втором. Различия между ними – 91,63 и 70,65 центов соответственно. Высота звука колеблется в пределах почти полутона.

Нами был предпринят сравнительный анализ обоих звукорядов, сопоставлялись высотные величины *повторяющихся звуков* на одном инструменте. Эти сведения представлены в таблице 37. Жирным шрифтом выделены близкие высоты, подчеркнуты – сильно расходящиеся из них. Курсивом помечены незначительные отклонения высот (менее 10 центов).

**Таблица 37. Высотные значения повторяющихся звуков на одном инструменте**

Тоны, пригл. к РТС	Высотные варианты ступеней на кыл-кобызе (в центах)	Различия высот в центах
$d$ (тон открытой струны)	<b>-991,38</b> <b>-985,22</b>	<b>6,16</b>
$e$	-780 -751,29	28,71
$g$	-472,94 -459,48	13,46
$a$	<b>-253,21</b> <b>-254,5</b>	<b>1,29</b>
$d'$	<b>234,85</b> <b>228,21</b>	<b>6,64</b>
$e'$	450,63 429,65	20,98
$g'$	655,57 745,55	<u>89,98</u>
$a'$	<b>946,18</b> <b>940,12</b>	<b>6,06</b>
$d^2$	<b>1468,89</b> <b>1467,5</b>	<b>1,39</b>

Наибольшую близость обнаруживают высоты квинтового ( $a$ ) и основного тона открытой струны ( $d$ ), а также их октавных удвоений ( $d'$  и  $d^2$ ) (см. таблица 38). Сходны

по высоте тоны, близкие к  $d$  (-991,38 и -985,22 ц),  $d'$  (234,85 и 228,21 ц),  $d^2$  (1468,89 ц и 1467,5 ц), а также  $a$  (-253,21 и -254,5 ц) и его октавного вариант  $a'$  (946,18 и 940,12 ц) в первом и втором звукорядах. Все остальные звуки и их высотные варианты различаются между собой.

Основной и квинтовый тоны служат конструктивным центром звукоряда, слуховой опорой при настройке инструмента и во время исполнения пьесы. Они являются неизменными величинами.

Совпадение цифровых значений основных тонов открытых струн, а также квинтового тона и их октавных повторений, заставляет обратиться к натуральному ряду. Напомним, что именно его октавные и квинтовые гармоника (1,2,4,8 и т.д.), сформированные от основного тона, сходны с теми же звуками РТС (см. таблица 38).

**Таблица 38. Отклонение частот равномерно-темперированного строя от частот натурального звукоряда<sup>147</sup>**

Гармоники натурального звукоряда	Частота гармоник в герцах	Ближайший тон РТС	Частота тонов, Гц
1	55	Ля <sup>1</sup>	55
2	110	Ля	110
3	165	ми	164,81
4	220	ля	220
5	275	до-диез <sup>1</sup>	277,18
6	330	ми <sup>1</sup>	329,63
8	440	ля <sup>1</sup>	440
12	660	ми <sup>2</sup>	659,26
16	880	ля <sup>2</sup>	880
24	1320	ми <sup>2</sup>	1318,51
32	1760	ля <sup>3</sup>	1760

Частота основного тона и всех его октавных дублей в натуральном ряду *совпадают* с частотой этих же тонов в РТС. Сказанное касается и третьей гармоники ( $e$  по таблице) и всех ее октавных удвоений. Частоты остальных гармоник и тонов равномерно-темперированного ряда различаются между собой.

Таким образом, на *кыл-кобызе* представлен *натуральный звукоряд*, выступающий в качестве системообразующего фактора.

<sup>147</sup> Данная таблица заимствована из кн. Л.А.Кузнецова. Она приводится нами в сокращенном виде [307, с.62].

Следующий этап – изучение звукового строя *кыл-кобыза*, выявление величин интервалов в сравнении равномерно-темперированным, чистым и пифагоровым строями. Для определения звуковысотного «шага» между интервалами, измеренное числовое значение звука на кыл-кобызе сопоставлялось с тем, которое типично для РТС (м.2 =100 ц, б.2=200 ц). (Подробный анализ интервалов на ступенях звукоряда кыл-кобыза см. Приложение 7.1.5).

Среди 43 измеренных интервалов в малой и первой октавах (ч.5 – 10, ч.4 – 4, б.3 – 2, м.3 – 4, б.2 – 14, м.2 – 9) 33 близки к **чистому** строю (76,7%). Речь идет о расширенных б.2 на I, IV и VI ст., а также V, VI, VII ст., включая их октавные переносы (*d-e, g-a, h-cis, d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>, c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>*), м.3 на III, VI и VII ст., ч.4 на I ст. (в нижнем и верхнем регистрах), ч.5 на I, III и II ступенях. Из м.2 только *fis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>* и *a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>* в верхнем регистре – шире обычных. Б. 2 на V ст. и в первой октаве на II и VI ст. (*a-h, e<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>*), м.3 и ч.5 на II ст. и VI ст., напротив, **уже**, чем в РТС. Разные варианты ч.5 (расширенные и суженные) представлены на IV и V ст. Связь с чистым строем проявляется в том, что некоторые интервалы имеют два интервальных коэффициента: квинты – пифагорейские расширенные (2/3) и узкие чистого строя (27/40); кварты – пифагорейская узкая (нижний регистр), расширенная чистого строя (в верхнем регистре); малые терции и большие секунды — также обоих строев, расширенные и узкие (первые соответствуют 5/6 и 27/32, вторые — соответственно 8/9 и 9/10); интервалы каждой пары отличаются друг от друга на 80/81.

В то же время некоторые интервалы (всего 9, среди них м.2 в нижнем регистре) близки **пифагорейскому** строю (20,9%), один (м. 2 – *e-f*).— к **РТС** (2,4%).

Итак, мы видим, что основу звуковысотной организации кыл-кобыза составляют интервалы разных строев (чистого, пифагорейского и РТС). При преобладании чистого строя (незамкнутого), одни и те же звуки (*des* и *cis*) могут иметь разные высоты. Звуковой строй *кыл-кобыза* имеет свои особенности, включает более узкие звуковысотные зоны. Его тоны частично входят и в европейскую 12-тоновую систему, и формируют свою сетку частот.

Компьютерные расшифровки звуков, звукорядов на казахских струнных инструментах (*домбра* и *кыл-кобыз*) и отдельных музыкальных фрагментов, показали разнообразные результаты. Встречаются тоны, высота которых: а) может трактоваться в рамках 12-тоновой равномерной темперации (особенно на современной

реконструированной домбре), а также частично совпадать с чистым, пифагорейским строями; б) относится к равномерно-темперированному, но не с 12, а большим количеством ступеней в октаве; в) выходит за пределы РТС и, видимо, относится к натуральному ряду.

При этом, высота звуков на домбре (инструмент с фиксированной высотой тона) определяется многими факторами, в том числе их регистровым положением, выбором струны (мелодическая или бурдонная), а также степенью пальцевого нажатия. Высотные значения тонов на мелодической струне домбры в большей степени близки к РТС, чем на бурдонной.

Звуковой строй *кыл-кобыза* (инструмент со свободным строем) более дифференцированный и сложный. Он ориентирован на микроинтервальную систему и включает более узкие звуковысотные зоны. Зафиксировано больше тонов, находящихся в  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  тона или приближающихся к ним. Эта тенденция представляется весьма устойчивой. Оба записанных нами исполнителя безошибочно находят эти звуковысотные зоны. Число высотных вариантов одной ступени увеличивается.

х        х        х

По отношению к музыке Центрально-Азиатского региона, на наш взгляд, следует говорить о *трех зонах* разного использования микроинтервалики.

*Первая* из них – музыка восточных тюрков (Южная Сибирь). В данном случае, становится актуальным термин «экмелика», подразумевающий скользящие, высотно неопределенные звуки, т.н. *несистемная* хроматика (Ю.Холопов).

*Вторая зона* – переходная – связана с музыкой западных тюрков (киргизов, казахов, каракалпаков, узбеков, туркмен), ирано-таджикскими музыкальными традициями. Микроинтервалика здесь возникает и *случайно*, и в ряде случаев *постоянно*. Поскольку на местных хордофонах, особенно в прошлом (на некоторых инструментах и в настоящее время) использовались *передвижные ладки*, последние направлены на закрепление микроинтервальных величин в качестве самостоятельных «полуступеней» (термин Ю.Холопова). При этом, в киргизской и казахской музыке в меньшей, а в узбекской, туркменской и уйгурской в большей степени усложняется звуковысотная организация.

Музыка этого региона есть зона *потенциального функционирования* микрохроматики, формирования соответствующих музыкальных систем. В свете сказанного слухо-зрительная передача музыкальной традиции (от учителя к ученику), а также освоение ее по аудио- и видеозаписям, по-прежнему остаются актуальными<sup>148</sup>.

*Третья зона* охватывает музыку закавказских и переднеазиатских тюрков (азербайджанцев и турков) и прилегающего к ней региона Ближнего Востока. На местных хордофонах (азербайджанский *таp*, турецкий *уд*) складываются свои микрохроматические системы, шире 12-тоновой равномерно-темперированной звуковой шкалы. Речь идет о 17-ступенной системе арабского *уда*, азербайджанского *тара*, а далее на восток – 22-тоновой системе индийской музыки. В данном случае необходимо говорить о *системном* характере микрохроматики, которая уже не ограничивается функциями сонорно-шумового или орнаментально-мелизматического фона.

Анализ собранного материала, включающего фольклорно-этнографические, социологические (опрос традиционных и современных музыкантов) сведения, а также собственные данные, полученные экспериментальным путем, позволяют нам сделать ряд предварительных выводов. Они касаются высоты как настройки музыкальных инструментов (1), так и собственно звука/тона (2).

Обратимся к *высоте настройки* казахской *домбры* (1).

1.1. Следует различать *высоту* и высотную *зону* настройки казахской *домбры*. В первом случае речь идет о реальной высоте строя инструмента как изменчивой величине. Во втором – о его высотных границах.

Высота общего звучания в процессе исполнения пьесы, в каждом конкретном случае, оказывается *разной*. Она носит релятивный характер.

1.2. Настройка *домбры*, как и других лютневых хордофонов, определяет высоту звучания кюя. В какой-то мере она *равнозначна* (адекватна) понятию «*тональности*» в европейской классической музыке, т.е. высотному положению лада в конкретной пьесе. При устойчивости ладов на шейке реальное звучание пьесы будет зависеть от высоты настройки инструмента. Последняя ориентирована на звуки преимущественно

<sup>148</sup> Обычно в нотах отражается основной каркас пьесы, а все детали и тонкости присутствуют уже непосредственно в исполнении. Особенно трудно фиксировать образцы для туркменского, уйгурского, отчасти и узбекского *дударов*, *танбура* с вибрирующим звуком, а также кюи с использованием флажолетной техники на *кыл-кобызе*, в стиле шертпе для казахской *домбры*.

малой октавы, как совпадающие с РТС, так и отличающиеся от него на  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{3}$  и т.д. тона. В результате на *домбре* «нейтральные» зоны отсутствуют. Возникают разнообразные, в том числе и микроинтервальные варианты высоты звука/тона. При таком «скольжении» высоты настройки, любой тон звуковысотной шкалы может стать опорным.

1.3. В домбровой музыке сложились понятия «низкий», «средний» и «высокий» строи. Средний строй (*H-e, B-es*) наиболее жизнеспособный и популярный. Низкая и высокая настройки используются редко. Первая из них (*A-d*), доминировавшая в прошлом, в целом соответствует более спокойному, уравновешенному характеру кюев-шертпе. Вторая же (*cis-fis, d-g*) – больше показательна для оркестрового исполнения. В настоящее время представления музыкантов о реальной высоте настройки домбры изменились.

Рассматривая высоту звука/тона в процессе исполнения пьесы, отметим общую тенденцию к *повышению строя*. При этом все больше теряется высотная вариантность звучания, его тембровая окраска нивелируется. Оно приближается к европейскому звуковысотному стандарту (РТС).

1.4. Высотный диапазон настройки казахской *домбры* представляет собой *зону*, имеющую нижнюю и верхнюю границы. Косвенным подтверждением ее существования служит тот факт, что домбра не может настраиваться высоко или слишком низко. И в том и другом случаях ухудшается звучание инструмента.

Границы звуковысотной зоны домбровой настройки со временем перемещаются как бы строго по натурально-обертоновому ряду: от квинты (*F-B – c-f*) – третий (конец XIX- нач. XX вв.) (А.Затаевич), кварты (*A-d – d-g*) – четвертый (ближе к сер. XX в.) (А.Жубанов), к терции (*B-es – d –g*) – пятый обертоны в восходящем порядке (конец XX-нач. XXI вв.) (творчество/исполнительство современных домбристов). У традиционных музыкантов настройка домбры все же несколько ниже и колеблется от *A-d* до *c-f* малой октавы, т.е. в пределах м.3.

Наличие широкой звуковысотной зоны настройки позволяет домбристам находить оптимальную высоту звучания, некий «средний» вариант в каждом конкретном случае и для того или иного инструмента в отдельности. Так, выбор высоты настройки обусловлен объективными и субъективными факторами, в том числе ориентацией на сценическое выступление (К.Ахмедьяров, А.Токтаган,

К.Сахарбаева), невосприимчивостью современных слушателей к звучанию кюев в низком строе (А.Токтаган), уровнем мастерства исполнителя, его профессионализмом (А.Жаимов, Б.Искаков), в том числе и настроением.

Как показывает наш экспериментальный материал, каждая домбра имеет свою звуковысотную зону настройки, что определяется ее индивидуальными качествами. Некоторые из инструментов можно настраивать низко, другие – нет.

1.5. Преобладание низкого строя в прошлом способствовало формированию у домбристов особой чувствительности к регистровому восприятию музыкального пространства. Надо полагать, что степень различения высоты в нижнем регистре у них значительно выше, чем у других музыкантов. Вероятно, раньше эта способность была еще более развитой. В связи с повышением строя домбры, слух современных музыкантов стал, на наш взгляд, менее чувствительным к восприятию низких частот.

Кроме того, при низкой настройке домбр звуковой диапазон регистров был иным. Он был ниже общепринятых стандартов, и только с повышением, хроматизацией строя стал также расширяться.

1.6. Настройка *домбр* служит своеобразным *слуховым эталоном* для музыкантов и слушателей. Узкая ее (настройки) зона на современных инструментах, их высокий строй свидетельствует об изменениях, произошедших в слуховых ориентациях домбристов. Если раньше ориентиром был низкий строй *A-d*, в большей степени соответствующий понятию *коныр дауыс*, то ныне им стал более высокий - *d-g*<sup>149</sup>.

### **Высота звука/тона (2).**

2.1. Обращение к высоте настройки центральноазиатских хордофонов (на примере казахской домбры) в какой-то мере «проливает свет» и на соотношение тембра и высоты в музыке тюрков. При вариантности высотного положения настройки, *тембровый* фактор остается устойчивым. Об этом свидетельствует стабильность звуковысотной зоны настройки инструментов, а также неизменность отношений тонов открытых струн, которые равны ч.5 или ч.4.

2.2. Зона высоты звука/тона в разных видах музыки тюркских народов оказывается *мобильной*, изменчивой – от очень широкой до весьма узкой полосы

<sup>149</sup> Оркестровый строй *d-g* в домбровой музыке в какой-то мере служит таким же эталоном, как звук *a'* – 440 гц в европейской классической музыке. В этом мы видим одно из негативных проявлений оркестровой практики.



частот. Ведь речь идет не только об обертонах (горловое пение, игра на хомусе и курае), но и тонах, а также микротонах (пьесы для смычковых и щипковых хордофонов). Высота отдельных тонов может совпадать с зоной единичного тона (по Н.Гарбузову), в отношении горлового звука (и его обертонов), а также микротоновых «отклонений» – звуковысотная зона уже не будет соответствовать РТС. При этом в пьесах для разных музыкальных инструментов, встречаются как обертоны, так и микротоны (казахская *домбра*, узбекский, туркменский *дудары*).

Следует добавить, что природные материалы, используемые в изготовлении музыкальных инструментов тюркских народов, а также их ориентированность на натуральный ряд, дают возможность не только извлекать, но и слышать микроинтервальные отношения.

2.3. «Нейтральные» интервалы, особенно часто встречавшиеся в музыкальной практике прошлого, свидетельствуют о том, что последующая эволюция многих шейковых лютен Центральной Азии связана с формированием и расширением микрохроматических отношений. Несмотря на упразднение многих подвижных ладков на ряде современных хордофонов, переходом на европейскую письменную систему обучения, микротоновые интонации, все же используются в художественных целях даже на реконструированных их видах.

Как показывает компьютерный анализ звуков, флажолетов, звукорядов, фрагментов из кюев, воспроизводимых на казахских инструментах (кыл-кобызе и домбре), музыканты способны различать варианты высот, находящиеся между собой в  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  и даже  $\frac{1}{16}$  тона. Они могут попадать на эти высоты в разные моменты времени, что указывает на устойчивость микроинтервальных «отклонений». Следовательно, они воспринимаются слухом не только на уровне орнаментики или мелизматике, а значительно глубже.

2.4. Изменение высоты настройки музыкального инструмента, ее релятивность, «скольжение» интонации, использование микротонов в музыке тюркских народов вызывают устойчивые аналогии с *речью*, для которой характерно не дискретное, а плавное изменение звуков по высоте. Особая «свобода» выражения проявляется в извилистости и гибкости мелодической линии.

## Часть II. Звуковысотная организация в музыке тюркских народов Центральной Азии и ее эволюция: от энергии нижнего звука к становлению мелодики

### Глава 4. Первый этап: вертикаль (на материале инструментальной музыки тюрков Южной Сибири и Урала)

Проблемы эволюции музыки тюркских народов, ее звуковысотной организации принадлежат к числу малоизученных и представляют особый интерес. В этом процессе нами выявлены *три этапа*. Первый из них связан с *вертикалью*. Вычленение вертикального аспекта обусловлено несколькими предпосылками: непосредственным и опосредованным участием тембро-регистровой модели звука в ранних и более поздних видах инструментальной музыки тюрков, а также ее связью с натуральным (гармоническим) рядом.

Становление звуковысотной организации находит отражение в музыкальном инструментарии тюрков, в развитии которого прослеживается движение от нижнего остинатного тона (бурдона) к более развитым его формам.

В инструментальном (вокально-инструментальном) наследии тюрков сложился *корпус* явлений, который можно назвать *общим*. Им принадлежит определенное место в музыкальной культуре каждого тюркского народа. Среди них, горловое пение, наигрыши на варгане (*хомус, кубыз, шан-кобыз*) и открытых продольных флейтах (*курай, сыбызгы*), композиции для смычковых и щипковых хордофонов. Разнообразно представлены виды обрядового фольклора, эпоса, лирики, а также искусство макалат. Если у восточных тюрков (в том числе у башкир) и сегодня встречаются образцы корпоромузыки (горловое пение), пьесы для варгана, флейт, хордофонов с волосяными струнами, то у западно-тюркских племен — бóльшая их часть оказалась утраченной. В условиях иного культурного окружения у них появились новые формы и жанры.

С одной стороны, существование единого корпуса сходных явлений сближает тюркские музыкальные культуры, демонстрирует их родство. С другой, позволяет утверждать, что ранние виды творчества, представленные у восточных тюрков,

образуют *ядро* музыкальной культуры, являются *общим достоянием* всего тюркского этноса.

Так, *горловое пение* — один из реликтовых феноменов<sup>150</sup>, в своих развитых формах сохранился у тувинцев.

Игра на *варгане*, бытующего под разными названиями, весьма популярна не только в Сибири и Поволжье, но и в Казахстане, Средней Азии (преимущественно женская традиция). Именно у якутов *хомус* — один из ведущих инструментов. Импровизации на нем отличаются особой сложностью и виртуозностью [425, с. 150].

Продольная флейта типа *курая* функционирует у многих тюркских народов. Именно у башкир она выступает своеобразным «национальным символом» [227, с. 80].

У казахов, киргизов, узбеков, туркмен доминирующее положение занимают *струнные* инструменты. Они используются как сольно, так и для сопровождения голоса. Среди простых щипковых хордофонов распространение получил т.н. *чатхан* (разновидность цитры), имеющий древнетюркское происхождение. Он известен разным тюркским народам (*жетыген* — у казахов, *чадаган* — у тувинцев, а также *ятга* — у монголов)<sup>151</sup>. Традиции игры на нем особенно развиты у хакасов. Из большого числа смычковых отметим *кыл-кобыз*, представленный фактически под сходными названиями у многих тюркских народов [204, с. 78]. Если *кыл-кобыз* встречается в основном у кочевых, то такие инструменты как *гиджак*, *кеманча* — у полукочевых и оседлых тюрков (узбеков, туркмен, азербайджанцев).

Щипковые лютни (включая плекторные) разнообразны по своим видам и формам. Несмотря на вариации инструментов, в каждом конкретном случае особое значение приобретает тот или иной его вид. К примеру, *домбра* принадлежит к общетюркским, а по степени распространения — даже к евразийским лютням. Свое высшее выражение, на наш взгляд, она получила у казахов. В то же время, у соседних узбеков *домбру* относят к пастушеским (народным) музыкальным инструментам [267, с. 13]. Относительно других щипковых: *дутар* в равной мере распространен у туркмен и узбеков, *танбур* — у узбеков и уйгуров, *тар* и *саз* — у азербайджанцев, кашгарский *рубаб* — у уйгуров. На этих лютнях, включая *дутар*, звучат инструментальные разделы из мугамов / мукамов / макомов. Кроме того, различия имеются как внутри

<sup>150</sup> Происхождение горлового пения относят к I тыс. н.э. (С.Вайнштейн).

<sup>151</sup> Более того, этот инструмент чрезвычайно популярен у народов Восточной и Дальневосточной Азии (китайцы, корейцы, японцы). У китайцев такая цитра называется *чжэн*.

национальных стилей горлового пения (тувинский, башкирский), так и между эпическими традициями тюрков Южной Сибири и Средней Азии.

Лучшие музыкальные образцы, составляющие основу культурного наследия данного этноса, отличаются многоплановостью образного и жанрово-стилевого содержания. Будучи распространенными на обширном пространстве Евразии, в большинстве своем они относятся к явлениям *стилистически неоднородным* и *разнотадиальным*. Не все из них однозначно могут быть причислены к категории *монодийных*. Образцы горлового пения, наигрыши на *хомусе* и *курае* строго говоря к монодии не относятся. Для них показательна разряженная многопластовая фактура.

Казахские, узбекские домбровые, а также киргизские комузные пьесы «образуют особую стилевую группу внутри монодических культур» [40, с.232] и возможно нуждаются в ином терминологическом обозначении. Они принадлежат к *оригинальным* формам, синтезируют в себе некоторые черты, присущие как бурдонному многоголосию тюрков Южной Сибири и Поволжья, так и культуре макомат народов Средней Азии. Элементы «гетерофонии» сочетаются в них с приемами имитационной полифонии, возникающими на фоне прямого и косвенного движения голосов [215, с.10; 711, р. 101-102]<sup>152</sup>.

К монодийным в основном относится музыка оседлых тюрков (уйгуры, узбеки, азербайджанцы, отчасти туркмены). В ее многочисленных видах более наглядно представлена «утолщенная» мелодия, нередко воспроизводимая на 2-3х-хорных струнах, настроенных в унисон (см. *танбур, саз, тар*).

Кроме того, инструментальная музыка тюркских народов ЦА имеет некоторые общие черты. Вертикальные отношения между голосами оказываются ярко выраженными не только в горловом пении, наигрышах на *хомусе* и *курае*, но и в пьесах для смычковых и щипковых хордофонов. Сказанное позволяет провести параллели между инструментальными образцами казахов, киргизов, узбеков и тюрков Южной Сибири.

Для Центрально-Азиатского региона показательное разнообразие музыкального инструментария. Популярность некоторых видов аэрофонов, прежде всего, открытых

<sup>152</sup> О самостоятельности и уникальности домбровой «гетерофонии» как склада см. [215, с.12]. В фактурном отношении домбровые кюи казахов невозможно однозначно отнести и к *гетерофонии*, поскольку последние не связаны с «расширением» унисона и не являются «непреднамеренными 2-3х-голосными вариантами одной мелодии» [91, с.17; 598. с.94].

продольных флейт, а также группы составных хордофонов, их широкий выбор в какой-то мере предопределил жизнеспособность натурального (гармонического) ряда в музыке тюркских народов.

#### ***4.1. Натуральный (гармонический) ряд в музыке тюркских народов***

##### ***Октава, квинта, кварта и унисон***

При анализе звуковысотной организации в ее вертикальном срезе необходимо рассмотреть натуральный звукоряд, его ***состав*** и ***структуру*** применительно к инструментальной музыке тюркских народов.

В изучении данного вопроса методологически важными представляются некоторые теоретические положения, выдвинутые Ю.Холоповым. Они касаются строения звука (натуральный ряд), характеристики составляющих его интервалов, в том числе октавы, квинты, кварты, а также природы консонанса и диссонанса [598, с. 10-12, 13-27]. Сказанное обусловлено объективными (универсальными) законами музыкального восприятия. В то же время инструментальная и вокально-инструментальная музыка тюркских народов расширяет устоявшиеся представления о таких понятиях как консонанс-диссонанс, видах интервалов и их исторической эволюции.

***Натуральный (гармонический) звукоряд***<sup>153</sup> используется в разных видах музыки тюрков. Наиболее оптимальный диапазон включает 12-16 гармоник (гармонических частичных тонов), образующих интервалы октавы (2:1), квинты (3:2), кварты (4:3), терции (5:4), секунды (9:8) и т.д. (пример 8)<sup>154</sup>.

<sup>153</sup> Натуральная гамма (по определению Г.Римана) [460, с.84].

<sup>154</sup> Ввиду терминологической специфики ныне принята разная нумерация гармоник и обертонов. Основной тон считается первым частичным тоном (нем. *partialtone*), в то время как второй частичный тон (октава) по отношению к основному тону будет первым обертоном, т.е. вышележащим (нем. *Obertöne*). Кроме того, только те обертоны, которые находятся в простых числовых отношениях, относятся к гармоникам.

Натурально-обертоновый ряд

частичные тоны: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 ...

Обертоны: низ 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Основной тон: (0) 1 2 3 середина *ff* *pp*

\*) Тоны, помеченные чертой сверху, звучат ниже темперированных.

Кроме того, отметим двойную (4:1), тройную (8:1) октавы, квинту через две (6:1) и три (12:1) октавы, а также дуодециму (3:1). Почти все указанные интервалы встречаются в музыке тюркских народов – в виде основного тона и обертонов или двух-трех тонов.

Как известно, натуральный звукоряд порождает микротоновые (или микроинтервальные) звуковые системы (см. раздел 3.5.2.) [462, с.54]. В нем размещаются интервалы, имеющие разную величину. Чем выше порядковый номер гармоники, тем уже образуемый им интервал. В верхней части спектра расстояние между ними сужается, появляются промежуточные интервалы (т.е. уже полутона) [462, с.54]. Последние не входят в РТС<sup>155</sup>. По мнению Г.Римского-Корсакова, «на инструментах с непрерывным звукорядом, т.е. только на струнных и в голосе» можно получить «бесконечное количество звуков» [462, с.55].

Нами выделены четыре категории созвучий и интервалов:

1. шире двух (и даже трех) октав.
2. составные (шире октавы)
3. простые (до октавы)
4. микротоны ( $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  тона)

Первые из них в основном преобладают в горловом пении тюрко-монгольских народов. Вторая группа интервалов встречается в пьесах для многих инструментов (*хомус*, *курай*, хордофоны). Третья и четвертая группы – используются

<sup>155</sup> Так, б.3 (5 гармоника) или малая натуральная терция (6 гармоника) не совпадают с равномерно-темперированными интервалами. Первый – уже б.3, а второй, напротив, шире м.3. Правда, эти различия не так заметны как при восприятии 7 гармоники, которая уже м.7 приблизительно на  $\frac{1}{7}$  целого тона. Ниже темперированных звучат 11, 13 и 14 гармоники. Возникающие т.н. экзотические интервалы (типа пониженной септимы) «недоступны для понимания в нашей музыкальной системе» [460, с.123; 721, с.127].

преимущественно в композициях для смычковых, щипковых (включая плекторные) хордофонов, отчасти аэрофонов (см. микрохроматические образования, возникающие в рамках как орнаментики, так и отдельных сегментов ладовых структур). Кроме того, микроинтервальные скольжения (т.н. экмелические предъикты и постъикты звука) отмечены и в горловом пении [320, с.144].

В музыке тюркских народов на разных этапах ее эволюции преобладают *консонансы*. Именно эти интервалы выполняют конструктивные функции в формировании и развитии музыкального материала. Видимо, исторически они появились раньше. Возможно, их использование связано и с особенностями слухового восприятия. В качестве опорных выделяются тройная, двойная октавы, квинта через две октавы (горловое пение); двойная октава, дуодецима, октава (пьесы для *курая*, *хомуса*, а также смычковых и щипковых хордофонов). Октава, квинта, кварта и унисон звучат преимущественно в пьесах для смычковых и щипковых хордофонов. В западно-казахстанской домбровой музыке активно используются не только простые и составные, но и интервалы шире двух октав. Заслуга Курмангазы (отмечаемая многими исследователями) заключается в том, что он расширил двухоктавный диапазон *домбры*, введя звук  $e^2$ , т.е. б.9 через октаву, интервал<sup>156</sup>, который реально используется в ряде его кюев, в том числе в выдающемся творении «Сарыарка».

Если в музыке восточных тюрков можно найти интервалы шире двух-трех октав, то у западных – встречаются и более «узкие» интервалы. Изучение особенностей бурдонного многоголосия на разных этапах его развития и, прежде всего, модальных отношений в инструментальной музыке тюркских народов выявляет основополагающее значение 4х интервалов: *октавы, квинты, кварты и унисона*<sup>157</sup>. Они служат не просто главным, строительным материалом в пьесах для хордофонов и отчасти аэрофонов (флейтовых), идиофонов (варган). Эти интервалы наиболее часто звучат в качестве *модальных опор*, всех видов дублировок в тембро-регистрационном сопоставлении. Их действие оказывается *многовекторным* и проявляется по *вертикали* (интервальное соотношение верхнего и нижнего голосов) и *горизонтали* (октавный, квинтовый, квартный, унисонный строи на смычковых и щипковых

<sup>156</sup> Этот ладок в традиции получил название «Құрманғазының пернесі» («лад Курмангазы»).

<sup>157</sup> Интервалы натурального звукоряда (октава, квинта и кварта), данные самой природой, «встречаются почти у всех древних народов. В интонационном отношении [они - С.У.] наиболее определенные, настройку их легко контролировать на слух» [450, с. 16].

хордофонах)<sup>158</sup>. Более того, октава, квинта, кварта и унисон составляют основу аппликатурно-позиционной игры на щипковых (в том числе и плекторных) хордофонах.

Каждый из названных интервалов имеет свои характеристики. Так, *октава* (второй обертон) – один из центральных интервалов, обладает *двойственностью*. С одной стороны, звуки октавы (как *мелодического* интервала) могут быть «разнофункциональными» (Холопов Ю.). В звукорядах на казахской *домбре* и других центральноазиатских струнных инструментах нередко тон, звучащий октавой выше может выполнять иную функцию.

С другой, в *гармоническом* виде ее звуки сливаются в высшей степени, а потому находятся в отношениях музыкально-логического *тождества*, т.е. характеризуются «однофункциональной целостностью» (термин Ю.Холопова) [598, с.20]. Отношением тождества обладает не только октава, но и производные от нее интервалы (4:1 – двойная, 8:1 – тройная октава т.д.). К этой же группе относятся интервалы шире октавы, делящиеся на единицу – дуодецима (3:1), большая терция через две октавы (5:1), дуодецима через октаву (6:1) [598, с. 19]. Общим для всех этих интервалов является «слияние в однофункциональную целостность, которая у октавы (2:1) наличествует всегда (как и у октавных расширений октавы), а у прочих (3:1, 5:1, 7:1) – только при соответствующих фактурных, динамических и структурных условиях».

Октава, на наш взгляд, относится к *рубежным* интервалам. Она служит границей между составными и простыми интервалами, определителем разной степени их индивидуальности. Если октава и другие составные интервалы, больше выявляют свою обобщенность и нейтральность, то простые – напротив, характерность, различия составляющих их тонов. Соответственно, звуки широких интервалов *сливаются* также как и октава. Различия между ними фактически стираются. Их можно трактовать как совершенный консонанс. Простые интервалы сливаются в меньшей степени, а в некоторых случаях относятся к диссонирующим (например, секунда).

Поэтому в соотношении нижнего тона и верхней мелодии происходит либо их слияние (октава и шире), либо возрастают различия (октава и уже). Становится

<sup>158</sup> Октава, квинта и кварта как благозвучные интервалы в звуковысотной шкале *танбура* также служат ориентирами в выявлении функционально устойчивых ступеней в системе Шашмакома [7, с. 10].



очевидным, что в горловом пении обертоновая мелодия и нижний бурдон, отстоящий от нее на расстоянии 3-3,5 октав, воспринимаются как *один голос*, как *функциональная самотождественность* и даже *унисон*. Сказанное означает, что *интервалы шире октавы* (см. пьесы для *хомуса, курая*, а также смычковых и щипковых хордофонов) также обладают функциональной самотождественностью, во всяком случае, имеют к этому тенденцию. При удалении голосов друг от друга усиливается гармоническое начало. Их сближение (уже октавы), напротив, усиливает преимущество мелодии. Октава, квинта и кварта тесно связаны с регистровой дифференциацией музыкального пространства. Если октава делит его на две – низ и верх, то квинта и кварта – на три (четыре) тембро-регистровые зоны.

*Унисон*, с одной стороны, является обращением октавы, с другой воспринимается как один и тот же тон. Наряду с другими интервалами унисон активно используется в инструментальной музыке тюркских народов. Он представлен достаточно широко: не только в виде «строительного» материала, но и модальных опор и даже строя. Октавные поддержки мелодии, ее проведение на двух-треххорных струнах встречаются в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюркских народов. Они разнообразят форму и служат одним из приемов регистрового варьирования.

Унисон – переходный интервал, «уравнивающий» бурдон и мелодию.

Среди других интервалов, только квинта и кварта, а также «их октавные расширения» принадлежат к совершенным консонансам. *Квинта* – третий обертон натурального ряда. В отличие от октавы она сливается с основным тоном в меньшей степени. Квинта<sup>159</sup> – самый удобный интервал для исполнительства почти на всех хордофонах с шейкой, способствующий расширению их звукового диапазона. Модальные опоры нижнего, среднего и частично верхнего регистров в домбровых кюях казахов преимущественно квинтовые.

*Кварта* – соответствует четвертому обертому натурального звукоряда. Она является совершенным консонансом. Показательна двойственная ее трактовка, в зависимости от тяготений нижнего и верхнего тонов каждый из них может стать опорным. В результате кварта иногда воспринимается как неустойчивое созвучие.

<sup>159</sup> При помощи квинты «можно получить самые разнообразные звуки диатонической и хроматической гаммы» [450, с.16]. Квинта соединяет центры двух систем - гармонической (система мажора) на основном тоне и мелодической (система минора) на квинтовом тоне [249, с..82].

Кроме того, в натуральном ряде кварта занимает промежуточное положение. Она относится к переходным интервалам – от нижней, преимущественно гармонической, к средней, собственно мелодической, частям спектра. Более того, квинта и кварта лежат ниже большой мажорной терции (шестого обертона), а потому более универсальны. Интервалы уже кварты (терция, секунда, унисон) отражают господство мелодии. Если квинта в основном трактуется как гармонический интервал – нижний звук перевешивает верхний, то в кварте оба уравниваются друг друга, обеспечивается их *равенство*. Она одновременно выступает как гармонический и мелодический интервал. В этом также заключается ее двойственность.

Квинта и кварта составляют основу звуковысотной и ладовой организации инструментальной музыки тюркских народов, предоставляя музыкантам широкий спектр возможностей. В музыкальной практике встречаются разные образцы, с попеременным доминированием верхнего или нижнего тонов кварты, что придает общему звучанию ладовую переменность (подробнее об этом в пятой главе).

Исследуемый материал демонстрирует, что группу консонансов можно расширить, включив в нее не только составные, но и звукосочетания шире двух-трех октав, не получившие пока терминологического обозначения в европейской теории музыки. Эти сверх- или *суперконсонансы* широко используются в музыке Центрально-Азиатского региона в качестве вполне значимых единиц. Кроме того, выявленные нами четыре категории интервалов – самых широких (от 2-3х октав и шире), составных (шире октав), простых и микротонов (образующихся внутри полутона) приоткрывают завесу над вопросом о становлении звуковысотной организации музыки. В действительности, т.н. простые интервалы есть самые сложные, возникшие на более поздних этапах ее эволюции. Осознанию качественных различий предшествовал длительный период их слитного, недифференцированного использования.

На примере инструментальной музыки тюркских народов видно, что натуральный ряд, т.е. собственно спектр, делится как бы на *три части*: нижнюю, среднюю и верхнюю, которые в какой-то мере совпадают с регистрами (пример 9). Его нижняя часть, включающая 1-4 гармоники, состоит преимущественно из широких и смешанных интервалов (октава, квинта, кварта) в большой и малой октавах. Она наиболее *стабильна* в образцах горлового пения, в наигрышах на варгане и флейте,

поскольку представлена в виде выдержанного тона, непрерывно звучащего на протяжении всей пьесы. Средняя часть спектра охватывает от 4-й до 8-й гармоники (кварта, терции, секунда) (малая и первая октавы). В верхней части – преобладают узкие интервалы, преимущественно секунды – от 8 гармоники и выше (вторая-третья октавы). Этот участок спектра отличается **мобильностью**, реализуется в обертоновой мелодии.

В музыковедческой литературе натуральный ряд рассматривается как «средоточие природных свойств звукового материала музыки» [598, с.10-12]. В действительности, как показывает практика тюрко-монгольской музыки, он и сам способен образовывать самостоятельную **систему**, построенную на достаточно **разнообразных** «отношениях» основного тона и его обертонов. Гармонические обертоны принято трактовать исключительно в качестве важного тембрового фактора. Вместе с тем, в музыке тюрко-монгольских народов очевидна их роль в формировании **звуковысотности** как таковой и **звуковысотных отношений**. Именно из верхней части спектра рождаются т.н. обертоновые «переливы» тона, являющиеся далеким прообразом собственно мелодии.

Ю.Холопов пишет, что «конкретным первичным объектом гармонии является, ... размеренное звуковысотное отношение, т.е. музыкальный интервал» [598, с.11]. В музыке тюркских народов, на наш взгляд, первоначальным объектом внимания должен стать **звук (тон) и его структура**<sup>160</sup>. Взаимодействие основного тона и обертонов является основой в формировании звуковысотных отношений. Развитие и эволюция музыки тюркских народов есть по существу процесс поэтапного освоения натурального ряда. Речь идет не столько о внешних, сколько о внутренних связях и закономерностях. Их проявления весьма разнообразны. Сказанное касается обертоновой и необертоновой мелодии, сформировавшейся на основе звучания нижнего тона; музыкальных инструментов, на которых она воспроизводится; видов настроек и др.

<sup>160</sup> В данном случае звук понимается как единица, «изначально несущая смысловую и конструктивную нагрузку» [644, с.39].

#### 4.2. Музыкальный инструментарий тюрков в контексте натуральной (гармонической) звуковой системы

Музыкальный инструментарий Центральной Азии образует две относительно самостоятельные ветви, обозначенные нами как:

- 1) тюрко-монгольская (кочевые культуры);
- 2) тюрко-иранская (культуры оседлых народов).

Первая из них представлена музыкальными инструментами тюрко-монгольских народов Алтая, Южной Сибири, а также Монголии, отчасти Поволжья и Приуралья (алтайцы, хакасы, тувинцы, буряты, монголы, калмыки, башкиры). Их инструментарий и, шире – музыкальная культура отличаются большей однородностью. Смычковые инструменты по разнообразию видов преобладают над щипковыми. Все эти явления имеют общую природу и как бы сочетаются между собой. Так, горловое пение и эпические сказания в горловой манере нередко сопровождаются игрой на смычковых (*игил, ыых, моринхур*), щипковых простых (*чатхан, ятга*) и составных (*шанза, тобшур*) хордофонах. Алтайский *кай* исполняется с *тобшуром*, хакасский *хай* – с *чатханом*, тувинский и монгольский хоомей – с *игилом, шанзой* или *моринхуром*.

Вторая ветвь – включает музыкальные инструменты Среднего Востока, отчасти Закавказья, получившие распространение у тюркских (узбеки, туркмены, каракалпаки, уйгуры, азербайджанцы, турки) и иранских (таджики) народов. Здесь группа хордофонов наиболее разнообразна и многочисленна: наряду со смычковыми, возрастает удельный вес щипковых, в том числе и плекторных.

Казахские и киргизские музыкальные инструменты как *связующее* звено соединяют обе ветви центральноазиатского инструментария воедино. Так, общими, типологически родственными моринхуру, игилу и другим хордофонам алтайских, сибирских тюрков и монголов будут смычковый *кыл-кобыз (кыл-кыяк)*, щипковый *шертер* с волосяными струнами. Казахская *домбра* (в меньшей степени *комуз*), напротив близка шейковым лютням среднеазиатских народов и, прежде всего, *дутарам, узбекской и таджикской домбре (думбрак)*.

По степени родства и близости к *натуральному (гармоническому) ряду* или отдаленности от него нами выделено несколько, связанных между собой, групп

инструментов (преимущественно идиофоны, аэрофоны и хордофоны). Они образуют единую *музыкальную систему*, которую можно представить в виде нескольких расходящихся кругов.

В музыке тюркских народов тембро-регистровая модель звука выражена по-разному. Речь должна идти о *трех ее вариантах* – с *полным* или развернутым, *неполным* и почти *свернутым спектром*.

*Горловое пение, хомус, курай* входят в *первый* (или внутренний) круг наиболее близких, типологически родственных явлений (схема 4). Они образуют один *типологический ряд*, поскольку имеют общий механизм звукообразования и соответственно физико-акустическую природу (т.н. «акустический фундамент» – Х.Ихтисамов). Здесь представлена общая *тембро-регистровая звуковая модель*, в которой нижний бурдон порождает достаточно разнообразную «мелодию» – от свиста и звукоподражания (горловое пение), тембро-регистровой игры (на варганах) до развернутых композиций (на флейтах).

Схема 4



*Горловое пение* выступает в качестве *идеальной* модели музыки<sup>161</sup>, постоянно воспроизводимой в разных своих вариантах на многих музыкальных инструментах, на ранних и более поздних этапах развития тюрко-монгольской музыки. Вместе с тем,

<sup>161</sup> Ср. горловое пение как «абсолютная музыка» кочевников (выражение, предложенное Е.Карелиной), временные характеристики которой «диктуются в первую очередь природно-физиологическими параметрами». [265, с.87]

существующие национальные стили горлового пения, в частности, тувинский, башкирский (а также горловой звук в алтайском, хакасском эпосе) демонстрируют достаточно высокую технику в создании обертоновых мелодий.

К горловому пению особенно близка игра на *хомусе* (варгане). Различают т.н. «поющий» и «говорящий хомус», опирающиеся на артикуляционный или фонематический ряды [425, с.152]. Инструмент имеет разнообразный репертуар, включающий три пласта: а) тембро-регистровый, то есть немелодический (импровизационные наигрыши, основанные на игре звуком, тембрами, в которых высота обертонов зачастую неясна, граничит с немзыкальными проявлениями) [425, с.152]<sup>162</sup>; б) собственно мелодический – имитации песенных, инструментальных и инструментально-танцевальных напевов, а также в) пьесы для «говорящего» *хомуса* («своеобразное преломление песенно-речевых, музыкальных форм») (т.н. пение «сквозь варган») [29, с.10-11]<sup>163</sup>.

Представляется интересным вопрос о преемственности варганной, курайной музыки и горлового пения, об их взаимосвязях. Так, Х.Ихтисамов считает, что «эталонном горлового пения было двузвучие флейт и варгана» [252, с. 215]. Э.Алексеев указывает на тесную связь мелодического способа игры на варганах и феномена горлового пения. И в том, и другом случае преобладает «та же техника получения обертонов с помощью фонетически-артикуляционных приемов». Неслучайно, музицирование на варганах распространено «в зонах йодлированного пения – тироль и вообще альпийская зона, Тува с ее разнообразием горловых стилей (*сыгыт, хоомей, каргыраа, борбаннадыр* и др.), Башкирия с ее знаменитым в прошлом «узляу» [29, с.9]. Об этом же пишет Б.Смирнов на монгольском музыкальном материале. Горловое пение *хоомей* у западных охотничьих племен, возникло «в подражание искусству игры на цоре (см. продольная флейта типа алтайского *шоора*, башкирского *курая* – С.У.) и *аманхуре* (разновидность варгана, подчеркнуто нами – С.У.) [490, с.70].

Варганые наигрыши близки образцам горлового пения. Широкий спектр возможностей в извлечении звуков природы (музыкальных и немзыкальных), разной

<sup>162</sup> Нотные записи варганной музыки малочисленны, ибо игровая техника требует создания специальной партитуры [29, с. 13].

<sup>163</sup> «В данном случае мы имеем дело с пением сквозь варган, которое может быть и потаенным, с трудом различимым, и удивительно внятным, почти не препятствующим восприятию песенного текста». [29, с.11].

высоты и тембровой окраски позволяет отнести его к *обертоновым*, а значит *универсальным* инструментам

*Курай замыкает* первый (внутренний) круг. По своим техническим параметрам, способам звукоизвлечения, а также «близости музыкального строя к натуральному звукоряду» [252, с. 203], он обнаруживает сходство с горловым пением и хомусом.

Как известно, *хомус* реально начинает звучать при участии ротовой полости, когда исполнитель подносит инструмент к губам, его основной тон усиливается и *понижается на октаву* [252, с.209]. Сходный эффект возникает и на *курае*. При соприкосновении с голосовым аппаратом, выполняющим функцию возбудителя нижнего опорного тона, основной тон трубки понижается на октаву.

*Октавное* понижение основных тонов инструментов напоминает октавную настройку хордовых. Если в горловом пении господствует *основной тон* со своим спектром обертонов, то на *хомусе* и *курае*, а также смычковых и щипковых хордовых (в виде настройки) осваивается *второй обертон* натурального ряда. Основные тоны язычка и трубки нередко звучат вместе со своими октавными обертонами.

В вышеназванных видах музыки *натуральный ряд* воспроизводится в непосредственном и почти полном своем виде (см. гл.2, раздел 2.2.). Он выстраивается от нижнего голосового бурдона в горловом пении, от основных тонов язычка (на варгане) (до 11 обертонов)<sup>164</sup> и трубки (на флейтах) (до 5 обертонов) и фактически воспроизводится в каждой импровизации [22, с.55]. В тувинском горловом пении (при звуковой частоте – 5 кГц) звучит до 50 обертонов. Из них 25 – слышимы и находятся между собой в определенных интервальных отношениях [264, с.112], только 14-15 – фиксируются в нотах.

*Струнные* музыкальные инструменты в особенности с шейкой принадлежат к числу наиболее сложных музыкально-акустических систем. По своим техническим возможностям, широкому диапазону музыкально-выразительных средств им нет равных.

Большая их часть имеет местное региональное происхождение. К ним относятся смычковые, щипковые, а также группа щипково-плекторных хордовых. Как было

<sup>164</sup> По мнению В.Мазепуса: «Физическая картина колебательных процессов в стержнях, к классу которых относится и язычок варгана, гораздо сложнее». Качественное отличие натурального ряда, образуемого основным тоном язычка, «от линейных обертонов (например, струны) определяется большей шириной нелинейных «гармоник» и их зависимостью от амплитуды, что приводит к заметной размытости и подвижности соответствующих формант». [332, с. 155-156].

показано, количество струн, варьирует от двух до четырех. Многострунные выступают *эквивалентами* 2-3х струнных хордофонов, дублируя их настройку.

Украшением тюркского музыкального инструментария являются *смычковые* хордофоны (*хучир* и *моринхур*, а также *бызаанчы* и *игил*, *икили*, *кыл-кыяк*, *кыл-кобыз*, *кобуз*, *гиджак*). Наиболее показательными и уникальными являются двухструнные смычковые хордофоны типа казахского *кыл-кобыза*.

Смычковые хордофоны занимают *промежуточное положение* между ранними и более поздними формами бурдонного многоголосия, связывая наигрыши на аэрофонах и идиофонах с композициями на щипковых хордофонах. С одной стороны, они примыкают к первому кругу, ибо повторяют ту же тембро-регистрационную звуковую модель. С другой, выступают в качестве *переходных*, открывают новый этап в освоении натурального ряда.

Действительно, *кыл-кобыз* и типологически родственные ему инструменты имеют много *общего* с такими родовыми феноменами музыки тюрков как горловое пение, варган и продольные открытые флейты. На них воспроизводится по сути *единый темброфонический звукоидеал*. Флажолетная техника игры на смычковых хордофонах, напоминающая принцип «передувания в открытых лабиальных трубах» [252, с.212], позволяет мгновенно переходить от нижнего тона к его обертонам. Их совместное звучание вызывает стойкие ассоциации с горловым пением. Сказанное дает возможность отнести *кыл-кобыз* и сходные с ним смычковые инструменты с волосяными струнами к *обертоновым* инструментам.

Кроме того, нижний оstinатный тон на смычковых хордофонах, также как и в ранних видах музыки тюрков воспроизводится в своем основном виде – снизу мелодии.

Повторение тембро-регистрационной модели звука на всех рассмотренных ранее инструментах, включая горловое пение, стирает различия, существующие между ними как в эргологическом, так и технико-исполнительском плане. Не случайно, кобызовые и даже домбровые кюи в квинтовом строе по своему звучанию особенно сходны с некоторыми образцами горлового пения, в том числе с башкирским *узляу*. Один из примеров, опубликованных в статье Х.Ихтисамова, напоминает звучание кобызовых кюев «Акку» (с каз. «Лебедь», жанр инструментальной музыки казахов), с их многослойной фактурой, разбросанной по регистрам, «резонирующей» мелодией, звукоподражаниями (см. примеры 9, 10, 11).



## Узляу "Циолковский"

Запись и нотация Х. С. Ихтисамова

Умеренно  $\text{♩} = 108$

Мелодические звуки (обертоны):

Вокализируемые слоги:

Опорные звуки:

о о ын гу о го о о ын

го оын го о го о ын гу го го гу го го гу го гу

## Пример 10

## Народный кюй "Акку" ("Лебедь") (фрагмент) (кыл-кобыз)

строй кыл-кобыза

## Пример 11

## Кабыкей "Акку" ("Лебедь") (фрагмент) (домбра)

строй домбры

Вместе с тем, смычковые имеют и свои особенности. Они отличаются от горлового пения, наигрышей на *хомусе* и *курае* тем, что имеют **две струны** – два самостоятельных звука. В этом и состоит преимущество хордофонов: все их возможности фактически увеличиваются вдвое.

Кроме того, струны хордофонов настраиваются не только в октаву (вторая гармоника), но и в квинту и кварту – интервалы, совпадающие с третьей и четвертой гармониками натурального ряда. Указанные настройки предоставляют возможность

воплотить эти обертоны в реально звучащие тоны. Налицо начавшийся *процесс опосредования*, постепенного отхода от натурального ряда, «переведения» каждого обертона в тон. Поэтому на смычковых инструментах тюркских народов возможны два варианта звукообразования:

- а) тон → обертон (горловое пение, *хомус*, *курай*, смычковые хордофоны)
- б) тон → тон (смычковые, щипковые хордофоны)

Сам факт взаимозаменяемости струн на хордофонах, когда каждая из них попеременно может выступать в качестве бурдонной или мелодической, заслуживает специального внимания. Как основные тоны каждой, так и обеих волосяных струн могут порождать общий, «суммарный» для них натуральный ряд [504, с.11]. При настройке *игила*, как отмечает В.Сузукей, «народные исполнители обязательно слушают звучание обеих струн вместе <...>, к основному звуку одной струны, который тут же распадается на частичные тоны, подтягивается весь спектр частичных тонов другой... до уровня их наибольшей сливаемости» [504, с.11]. Нижние тоны каждой из струн по отношению друг к другу могут трактоваться как основные. Они выполняют функцию опорных звуков. Следовательно, речь должна идти об одной «*утолщенной*» струне.

Здесь, на наш взгляд, учитываются и психофизиологические особенности слухового восприятия<sup>165</sup>, ведь октавные и квинтовые дубли фактически выступают в качестве одного и того же тона. Поэтому обе струны нередко рассматриваются как одна большая, поскольку их основные тоны производны друг от друга. Об этом свидетельствуют *разновидности настроек* на хордофонах. На смычковых инструментах используются октавный, квинтовый, квартовый, а на щипковых, преимущественно кварто-квинтовые настройки<sup>166</sup>, именно, октава, квинта и даже в некоторой степени кварта дают наивысшую степень слияния голосов.

**Щипковые** составные хордофоны – пожалуй, самые многочисленные и разнообразные. Им принадлежит ведущее место в музыкальном инструментарии тюркских народов ЦА. Среди них также можно выделить три подвида:

- 1) сибирский (алтайский);
- 2) среднеазиатский

<sup>165</sup> О восприятии октавы, квинты и кварты как одного звука [631, с. 27-28].

<sup>166</sup> Об интервальной структуре (ИС) строя на европейских смычковых инструментах [484, с.19]

## 3) ближневосточный

Имеются как общие черты, так и различия. Преобладают инструменты с грушевидным, округлым или плоским, долбленным или клееным корпусом и длинной шейкой.

Щипковые составные хордофоны имеют свои музыкально-выразительные характеристики, наиболее ярко проявляющиеся на примере *комуза, домбры и дутара*. Они образуют **второй** круг музыкальных явлений отдаленного родства. Общая тембро-регистровая модель звука передается в **неполном, трансформированном и опосредованном** виде. Звуковой спектр сокращается, остается лишь нижняя продуцирующая его часть. В домбровой и дутарной музыке представлены первые 4-8 гармоник – четыре (октава, квинта, кварта) – по вертикали (домбровые кюи Западного Казахстана, а также квинтовый (3), квартовый (4), терцовый (6), секундовый (8) строи – по горизонтали. Взаимодействия нижнего тона и обертонов преобразуются в отношения тонов.

Плекторные хордофоны входят в **третий**, самый дальний круг. Весь спектр сворачивается. Из общей звуковой модели (по вертикали) сохраняется лишь **основной тон и его октавный дубль**. Как известно, именно в монодии октавное соотношение ладовых структур приобретает особое значение. Опосредованная связь с натуральным рядом сохраняется в настройках музыкальных инструментов. Преобладают кварто-квинтовые, кварто-секундовые строи (*танбур, саз, тар, рубаб*)<sup>167</sup>. По своим технико-выразительным возможностям **щипковые плекторные** принадлежат к **элитарным** музыкальным инструментам (центральноазиатские *танбур, рубаб*, закавказские *тар, саз*, ближневосточный *уд* и др.).

#### 4.3. Расщепленный звук и тембро-регистровый принцип развития

Музыкальный звук, расщепленный на основной тон и его обертоны, предопределяет **тембро-регистровый принцип развития** как один из основополагающих и универсальных в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюркских народов. Он подразумевает одновременное и

<sup>167</sup> Согласно исследованиям Н.Гарбузова, звуки, находящиеся в кварто-квинтовых, кварто-секундовых связях, образуют систему непосредственного (т.е. акустического – при кварте или квинте) и опосредованного (при интервале в секунду) родства. [379, с 186]

разновременное сопоставление регистров музыкального пространства, их участие в развитии музыкального материала.

О тембро-регистровом освоении музыкального пространства в народной инструментальной музыке в этномузыковедческой литературе накопилось немало сведений. Отдельные, весьма ценные, замечания имеются у В.Беляева. Они касаются изучения узбекских музыкальных инструментов. Исследуя звукоряды *дутара*, он указывает на различия регистров, а именно нижнего с хроматической и верхнего с диатонической последовательностью ступеней. Согласно его предположениям, верхний регистр на хордофонах Центральной Азии отражает ранее освоенный музыкальный опыт, нижний – более поздний; первый относится к зоне «консервации», второй – «инновации». «В верхней октаве струнного инструмента сохраняется звукоряд предшествующей стадии развития..., в то время как в нижней октаве осуществляется звукоряд последней стадии его развития» [81, с.34-35, 63]. В приведенной цитате, ученый косвенно указывает на тембро-регистровое разделение музыкального пространства, на ладовые различия регистров, особенности их эволюции.

О возможностях контрастно-регистрового интонирования в вокальной и инструментальной музыке разных и, прежде всего, тюркских народов пишет Э.Алексеев. Рассматривая виды раннефольклорного интонирования, в числе наиболее архаичных он выделяет т.н. мелодику, основанную на поляризующихся тембрах (регистрах). В их сопоставлении автор видит проявление одного из всеобщих и фундаментальных принципов музыкального мышления [27, с. 53, 59]. В качестве наглядных примеров он приводит образцы тувинско-монгольского, башкирского горлового пения, где «тембро-регистры начинают звучать одновременно», не в скрытом как в якутском эпическом пении, а в реальном виде [27, с.61-62].

Тембро-регистровый контраст в тувинской народной инструментальной музыке, включая горловое пение, игру на смычковых музыкальных инструментах, отмечен и в работах В.Сузукей [504, с.16; 502]. Действительно, такое сопоставление голосов в музыке тюрко-монгольских народов приобретает особое значение.

Инструментальная и вокально-инструментальная музыка тюркских народов обнаруживают много общего. Существует преемственность, взаимосвязь между ними и музыкальным инструментарием, отражающим общие тембровые модели, нормы и принципы музыкального мышления.

В ранних образцах бурдонного многоголосия музыкальное пространство оказывается расчлененным преимущественно на два тембро-регистра (Э.Алексеев) – нижний и верхний, мыслимых в единстве. Развитие в основном сводится к *одновременному* их сопоставлению. Нижний регистр репрезентируется основным тоном, верхний – производными от него частичными тонами. Каждый из них имеет свою тембровую окраску.

Отдельные обертоны средней части спектра иногда оказываются слышимыми и даже фиксируются в нотах. Подтверждением тому служат 3х-, реже 4х-голосные образцы, встречающиеся в музыкальной практике. Речь идет о башкирском горловом пении (*узляу, хоздау*), а также наигрышах на варгане (*хомус, темир-комуз*) и *курае*, в которых задействованы и обертоны среднего регистра, пока еще не представленного в качестве самостоятельного. В пьесах с тройным бурдоном нижний тон дублируется октавным и квинтовым обертонами (пример № 9). При двойном бурдоне, как правило, образуется интервал квинты (дуодецимы) (кюи для *сыбызгы*). Возникает многослойная фактура: нижний тон и производные от него повторяющиеся и изменяемые обертоны составляют единый вертикальный комплекс. Возможно, они появляются в результате резонирования низа и верха, основного тона и его обертонов, как, например, во фрагменте из импровизации на киргизском *темир-комуже* [638, с.87-88] (пример 12)<sup>168</sup>.

Обратимся к образцам горлового пения тувинцев, монголов, башкир, музыке для варгана, а также пьесам для башкирского *курая*. К данным явлениям примыкает и фальцетное пение, музыкально-художественный *свист*, т.н. свист сквозь зубы (с жужжащим сопровождением).

<sup>168</sup> См. также Наигрыш на тувинском *темир-хомусе* (демир-хомусе) (Приложение 5, № 1).

**Тагылдыртоо**

Выдержанный или повторяющийся *опорный тон*, обычно появляется в нижнем регистре. Его тембровая окраска, как и высота будут разными [22, с.55]. По свидетельству А.Аксенова, в стиле *каргыраа*<sup>169</sup>, наиболее типичном и широко распространенном, «опорный оstinатный звук извлекается певцом при полуоткрытом положении рта» [22, с.59]. В то же время в стиле *борбаннадыр* он «более мягкий и тихий», чем в стиле *каргыраа*. Такое звучание во многом обусловлено иным положением губ, сомкнутых почти вплотную (как при произношении буквы *в*) [22, с. 57]. Голосовой бурдон в обоих стилях извлекается в большой, а обертоны — во второй и третьей октавах.

В стиле «*сыгым*» оstinатный звук «более напряженный и ... высокий» [148, с.10; 320, с. 83]; производится особым сдавленным голосом, при полуоткрытом положении рта. (Приложение 5, № 3). Его высота колеблется «у отдельных исполнителей в пределах средних звуков малой октавы» (А.Аксенов) соответственно и образуемые ими обертоны появляются в третьей-четвертой октавах, т.е. выше, чем в стиле *каргыраа*. Стиль *ээнгилээр* по технике звукоизвлечения и тембровой окраске во многом тождествен стилю *сыгым*. Оstinатный тон также формируется в средней части малой октавы, а обертоновая мелодия звучит в третьей, четвертой октавах.

<sup>169</sup> Нами рассматриваются лишь основные стили тувинского горлового пения (*каргыраа*, *борбаннадыр*, *сыгым*, *ээнгилээр*, *хоомей*).

Несколько особняком стоит стиль *хоомей*. По мнению З.Кыргыз, впервые давшей его научное описание, он представляет собой обычное пение, с периодическим включением верхнеоктавных «лабиализованных призвуков свистящего характера». Мелодия *хоомей* звучит в среднем регистре. При этом губы сомкнуты «как при произношении согласного звука «в» [320, с. 84-86]. Несмотря на отсутствие постоянно звучащего, нижнего оstinатного тона, автор считает его исходным для других стилей [320, с.84].

На варгане (*хомусе*) и флейте (*курае*) нижние тоны извлекаются преимущественно в малой октаве. На первом из них «весь диапазон делится на гортанные и мелодически-обертоновые звуки» [252, с.210]. На *курае* горловой тон включает начальные (4й, реже 2й) гармоники натурального ряда, «звучащие в гортани исполнителя ... раздельно, либо одновременно, образуя октавный, квинтовый органый пункт». «Выбор и регулярность высоты нижнего опорного звука зависит от высоты основного тона трубки инструмента» [252, с.204].

Поскольку оstinатные звуки в горловом пении изменяются по высоте, «соответственно различную тембровую окраску приобретают их **обертоны** (выделено нами – С.У.), образующие мелодию» [22, с.55]. В стилях горлового пения они используются по-разному. В некоторых случаях образуются достаточно развитые мелодии широкого диапазона, в других, они свертываются до трелей, фальцетных призвуков звукоподражательного характера.

В стиле *каргыраа* «обертоны, образующие мелодию, слышатся ясно и отчетливо, по светлому и свистящему тембру напоминают звучание свирели» [22, с.55]. Эти мелодии наиболее развиты и композиционно оформлены. По своему характеру они напоминают эпическое сказание, с его неторопливым высказыванием [320, с. 91]. Образцы данного стиля имеют своеобразное строение. Они начинаются с «псалмодийного речитирования слов песни (иногда любой, а иногда принадлежащей только к зачинам *каргыраа*) на одном опорном оstinатном звуке в двух положениях: исходном и сниженном на малую терцию» [22, с.57]. Двухоктавное дублирование нижнего опорного тона, наряду с «вокализом», придает звучанию объемность.

В приводимом примере цифрами указаны порядковые номера гармоник. В скобках приводятся основные тоны (см. пример 13).

## 68. СТИЛЬ КАРГЫРАА (третий образец)

Магнитограмма СК № Б-608 IV/5  
Зап. К.К.Р. от Дамба-Даржа.  
Кызыл 1957 год

Умеренно ♩ = 84

Мелодия (обертоны):

Слова текста и гласные:

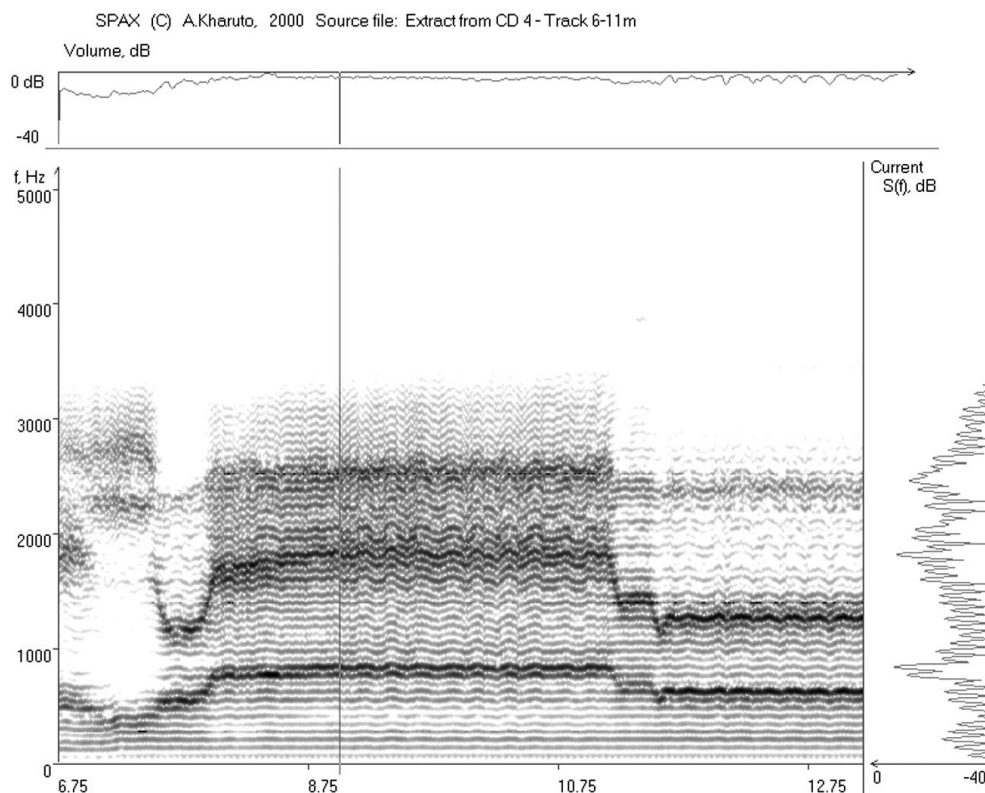
1. Дош - пу-луу-рум хо - лу-май- да, о - ну ка-гар хо-луң бар бе? - бм ба а э ө

Опорные звуки

В компьютерном анализе этого вида пения (сонограмма), выполненном Е.Карелиной совместно с А.Харуто по той же программе (SPAX), показано, что на определенный момент времени ( $t=9$  с) в нижнем звуке присутствуют три форманты. Позже верхняя из них «почти исчезает, а две оставшиеся понижаются по частоте» [264, с. 112].

Опираясь на теорию сигналов, в изучении «вокализа» в тувинском горловом пении авторы отмечают взаимодействие двух колебательных систем в голосовом тракте: низкого звука-бурдона и дополнительного генератора колебаний – «свисткового отверстия». Расстояние между составляющими спектра равно частоте нижнего тона (165 Гц). Второй осциллятор порождает более мощные гармоники, образующие форманту в спектре. Звук предстает как многослойный феномен. [264, с.112] (Рис.25).





**Рис.25.** Высота основного тона в тувинском горловом пении *каргыраа*

Напротив, в стиле *борбаннадыр* (близкий к стилю *каргыраа*) «обертоны звучат менее звонко и более мягко», «напоминая по тембру флажолеты струнных смычковых инструментов (альта, виолончели)» [22, с.58]. Трели и форшлагги, встречающиеся в мелодии, выражены в коротких длительностях, в триолях, представляющих собой как бы длительные распевы на двух-трех соседних обертонах.

В стиле *сыгыт* обертоны звучат в высоком регистре, «в резком свистящем тембре, напоминающем тембр флейты-пикколо» [22, с.61]. Здесь сольная песенная мелодия чередуется с «вокализными» распевами, отдаленно напоминающими трель [148, с.10]. Согласно замечанию Е.Гиппиуса, звук извлекается при предельном напряжении дыхательных путей, без артикуляции гласных [320, с.89]. В стиле *эзенгилээр* обертоновый пласт носит явно выраженный инструментальный характер.

Обертоновые мелодии почти во всех стилях горлового пения отличаются орнаментальностью, использованием форшлаггов, мелизматических украшений. На первом плане – игра звуком, красочность, иногда без четко выраженной и оформленной мелодии. Если в стиле *борбаннадыр* обертоновый пласт представляет собой переливы тона, развернутые трели, то в *сыгыт* – он сводится к длительным тремолирующим ходам с глissандирующим окончанием. В *эзенгилээр* вариантно

обыгрываются интонации зова, кличей. Их звучание напоминает голоса птиц, окружающей природы. Вместе с тем, эти звукоподражательные мотивы наполнены и смысловой значимостью [22, с.61].

Стиль *эзенгилээр* близок образцам башкирского *узляу* [22, с.62]. Здесь низкому горловому звуку, «выдержанному или ритмически прерывистому, противопоставит верхний, производный от него, мелодический свист» [148, с.198].

По свидетельству Х.Ихтисамова в сборнике Л.Лебединского, одного из первых исследователей, опубликовавших образцы башкирского *узляу*, приводятся уникальные примеры по архаичности напевов и форме исполнения. «По существу, это импровизации *звукоподражательного характера* (выделено нами – С.У.) и старинного исполнительского стиля» [252, с.199] (см. пример 14.)

#### Пример 14

УЗЛЯУ САЙФЕТДИНА  
ӨЗЛӘУ

Медленно

Л.Н.Лебединский  
Башкирские народные  
песни и наигрыши. - М., 1965. С.87.

Образец монгольского хоомея, приводимый в книге Б.Смирнова, достаточно сложный, отличается развитостью обертоновой мелодии, звучащей в третьей октаве (см. пример 15).

## Монгольский хоомей

Переливно (подражая дудке)

Б. Смирнов. Монгольская народная музыка. М.: 1971, с. 70-71.

Указание автора, предпосланное к пьесе, – «переливно (подражая дудке)» – вполне соответствует характеру инструментального наигрыша, использованию звукоподражательных интонаций. Голоса крайне удалены друг от друга. Бас неподвижен, обертоновый же пласт представляет собой орнаментальную мелодию с множеством украшений, форшлагов, трелей. Ее изощренность и виртуозность во многом обусловлены широтой диапазона и разнообразием ритмического рисунка. Она развивается в амбигусе октавы (от верхнего  $cis^3$  до нижнего  $h^2$ ) и выражена как долгими, так и короткими мелкими длительностями. Наряду с выдержанными тонами (половинные ноты) встречаются шестнадцатые, тридцать вторые, шестьдесят четвертые в триольных, пунктирных ритмах.

В аспекте модальных отношений в самой мелодии показательное движение от верхнего  $h^3$  (11 обертон) к нижнему  $h^2$  (5 обертон от нижнего  $e$ ). Оно напоминает соотношение основного тона и его верхнеоктавного дубля (переменная опора) в более развитых формах инструментальной и вокально-инструментальной музыки. Именно 11 обертон претендует на роль местной «опоры». При основном тоне на  $e$  верхняя  $h^3$  и нижняя  $h^2$  воспринимаются в качестве временной остановки. Наличие таких октавных «перекличек» в обертоновой мелодии, в которой в общих контурах отражена

специфика модальных отношений в тюрко-монгольской музыке, свидетельствует о том, что перед нами более поздний, развитый образец горлового пения.

Несмотря на узорчатый, орнаментальный характер, имитацию трелей мелодия не фрагментарна, а имеет вполне законченный вид, композиционно оформлена. Выдержанные тоны в мелодии, а также те, которые приходится на сильную долю в основном совпадают с натуральным рядом. Имеем ввиду 11, 9, 7, 12, 8, 5 обертоны. Чаще всего используются 7, 8, 11, 12, при завершении – 5 обертоны. Все они сливаются с нижним опорным тоном преимущественно на сильных долях времени и выражены половинными длительностями.

По стилю данный образец чем-то напоминает тувинский *эзэнгилээр*. Правда, верхняя обертоновая мелодия сходна и со слоговыми распевами стиля *каргыраа*. Есть общие черты и в распевно-орнаментальной мелодике. В монгольском *хоомее* она более развита, закончена по структуре и в этом смысле близка напевам башкирского *курая*. Основу обертоновой мелодии составляют трихордные ангемитонные попевки, сцепленные между собой и образующие кружевной узор.

Верхний регистр на флейтовых (*курай, сыбызгы*) обычно яркий и блестящий. Обертоновая мелодия контрастирует с нижним голосовым бурдоном. Этот инструмент обладает богатыми тембровыми возможностями на протяжении всего звукового диапазона. Сказанное обусловлено спецификой звукообразования – отсутствием передаточного механизма при вдувании воздуха, а также использованием в усилении звука не только самой трубки, но и резонаторных полостей исполнителя [252, с.203; 227, с.100-101]. В музыке для *курая (сыбызгы)* встречаются разные мелодии<sup>170</sup>. Они чрезвычайно выразительны. Нередко, мотив, первоначально повторяющийся как сигнал, впоследствии служит основой для развернутых композиций. Его переносы в виде зеркально-регистровых переключек ассоциируются с эффектами эха. В приводимом ниже замечательном образце курайной музыки мелодия направлена вверх и формируется вокруг долгих протянутых «звуков» –  $c^2 - g^2 - c^3$  (пример 16).

<sup>170</sup> Среди них есть и древние, связанные с образами птиц и животных (Р.Зелинский, Ф.Камаев), и современные с развитой мелодикой. Пьесы разнообразны и в жанровом отношении. Встречаются марши, лирические протяжные (озын-кюй) и короткие напевы (кыска-кюй).

## СЫНЫРАУ ТОРНА - ЖУРАВЛИННАЯ ПЕСНЯ

Камаев Ф. Напевы курая.  
Уфа, 1991. с.10.

Из сказанного следует, что бурдонное многоголосие в музыке тюрков представляет собой *контраст* и *единство* составляющих его голосов, взаимодополняющих друг друга. Контраст проявляется как в тембро-регистровом, так и мелодическом планах.

Специфика регистров в музыке тюркских народов – в их *тембровой* окрашенности (см. параграф 2.4.). Ввиду тембрового контраста голосов горловое пение, наигрыши на флейтах, варгане и отчасти смычковых (*кыл-кобыза*) являются по существу примерами разнотембровой полифонии, звучащей в одновременности. «Движение» и «переливы» обертонов внутри низкого оstinатного звука, вызывают ассоциации с т.н. «спектральной музыкой»<sup>171</sup>.

*Тембро-регистровое* сопоставление голосов предполагает и *контраст* мелодических линий (контраст мотивов). Наиболее типично одновременное сочетание двух-трех голосов, в которых выдержанный нижний тон звучит с изменчивой, орнаментированной мелодией в верхнем регистре. В некоторых образцах

<sup>171</sup> Речь идет об одном из перспективных направлений в современном композиторском творчестве, ориентированном на «имманентные свойства звукового материала», оперирующим частичными тонами спектра [157, с. 113].

псалмодийная речитация на одном повторяющемся тоне сочетается с обертоновым «вокализом» (см. пример 13 в стиле *каргыраа*).

Такой же прием мотивного и тембро-регистрового сопоставления используется и в стиле *сыгыт*. Здесь композиционная форма основана на чередовании *одноголосных запевов и «вокализов»* (фрагментов с расщепленным звуком). В одноголосном запеве используется песенный текст. Его мотив, звучащий в малой октаве, уже не сводится к повторению одного тона, а оказывается достаточно развитым. «Вокализы» звучат на распевках гласных фонем.

В одно- и одновременном сопоставлении голосов нетрудно усмотреть зачатки запевно-припевных песенных форм. Сам же «вокализ» сходен с мелодическими внутрислоговыми распевками, с участием асемантических выражений, встречающимися как в тувинских народных песнях [22, с. 57], так и в более поздних видах вокально-инструментальной музыки тюркских народов. Следует также отметить, что одноголосный псалмодийный зачин в нижнем регистре и «многослойная» «вокализация» отдаленно напоминают те разновидности запевно-припевных песенных форм, в которых начало (зачин) – речитативного характера, а припевы – мелодически развиты.

Иначе говоря, низ, нижний регистр чаще связан с речевым, *речитативным*, а верх – *распевным*, орнаментальным началом. Неслучайно, в импровизациях на *курае*, в лирических протяжных песнях мелодии широкого диапазона звучат в верхнем регистре, а речитативно-танцевальные (узкообъемного плана) – в нижнем. Внутри тембро-регистрового расслоения музыкального пространства намечаются пути *жанрово-стилевой дифференциации* музыки тюркских народов ЦА. Достаточно вспомнить т.н. короткие и протяжные лирические песни, речитативно-декламационные эпические жанры, пласты звукоподражательной музыки.

Другая особенность бурдонного многоголосия, также проявляющаяся в разных образцах музыки тюрков – в *единстве* составляющих ее голосов. Несмотря на их тембро-регистровый контраст, т.е. многослойность музыкального пространства, оно как бы *монофункционально*. Верхний слой зависит от нижнего, во всяком случае, в ранних формах бурдонно-обертонового многоголосия.

Тембро-регистровые звуковые эффекты особенно наглядно проявляются в стилях горлового пения, где по существу происходит *процесс развертывания и*

**свертывания спектра звука.** Многослойность музыкального пространства сохраняется в разных, в том числе и в сложных образцах бурдонного многоголосия. С одной стороны, расщепление звука по вертикали предполагает тембро-регистровое развитие, с другой, – свертывание до основного тона означает подчиненность всей вертикальной структуры низу (горизонтали).

Отметим темброрегистровую закрепленность музыкального пространства, что представляет интерес с т.з. формирования звуковысотных отношений.

#### ***4.4. Горловое пение как энергетический процесс***

Как видно на примере инструментальной музыки тюркских народов, сложное строение музыкального звука, заставляет искать параллели с другими явлениями физического мира. Обращение к ним вполне уместно, поскольку основу музыки составляют физико-акустические закономерности. В свете сказанного, проведение аналогий со светом представляется актуальным.

**Звук**, в том числе музыкальный, также как и **свет** относятся к разным физическим явлениям. Свет трактуется как вид «электромагнитного излучения, воспринимаемого человеческим глазом» [491, с.1251; 101, с.11]. Звук в физическом аспекте представляет собой колебания в какой-либо упругой среде: воздухе, воде, земной коре. В музыкальном же звуке изменение акустического давления, воспринимаемого ухом, упорядочено и повторяется регулярно, через равные промежутки времени [101, с.237].

Вместе с тем, между звуком и светом много общего<sup>172</sup>. С физической стороны они являются разновидностями волнового движения. В соответствии с законом прямолинейного распространения света (С.Френель-Гюйгенс) световые (как и звуковые) волны связаны с процессами поглощения и рассеяния, отражения, интерференции и т.д. [101, с. 13, 15, 18, 20]. Звуковая волна может огибать «предметы, если их размеры меньше, чем длина волны». Препятствия больших размеров отражают звуковые волны по тому же закону, что и световые: «угол падения равен

<sup>172</sup> Не случайно в музыкальном искусстве сложилось такое направление как светомузыка (цветомузыка), связанное с экспериментами в области синтеза света и музыки. См. об этом работу Галева Б.М. [129] Еще в начале XX века известными композиторами (Скрябин, а позже Шенберг, Щедрин) предпринимались попытки перевода слухового ряда в зрительный.

углу отражения» [307, с.40-41; 101, с. 18]. Доказательством отражения звука от препятствий служит эхо. «Направление распространения звуковых волн называют звуковым лучом» [307, с.34]. Интересно, что по отношению к свету и звуку действует принцип резонанса [101, с.92, 93].

С давних времен разные поколения ученых занимались изучением свойств света и звука. И свет, и звук описываются своими спектрами. Еще Ньютон доказал, что белый свет обладает сложной структурой и разлагается на простые цвета (спектр). Музыкальный же звук, согласно физико-акустическим законам состоит из основного тона и обертонов.

И, наконец, свет и звук представляют собой разные виды *энергии*. Световой поток, перенося энергию, «является основой жизни и дает всему живущему могущество наблюдения, и в то же время он родствен материи, из которой состоит все живое и неживое» [101, с.12]. Звуковая энергия излучается вибрирующим телом (источником звука). Пока оно колеблется, энергия непрерывно передается от него в окружающий воздух. Чем дальше пройдет звуковая волна, тем слабее она становится, тем меньше в ней энергии<sup>173</sup>.

Обратимся к строению музыкального звука. Спектр, состоящий из множества частичных тонов, по существу воспринимается нами как окраска основного нижнего тона. Отношения частот между ними транслируются на отношения тонов, каждый из которых (октава, квинта, кварта, терция) вполне самостоятелен. Развитие музыкального искусства по существу есть процесс освоения натурального ряда.

Если в натуральном (гармоническом) ряде существует разделение на основной тон и его обертоны, выраженное в конкретных частотах, то внутри цветового ряда четкой границы между цветами не существует. Вместе с тем, аналогии касаются процесса фильтрации, позволяющего выделить в одном случае тот или иной обертон, в другом – цветовую гамму. При разложении белого света на ряд цветных лучей, последние, с одной стороны, выступают в качестве его оттенков. С другой, каждый из них может быть представлен отдельно, как монохроматический свет.

В инструментальной музыке тюркских народов слуховой и зрительный ряды движутся как бы параллельно. Особое значение приобретают окраска, оттенки

---

<sup>173</sup> «Звуковые волны по мере удаления от источника претерпевают изменения, проявляющиеся в уменьшении интенсивности и смягчении тембра, что позволяет судить об удаленности источника звука. Причины ослабления звука – разбегание волн и поглощение их воздушной средой». [307, с.38]



звучания. Обычно эти свойства музыкального звука по аналогии с цветом относятся к тембру (см. *Klangfarbe* — с нем. звуковая окраска). Именно тембровый фактор<sup>174</sup>. является доминирующим в музыке тюркских народов.

В данном параграфе взаимосвязь этих явлений рассмотрена на материале инструментальной музыки восточных тюрков. У западных их представителей светозвуковые параллели имеют иные формы выражения (о них речь пойдет в пятой главе). Исследуя разные формы горлового пения у башкир (*узляу, хоздау*) Х.Ихтисамов одним из первых обратился к сравнительному анализу свето- и звукообразования на материале музыки тюрко-монгольских народов. Опираясь на работы Б.Чернова, он сравнивает формирование обертонов в горловом пении с пучком света, раскладывающимся на составные цвета при помощи призмы (спектральное разложение) [252, с.198].

В работе В.Сузукей предпринята попытка углубить аналогии между процессами звуко- и светообразования. По ее мнению, механизм звукообразования при исполнении *хоомея* напоминает процесс разложения света, проходящего сквозь призму и образующего на экране цветовой спектр. При помощи фильтров, установленных между экраном и призмой, можно получить тот или иной цвет (обертоны) [504, с.14].

В горловом пении ею выделены три уровня: основной тон, сонорный фон и мелодические обертоны. Сонорный фон, включающий «приглушенно резонирующие обертоны», выполняет функцию связующего звена между источником звука и мелодическими обертонами. Его потенциальное звучание не только придает звуковому потоку «эффект объемности, пространственности», но и позволяет легко извлекать мелодические обертоны и достаточно свободно регулировать их высотные изменения [504, с. 16-17].

Компьютерные исследования разных стилей горлового пения, предпринятые Е.Карелиной и А.Харуто, позволили выявить иной механизм его образования. На сонограмме (см. рис. 24) видны «следы только одного низкочастотного источника колебаний» [264, с.109]. Горловой звук, извлекаемый тувинским хомейджи в «вокализной» его части, напоминает аэродинамический свист. Основные голосовые и ложные складки находятся во взаимодействии, если первые задают основной

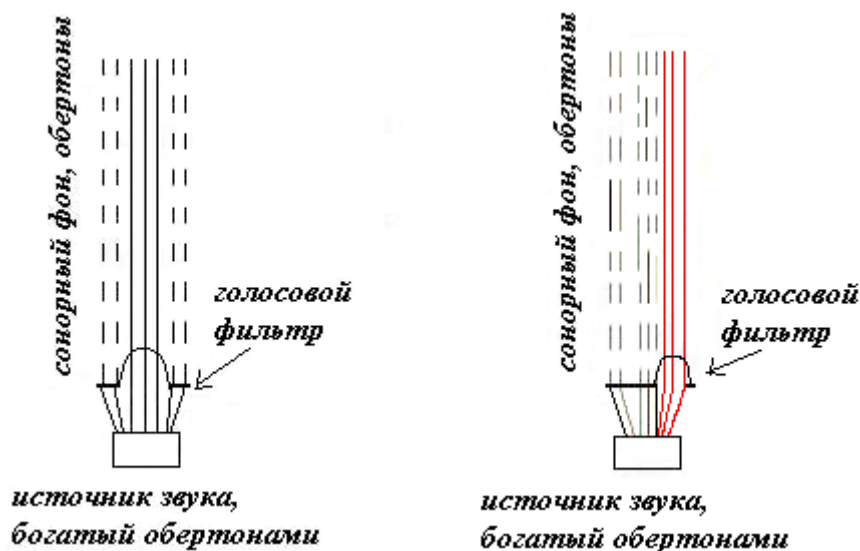
<sup>174</sup> Именно в определении тембровых качеств звука используется многочисленная терминология [307, с.79-80].

голосовой импульс, «ритмично перекрывая поток воздуха», то вторые, формируя «свистковое отверстие», «отзываются на каждый такой импульс аэродинамическим свистом частотой 2-4 кГц»<sup>175</sup>. Таким образом, «свистковое устройство» представляет собой широкополосный генератор, вокруг которого формируются наиболее мощные обертоны.

Итак, с физико-акустической точки зрения воспроизводится *один горловой звук*, в плане музыкального восприятия – несколько «голосов» - основной тон и его обертоны. Здесь формируется единая система обертонов; все составляющие спектра – основной тон и обертоны, перемежающиеся с сонорным фоном, звучат параллельно.

В высокочастотной области спектра образуется форманта. Она перемещается по натуральному ряду, приглушая одни и выделяя другие обертоны, которые становятся «мелодическими». «Свистковое отверстие», находящееся между основным источником звука и голосовым трактом, выполняет функцию достаточно сложного и управляемого *фильтра*. Он способствует четкости и ясности выделяемых мелодических обертонов, слышимых в нашем слуховом восприятии как отдельные голоса. Процесс формирования звука в горловом пении представлен в схеме 5.

Схема 5



Тембро-регистровая звуковая модель в музыке тюркских народов ЦА проявляется по-разному. На ранних этапах ее функционирования в таких явлениях как

<sup>175</sup> В итоге, «свистковое отверстие» определяет высокочастотное «заполнение» импульсов, а основные голосовые складки - их форму и период следования [264, с. 110]. Это явление известно в радиотехнике. [153, с. 110].

тувино-монгольское, башкирское горловое пение, образцы алтайского, хакасского героического эпоса, пьесы для продольных флейт и варгана, даже отчасти для смычковых хордофонов она предстает в виде открытого *энергетического процесса*, с развернутым спектром обертонов. Имеет место само становление бурдона, моменты «фильтрации» мелодических обертонов.

В музыке других тюркских народов (казахи, киргизы, туркмены, узбеки) согласно закону сохранения звуковая энергия не исчезает, а трансформируется. Преобладает необертоновая мелодия и используется лишь часть звукового спектра. Звуковая модель имеет иные формы выражения.

#### **4.5. Принципы «толстый - тонкий» / «длинный - короткий» в ранних формах бурдонного многоголосия. Господство нижнего тона**

Отличие бурдонного многоголосия в музыке тюркских народов от обычного европейского заключается в его *звучании*. Эта специфика находит выражение в *фоническом*, а значит и в *функциональном неравенстве* голосов.

По силе звучания нижний тон как «толстый», превосходит «тонко» звучащие обертоны. Особенно ярко этот контраст представлен в горловом пении и сохраняется как в национальных его видах – тувинском, монгольском, башкирском, так и в пьесах для *хомуса* и *курая*. Его превосходство подчеркивается и тембровой окраской – использованием голосового бурдона.

В функциональном плане голоса в бурдонном многоголосии будут неравнозначны. Нижний тон воспринимается как главный, опорный, верхние обертоны – второстепенные, производные и изменчивые<sup>176</sup>. Разумеется, такое соотношение между остигнутым тоном и обертоновой мелодией изменялось параллельно с эволюцией бурдонного многоголосия, развитием самого бурдона и мелодии. Эта тенденция при определенных условиях ощущается в кобызовой и домбровой музыке казахов.

Вместе с тем, в ранних видах бурдонного многоголосия доминирование бурдона над обертоновой мелодией ощущается в высшей степени. Об этом свидетельствует

---

<sup>176</sup> «Звуковая организация как произведение искусства» немислима «вне функциональности» [144, с.3]

факт различения стилей горлового пения по высоте и тембровой окраске нижнего опорного тона.

Восприятие низа как опоры (главного), вероятно, имеет музыкально-акустические, психофизиологические предпосылки<sup>177</sup>. На материале других, в том числе европейских музыкальных культур, особенно очевидно, что низ (нижний тон) воспринимается в качестве фундамента, основы многоэтажного здания музыки. В многоголосных композициях верхние тоны за редким исключением могут трактоваться в качестве опорных. Даже в классической гармонии европейского типа функции в 4х-звучных аккордовых последовательностях, прежде всего, определяются по положению *нижнего голоса*.

Следовательно, оппозиция *толстый-тонкий, длинный-короткий* в бурдонном многоголосии, выступает, на наш взгляд, важным критерием в определении *опорности / неопорности* того или иного тона.

Другим фактором, влияющим на определение опорности, ее степени, может выступать *регистровое положение* нижнего тона и *расстояние* между ним и обертоновой мелодией.

Напомним, чем ниже звук по высоте, тем больше его насыщенность (густота) и весомость. И наоборот, высокий звук менее устойчивый. Нижние остинатные тоны в образцах горлового пения, наигрышах на *хомусе* и *курае* обычно звучат в большой и малой октавах и слышатся более опорными.

Что касается интервального соотношения между бурдоном и мелодией, то оно неодинаково в разных пластах тюрко-монгольской музыки (от стилей горлового пения до домбрового двухголосия). Этот параметр имеет принципиальное значение, поскольку при увеличении расстояния между ними их неравенство усиливается. Отметим действие двух противоположных тенденций:

1. При удаленности нижнего тона от верхней обертоновой мелодии весомость низа возрастает. Чем дальше расстояние между голосами, тем больше низ подчиняет себе верх. Такой эффект возникает и в силу использования крайних (нижнего и верхнего) регистров.

---

<sup>177</sup> Опорность нижних звуков, в сравнении с верхними, связана с *тембровой* их природой [541, с.52]. Об устойчивости нижнего звука в песенных напевах см. [93, с.72-73].

2. При сближении голосов, их звучание выравнивается. Чем ближе мелодия к бурдону, тем больше ее вес, превосходство.

Кроме того, если удаленность голосов связана с крайними регистрами, то их сближение, как правило, происходит в среднем регистре. Первая тенденция проявляется в ранних, вторая – в более поздних формах бурдонного многоголосия. Так, в горловом пении, в наигрышах на *хомусе* и *курае* расстояние между голосами достаточно устойчиво (напомним, составляет не менее 3-3,5 и 2,5-3 октав соответственно). Его следует назвать и вполне *оптимальным* для этих видов музыки.

При большой удаленности нижнего тона и обертонов любое звуко сочетание воспринимается как благозвучие (см. параграф 4.2). Создается иллюзия полноты пространства. Чем выше обертоновая мелодия, тем больше его (пространства) разряженность. В этом заключается специфика бурдонного многоголосия, возникающего благодаря резонированию нижнего тона и его обертонов.

В русле второй тенденции, при сближении основного тона и мелодии (уже необертоновой), напротив, голоса не сливаются (см. пьесы для хордофонов).

Таким образом, неравенство в звучании голосов в горловом пении, игре на флейтах и варганах создает предпосылки для формирования модальных отношений уже внутри звука, его спектра.

Инструментальная музыка тюркских народов ЦА показывает, что нижний регистр имеет первостепенное значение в формировании не только высоты звука, но и модальных отношений, в выявлении функциональной принадлежности тонов. Эта особенность на материале восточной монодии была подмечена С.П.Галицкой и нашла отражение в т.н. принципе «нижней тоники» [133, с. 317-318].

Еще одним фактором, влияющим на степень опорности / неопорности тонов, является *ритм*. Имеем ввиду появление звуков на сильной или слабой долях, их акцентность / неакцентность, а также длительности, используемые в ритмических рисунках.

В горловом пении, в игре на варгане и продольных флейтах нижний опорный тон и обертоновая мелодия обнаруживают явно выраженные ритмические различия. Звучание нижнего остинатного тона неограниченно во времени. Он длится непрерывно или прерывно (горловое пение, пьесы для *курая* и *хомуса*) ровно столько, сколько звучит верхняя обертоновая мелодия. Бурдон не может быть выражен

адекватно какой-либо длительностью в европейской нотной системе и обычно фиксируется в виде целой заливочной ноты. Фактически он есть «супердлинный» звук (см. примеры 14-16). В то же время мелодия в горловом пении, в пьесах для *хомуса* и *курая* в ритмическом плане более разнообразны – от половинных нот до шестьдесят четвертых. Чаще всего они выражены короткими длительностями (восьмыми, шестнадцатыми, тридцатьвторыми).

Отметим, что на акцентных долях в сочетании с нижним тоном звучат обычно 15 (октава через три октавы), 19 (дуодецима через две октавы), реже 11 (дуодецима), 8 (нона через три октавы) обертоны. Нижний тон – *длинный*, превосходит мелодию по силе и долготе звучания. Обертоны – *короткие*.

Образцы горлового пения отличаются метроритмической сложностью. Использование при их записи переменных метров (размеров) свидетельствует о том, что они не укладываются в традиционные метроритмические схемы [22; 319].

Модальные отношения между нижним тоном и верхней обертоновой мелодией можно представить в виде следующих оппозиционных пар:

**Низ – верх**  
**Нижний тон – обертоновая мелодия**  
**Толстый – тонкий**  
**Длинный – короткий**

*Остинатный голос* в ранних формах бурдонного многоголосия выражен в виде тона: 1) непрерывного (выдержанного) обычно в нижнем регистре, 2) прерывного (ритмически повторяющегося) в нижнем, реже среднем регистрах, 3) периодически возникающего в разных регистрах. Если первые два варианта в основном показательны для горлового пения, наигрышей для *хомуса* и *курая*, то третий – для композиций на *курае*.

В первом случае нижний тон неподвижный и звучит на протяжении всей пьесы. Во втором – его звучание прерывно, напоминает речитацию. В сравнении с образцами, где нижний остинатный тон более пассивен, напротив, многократные его повторения (как бы «топтанье» на месте) есть проявление активности, даже динамики. В третьем случае, прерывистый, остинатный тон может возникать и в других регистрах (верхнем, среднем) (см. пьесы для *курая*) (параграф 4.7.). Он выполняет две функции: а) ритмического оstinato и б) мелодического тона. Этот мерцающий бурдон

участвует в развитии мелодии. Одновременно он служит для нее гармонической поддержкой. Постепенно бурдон начинает сдвигаться, менять свою высоту.

Во всех образцах тувинского и монгольского горлового пения нижний опорный тон задает общую *«тональную»* окраску звучащему материалу. Соответственно, сама обертоновая мелодия находится в согласии с нижним опорным тоном; по звучанию гармонирует не только с ним, но и с другими составляющими обертонового ряда.

Следовательно, на начальных этапах становления модальных отношений происходит *освоение основного тона* как самоценного, самодостаточного явления, закрепление его *функции* в качестве опорного.

Утверждение последнего происходит разными способами, путем:

а) многократного его повторения (укажем на однородность ритмического рисунка, стиль *каргыраа*);

б) обыгрывания сверху, своеобразного *вертикального* его «опевания».

Здесь есть свои особенности. В европейской классической (одно-двухголосной) музыке утверждение опорного тона (устоя) связано не только с повторением, но и постепенным захватом близлежащих тонов, сверху или снизу; господствуют горизонтальные связи. В музыке тюркских народов, на ранних этапах ее развития (см. горловое пение, *хомус*, *курай*) нижний тон в качестве главной опоры утверждается за счет верха, благодаря резонированию с верхними его обертонами.

Налицо один из важных принципов в развитии модальной системы, проявляющийся во всех формах и видах бурдонного многоголосия, – *закрепление нижних опор путем обыгрывания сверху* (с помощью верхних обертонов/тонов), а, соответственно *верхних – путем включения низа*, основных тонов открытых струн. Отметим его тотальность и многовекторность. В музыке тюрков Южной Сибири действует односторонняя связь: опорность низкого остинатного тона подчеркивается только *сверху*.

#### **4.6. Смена нижнего тона по высоте – первый этап в развитии звуковысотных отношений**

*О звуковысотной зоне нижнего опорного тона.* При устойчивости соотношения между «голосами» в горловом пении, наигрышах на хомусе и курае,

различия между ними (в том числе и стилями горлового пения) определяются **высотой** нижнего тона.

На основе имеющегося музыкального материала можно утверждать, что высота нижнего тона **мобильна** и носит **зонный** характер. В образцах, приводимых А.Аксеновым, она варьирует в пределах четырех начальных звуков большой октавы – от **C** до **F** (*каргыраа*); средних звуков большой – **Es, F, G** (у отдельных исполнителей) (*борбаннадыр*) и малой октавы – **a** и **g** (в некоторых случаях звучащих поочередно) (*сыгым*) [22, с.55, 57, 59]. Остинатный звук в стиле *эзенгилээр* звучит в средней части малой октавы. В отличие от *сыгым* он остается неподвижным.

«Скольжение» высоты нижнего тона имеет особое значение для развития собственно звуковысотных отношений. Действительно, каждый остинатный тон в горловом пении, проецирует натуральный ряд, реализуемый в верхней мелодии. Смещение баса приводит не только к изменению «мелодии», расширению ее звукового диапазона, но и способствует утверждению новых «тональных» опор.

Кроме того, в некоторых стилях горлового пения бас может периодически сдвигаться на протяжении одной композиции, что служит не только традиционным способом «расширения диапазона лада» [21, с.55], но и освоения среднего регистра. (См. Приложение 5, № 2). Такие передвижения нижнего тона встречаются и в пьесах для курая. Показательно движение низкого звука на интервал ч.4 вверх (например, **a – d'** малой и первой октав) (исп. И.Ильбаков) или б.2 вниз (**a-g**) (исп. А.Биксурин) на протяжении звучания одной пьесы.

На примере образцов, приводимых А. Аксеновым, З.Кыргыз, а также Е.Карелиной, отметим три способа вычленения обертонов среднего и верхнего регистров:

1. В моменты смещения нижнего остинатного тона на м.3 вниз (*каргыраа*). В этом случае верхний «голос» дублирует его через три октавы. Тем самым, захватываются обертоны и среднего регистра [22, нотное приложение №№ 66, 68].
2. При движении нижнего остинатного тона на б.2 вниз (*сыгым*) [22, нотное приложение №№ 71,72]. Перемещение последнего с **a** на **g** изменяет и верхнюю обертоновую надстройку, смещаемую также на данный интервал.



3. При звучании октавных нисходящих глиссандо. В стиле *сыгыт* такой прием используется в конце «вокализных» фрагментов. Верхний «голос» дублирует нижний.

**Горизонтальный аспект звуковысотных отношений.** Говоря об обертоновой мелодии, следует отметить, что нижней границей в ее развитии в большинстве случаев является 7 обертон (8 гармоника) натурального ряда. Он также служит водоразделом между регистрами, сохраняя расстояние между «голосами» в три октавы. Так, в стиле *каргыраа* мелодия состоит из 7, 8, 9, 11; *сыгыт* – 7, 8, 9, 10, 11; *эзенгилээр* – 7, 8, 9, 11 обертонов. Реже (в стиле *борбаннадыр*), наряду с 7, 8, 9-11 используются 5 и 6 обертоны. В большинстве случаев основу мелодии составляет трихордовые ангеми-tonные попевки (*сыгыт*, *борбаннадыр*), встречается и минорная пентатоника (*a*) – *c* – *d* – *e* – *g* (стиль *каргыраа*).

Несмотря на внешнее разнообразие обертоновых мелодий, их структура вполне типовая. В ряде случаев они строятся всего лишь на трех обертонах (7, 8, 9) [22] (стиль *сыгыт*). Если и появляется новый обертон, то он, как правило, производный от другого нижнего тона.

Строгой закреплённости между обертонами и гласными не существует<sup>178</sup>. «Намечается лишь некая зона совпадения за отдельным гласным обертонов, причем не одного, а нескольких» (подчеркнуто нами – С.У.), «намечается некое зональное соответствие обертонов гласным» [252, с.201, 207-208]. Гласные используются и в игре на варгане. Исследуя наигрыши на тувинском *демир-хомусе*, А.Аксенов отмечает, что один, два и даже три мелодических звука возникают на одно подергивание стержня [22, с.70]. «Группе обертонов, лежащих в одном звуковысотном ряду, соответствует одно или несколько артикуляционных положений рта... В процессе пения и игры на башкирском кубызе (варгане) выбор обертонов происходит как бы позиционно» (подчеркнуто нами – С.У.). На один щипок-колебание при одном или двух артикуляционных изменениях ротовой полости кубызисты извлекают несколько обертоновых звуков (от 2х до 5) [252, с.208].

Сказанное подтверждает наше предположение о **недифференцированности** обертонов в качестве самостоятельных. Трихордовые попевки воспринимаются скорее

<sup>178</sup> Каждому обертону соответствует постоянная гласная только для единственного исполнения. При повторении этой же мелодии, обертоны будут характеризоваться уже другими гласными». [252, с.207-208]

как «мазок», *переливы*, *«перекаты»* тона, его окраска. Может быть, поэтому в них (трихордовых попевках) скрыта переменность, обнаруживаемая в процессе движения. По горизонтали отношения обертонов между собой еще не оформились. Низкий остинатный звук порождает не один, а несколько обертонов. Исполнитель не может регулировать высоту каждого из них в отдельности. Они мыслятся группами.

Для сравнения обратимся к башкирскому *узляу* и *озын-кюю* (протяжная песня). В формировании их мелодий приемы орнаментики выполняют не только звукоизобразительную функцию, но и являются составной частью самой «переливчатой» мелодии, как бы свернутым ее участком (см. пример 9). Сказанное подтверждает нижеприводимый фрагмент из *озын-кюя* «Шауря» (Имя девушки), в котором внутрислоговые распевы и триоли напоминают инструментальные напевы *курая* (Пример 17).

### Пример 17.

**ШАУРЯ  
ШӘҮРӘ  
(1 вариант)  
(фрагмент)**

Спокойно, певуче

Э - - - й... Ак ку - - - ян - ка - й - бе - лым,  
Э - - - й... За бе - - - лым зай - цем,

кы - у - ып а - й ка - сыр - зым,  
эх по - гнал - - - ся я. по - гнал - ся...

а - к[э] бу - - - за - т[э] - ка [й]  
Бе - лый конь нес ме - ня.

ме [hэ] - неп ба - с[э] - ты - р[ы] - зы м...  
ра - зо - гнал - - - ся он, ра - зо - гнал - - - ся...

\*) Цифры над ферматами показывают количество восьмых, которому равна длительность звучания данной ноты в данном исполнении.

Лебединский Л.  
Башкирские песни и наигрыши.  
М., 1965, с.150.

Протянутые ноты, трели и форшлагги во флейтовых наигрышах в какой-то мере ассоциируются с обертоновой мелодией в стилях горлового пения. Со временем они наполняются образно-смысловым, интонационно-ритмическим содержанием.

**О соотношении вертикали и горизонтали.** В горловом пении на нижний опорный тон приходятся 7, 8, 9, 11 обертоны (стиль *каргыраа*). Соответственно, его «переливы» колеблются в этих же пределах – от 7 до 11 обертонов. Развитие мелодии как таковой, расширение ее звукового диапазона тесно связано как с перемещением низа, так и, соответственно, «раскачкой» верха. Формирование звуковысотных отношений по горизонтали, на наш взгляд, идет по пути постепенного расшатывания, разрушения верхней (путем включения все большего количества обертонов), а также нижней частей спектра (смещение нижнего звука). Этот процесс сопровождается их взаимным **приближением** друг к другу. «Амплитуда» «расшатывания» верхней части может быть небольшой, охватывать только три обертона (8, 9, 11) и широкой с привлечением близлежащих обертонов – от 5 до 12. Так происходит становление мелодии.

Существует определенная зависимость между нижним опорным тоном и формируемой им мелодией в разных стилях горлового пения. Здесь образуются разные варианты: с короткой и развернутой мелодией, с выдержанным и подвижным басом. Так, неподвижный его вид предполагает «распевную» мелодию (стиль *каргыраа, эзенгилээр*). Напротив, при более развитом басы, мелодия оказывается менее подвижной, ее диапазон преимущественно свернут (*сыгыт, борбаннадыр*).

**Преобладание вертикали.** Из сказанного следует, что вертикальные отношения между нижним тоном и обертонами являются главными. Движение предстает как **смена вертикальных комплексов**, содержащих натуральный ряд от каждого нижнего тона.

Смещение нижнего тона на небольшой интервал (терции, секунды) внутри стилей имеет местное значение. Главным, на наш взгляд, представляется его переход на широкий интервал, например, октаву. Поэтому основные различия видятся между стилями *каргыраа (борбаннадыр)* и *сыгыт (эзенгилээр)*. В отличие от первых двух в *сыгыт* нижний остигатный тон перемещается в **малую октаву**. Изменяется и тембровая окраска: хриплый раскатистый звук (*каргыраа*) сменяется более высоким, воспроизводимым сдавленным, напряженным голосом (*сыгыт*). В верхней обертоновой мелодии гласные (фонетико-артикуляционный аппарат) становятся не слышимыми. Данный стиль представляет собой **другой, более поздний этап** в

развитии горлового пения. Нижний оstinатный тон, звучащий в малой октаве, формирует новые группы обертонов, с иной тембровой окраской.

В свете сказанного, представляет интерес образец в стиле *сыгыт*, опубликованный в сборнике З.Кыргыз. Он исполняется в сопровождении *дошпулуура*, который дублирует вокальную мелодию зачина и создает своеобразный оstinатный фон в «вокализных» эпизодах (См. приложение 5, № 3).

Таким образом, *I этап* в развитии звуковысотной организации, связанный с инструментальной музыкой тюрков преимущественно Южной Сибири, Приуралья, характеризуется несколькими важными признаками.

Во всех вышерассмотренных формах музицирования нижний (горловой или инструментальный) тон является *главным*. Верхний обертоновый пласт изменяется вместе с высотой нижнего тона (1).

Развитие звуковысотных отношений на данном этапе связано с *перемещением нижнего оstinатного тона в другой регистр* (2). Так, различия стилей в тувинском горловом пении кроются и в высотном положении нижнего бурдона (стили *каргыраа* и *сыгыт*).

На примере ранних видов бурдонного многоголосия (образцов тувинского горлового пения, приводимых А.Аксеновым, З.Кыргыз, а также наигрышей на *хомусе* и *курае*) видно, что *вертикальные* связи (нижнего тона и верхних обертонов) являются определяющими (3). Они *постоянны*, а значит, устойчивы и соизмеряются *натуральным рядом*, соотношением обертонов с нижним опорным тоном.

Горизонтальные же отношения, т.е. взаимодействия обертонов между собой носят случайный, фрагментарный характер. Они еще не оформились и не стали самостоятельными. Поэтому и не осознаются в качестве таковых<sup>179</sup>, несмотря на наличие в обертоновой мелодии секундовых, трихордовых попевок и их вариантных повторений.

Каждый обертон зависим, прежде всего, от нижнего опорного тона. Нередко вся обертоновая мелодия, либо отдельные ее фрагменты связаны с использованием того или иного резонатора, а также фонации певческих гласных. И в этом смысле, смена гласных выступает регулятором в изменении их высоты. Мелодия, возникающая из

<sup>179</sup> Их собственно и нельзя назвать отношениями. Между ними самими нет какой-либо зависимости.

группы призвуков, и мыслится в качестве таковой. Можно полагать, что исполнитель нащупывает лишь общий мелодический контур.

Обертоны выполняют как бы две функции. С одной стороны, они возникают как окраска, *оттенок* нижнего тона (горлового, инструментального). Ведь высота последнего неизменна. С другой, сами эти оттенки (обертоны) формируют будущий *мелодический контур*.

Взаимодействия основного тона и его обертонов (5, 7, 8, 9-11) фактически выступают *эквивалентом* модальных отношений (4). В данном случае, они сводятся к обыгрыванию основного тона с помощью его обертонов.

#### 4.7. Аналитические этюды.

##### *Кюй для казахской сыбызгы «Арбиянын коньры» (1 вар.)*

Рассматриваемый кюй (Приложение 5, № 4) записан от Калека – известного музыканта, сыбызгиста из Монголии<sup>180</sup>. У представителей большой казахской диаспоры, проживающей в Баян-Ольгийском аймаке МНР, традиции игры на *сыбызгы* сохранилась в лучшем виде, чем на территории Казахстана.

Пьеса исполняется с нижним бурдоном. Ее характер светлый, пасторальный. Она имеет вариантно-строфическую форму. После зачина (2 т.) звучит основная мелодия (раздел А), которая повторяется дважды с небольшим дополнением. Затем она развивается в верхнем регистре (раздел В). В конце пьесы оба раздела повторяются. Складывается следующая структура: АВВА.

Показателен начальный возглас, связанный с восходящим движением основного тона к квинте ( $c^1-g^1$ ). Почти все пьесы для *сыбызгы* начинаются с длинного протянутого звука. Он обнаруживает свое немзыкальное происхождение и воспринимается как зов, клич, *призыв* к вниманию.

Далее звучит основная мелодия. Она представляет собой дважды повторенный 4х-тактный мотив, к которому имеется еще небольшое дополнение (5 тактов). Наряду с выдержанным тоном нижнего регистра, в качестве такового используется и квинтовый частичный тон в среднем. Образуются как бы два бурдона, один из которых (в среднем регистре) *мелодизируется*, периодически повторяясь на

<sup>180</sup> Кюй опубликован в сб.: [766, 20-21 б.]

протяжении всей пьесы. В результате складывается трехслойная фактура, включающая два остинатных тона ( $c$  и  $g^1$ ) и собственно мелодию, звучащих во всех трех регистрах.

Остинатный тон  $g^1$  среднего регистра, появляясь на сильной доле каждого такта, становится составной частью мелодии. Его периодическое звучание как бы заполняет собой временную паузу. Основу мелодии составляют третий и пятый, а также октавные переключки третьего и шестого частичных тонов. Многослойность звучания как бы усиливается: верхние обертоны, благодаря своей повторности, также претендуют на опорность.

Второй раздел (В) – собственно развивающийся, связан с повышением регистра. Мелодия поднимается до  $g^2$ ,  $a^2$ ,  $b^2$ . И этот раздел завершается вариантным проведением дополнительного элемента. Наряду с третьем, используются шестой, седьмой частичные тоны. Далее, разделы (А и В) повторяются. Пьеса завершается возвращением основной мелодии в ее первоначальном виде. В ней (мелодии) используются заливованные ноты, форшлагги.

На фоне общего звучания выделяются протянутые звуки ( $c^1$  и  $g^1$ ), повторяющиеся в начале ( $g^1$ ) и в конце мелодических фраз ( $c^2$ ). В сочетании двух голосов, трактуемых в качестве единого целого, опорными тонами будут –  $c$  –  $g^1$  –  $c^2$  – ( $g^2$ ) – 1, 3 и 4 гармоника. Они выступают в качестве своеобразной «рамки», внутри которой происходит развитие мелодии.

На основе проведенного музыкального анализа можно сделать некоторые предварительные выводы.

Образцы с двойными (тройными) остинатными тонами наглядно демонстрируют, что звук в ранних видах музыки тюрков есть многослойный феномен. Обертоны средней части спектра, нередко доступные для слухового восприятия, вместе с нижним тоном образуют достаточно широкую остинатную «шумовую полосу». В данном случае звучание мелодии приобретает некую статичность. С одним нижним опорным тоном она становится более оживленной.

Разнорегистровая (многослойная) фактура пьес для сыбызгы сближает их с домбровыми и кобызовыми кюями в квинтовом строе ( $c-g$ ). Так, анализируемый образец можно исполнить и на домбре. В этом случае, периодически повторяющийся

остинатный тон  $g^1$  среднего регистра соответствует основному тону открытой струны ( $g$ ) домбры, который будет использоваться в залигованном виде.

В кюях для сыбызгы (как и в кобызовой музыке) используются типовые формульные мотивы, возможно имеющие *магический* характер.

### *Пьеса для башкирского курая «Қара өйрақ» («Черная утка»)*

Данная пьеса звучит без нижнего бурдона [Приложение 5, № 5]. Тем не менее, она представляет интерес в плане своего звукового диапазона, тембро-регистрового развития, а также использования модальных опор. Форму пьесы можно определить как вариантно-строфическую, с чертами трехчастности. Основная мелодия излагается в форме периода (8т.) неповторно-тематического строения. В ее звучании выделяются два элемента или фразы (АВ), которые в последующем получают самостоятельное развитие и, тем самым, предопределяют строение пьесы. Так, в среднем разделе – достаточно развитом, выделены два подраздела (А1В1). В них рассматриваемые мелодические образования получают дальнейшее развитие. Возникают черты репризы. Вновь возвращается основная мелодия. Она звучит в вариантно обновленном виде: теряет свою плавность, пунктирный ритм придает ей танцевальный характер. В ней как бы совмещаются элементы начального и развивающегося разделов. Мотив из среднего раздела (В1) повторяется здесь без изменений. В третьем, заключительном, проведении первый элемент представлен в варьированном виде, а второй – в неизменном (А2В1). Получается следующая структура: АВА1В1А2В1. В ней просматриваются три строфы, что связывает пьесу с песенными жанрами. Можно говорить и о чертах трехчастности, если первый раздел обозначить как А, второй – В с небольшим дополнением (С), а третий воспринимается в качестве репризы А1 (с повторением дополнительного элемента из среднего раздела) – А В (С) А1(С).

Звуковой диапазон всей пьесы около 2х октав (от  $g$  до  $fis^2$ ) – достаточно широкий. В самой мелодии присутствует деление на нижний и верхний регистры, контраст которых представлен в разновременности. Первый элемент проводится в верхнем регистре и по своей тембровой окраске напоминает женский голос. Второй – звучит в нижнем регистре, имеет соответственно нисходящую направленность, ассоциируется с мужским голосом. Тембро-регистровые эффекты видны в

варьировании самой мелодии. Начальная интонация представлена в нескольких тембро-регистровых вариантах: в своем начальном –  $g^1-d^2-h^1-d^2$  (т. 1) и последующих –  $g^1-d^1-h-d^1$  (т. 5), (вторая строфа) –  $g^1-d^1-h-d^2$  (т. 9) проведениях.

Кроме того, в результате разнонаправленности движения двух мелодических линий возникают черты симметрии. Верх есть зеркальное отражение низа музыкального пространства. Фактически начальная мелодическая фраза по своей направленности зеркально симметрична второй. Если звук  $g$  принять за ось симметрии, которая проходит между нижним и верхним регистрами, то движение мелодии можно представить в двух видах – в последовательности (по горизонтали) и одновременно (по вертикали) (схема 6):

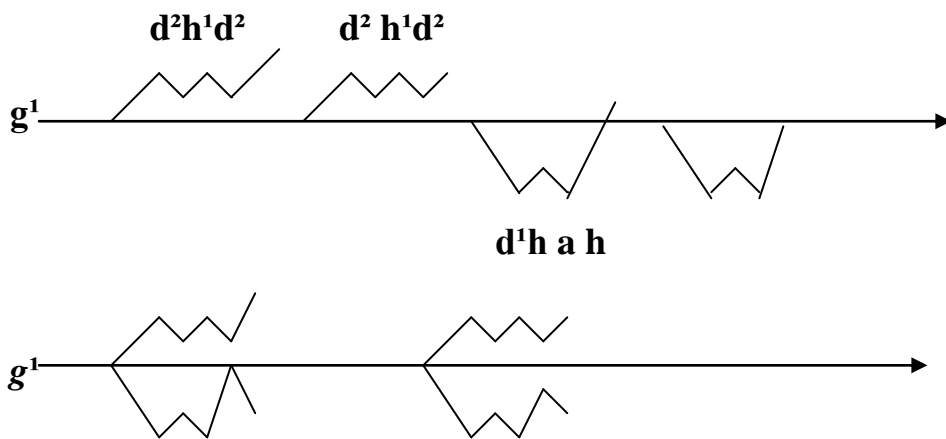


Схема 6.

Кроме того, в формировании мелодии принимают участие звуки разных регистров. Встречаются скачки на широкие интервалы (м.12), подчеркивающие ее инструментальный характер. Налицо тембро-регистровое варьирование отдельных элементов и даже целых мелодических фраз.



## Глава 5. Второй этап: вертикаль и горизонталь. Феномен формы-кристалла (на материале домбровой музыки Западного Казахстана)

### 5.1. Принципы «толстый-тонкий», «длинный-короткий» на смычковых (кыл-кобыз) и щипковых (домбра) хордофонах

Следующий этап в развитии бурдонного многоголосия связан с функционированием и эволюцией хордофонов (смычковых и щипковых).

Оппозиция «толстый-тонкий», «длинный-короткий» проявляется и на смычковых инструментах. «Толстый» звук на *кыл-кобызе* будет связан с самой струной, а «тонкий» – с мелкими волосками, составляющими ее основу. Другими словами, каждая струна сама по себе будет воспроизводить и **«толстый»** звук, и **«тонкий»** *призвук одновременно*. Их соотношение эквивалентно взаимодействию нижнего тона (бурдона) и его обертонов. В результате, две толстые струны инструмента, воспроизводя с основными тонами и производные обертоны, будут давать четыре и более, реально слышимых звуков и призвуков. Неравенство между толстым (длинным) звуком и тонким (коротким) призвуком заложено в самом строении волосяной струны.

В домбровой музыке уже взаимодействуют нижние и верхние тоны. Интервальные отношения между ними постоянны, ибо зафиксированы в виде ладовых перевязей на грифе инструмента.

Оппозиции «толстый-тонкий» / «длинный-короткий» имеют отношение к двум возможным вариантам: **открытой** струне («толстой»), звучащей по всей длине, и **закрытой** («тонкой»), прижимаемой пальцами, колеблющейся лишь своими половинами или отдельными частями. Обычно бурдонная (открытая) струна воспринимается как «толстая» («длинная»), мелодическая (зажимаемая) – «тонкая» («короткая»). Открытые струны – толстые, низкие; закрытые – тонкие, высокие.

Основной тон открытой струны – *«толще»*, весомее, его звучание – сильнее, ярче по звучанию, а зажимаемый – *тоньше* и *глуше*. В тех местах формы кюя, где участвуют нижние тоны открытых струн в их контрасте с зажимаемыми тонами, будет возникать **неравенство** звучания.

В отношении звуков, воспроизводимых на домбре, нами проведена следующая дифференциация:

1) Два «толстых» звука – два основных тона открытых струн. В развитии домбрового кюя они оба могут бурдонировать и в этом случае, противостоят движению в верхнем регистре (пример: кюй Курмангазы «Сарыарка»)<sup>181</sup>.

2) Один «толстый» – другой «тонкий» имеет два варианта. Более традиционно, когда нижний звук соответствует основному тону открытой струны, а верхний – тон возникает на зажимаемой (мелодической) струне.

3) Обратный вариант: мелодическая струна – открытая, а движение происходит на верхней, бурдонной струне. Такое соотношение голосов возникает обычно в моменты утверждения модальных опор. Оstinатный звук перемещается в верхний голос (мелодическая струна) и «требует» своей поддержки снизу.

4) Оба «тонких» звука воспроизводятся на зажимаемых струнах.

Из всех вышперечисленных вариантов наиболее часто используются второй, четвертый, реже третий и первый. Приведенная выше дифференциация тонов по силе звучания имеет прямое отношение к *интервальной структуре* домбровой музыки. В ней также будет проявляться соотношение *толстый-тонкий*. В кюях Западного Казахстана интервалы даны преимущественно в своем гармоническом виде, в восточно-казахстанских образцах встречаются и мелодические интервалы, возникающие при попеременном движении на обеих струнах.

Рассмотренные отношения тонов можно представить в таблице 39.

Таблица 39

№	Соотношение тонов	Виды струн	Функции	Звуки
1.	$\frac{1 \text{ толстый}}{1 \text{ толстый}}$	Мелодическая бурдонная	Главная опора	<i>d-g</i> (осн. тоны открытых струн)
2.	$\frac{1 \text{ тонкий}}{1 \text{ толстый}}$	Мелодическая бурдонная	Временные опоры	<i>d'-d</i>
3.	$\frac{1 \text{ толстый}}{1 \text{ тонкий}}$	Мелодическая бурдонная	Временные опоры	<i>g-c'</i>
4.	$\frac{1 \text{ тонкий}}{1 \text{ тонкий}}$	Мелодическая бурдонная	Неопорные	

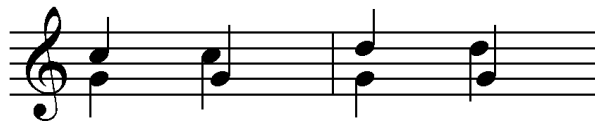
<sup>181</sup> Основные тоны открытых струн и образуемые ими созвучия на многострунных хордофонах (азербайджанские *саз* и *тар*, арабский *уд*) выполняют важную функцию. Они также выступают в качестве опорных на протяжении всей инструментальной (и вокально-инструментальной) композиции.

Образование интервалов во многом зависит от участия в них основных тонов открытых струн (1). При зажатии только одной струны, а второй – открытой, их звучание будет неравномерным.

Когда зажимаются обе струны (2) – звучание выравнивается. Интервалы, образуемые на двух зажимаемых одновременно струнах, будут почти одинаковой силы. Равенство голосов возникает и при включении собственно основных тонов открытых струн (*d-g*). Правда, последние появляются лишь эпизодически.

Обратимся к примерам. Одни и те же интервалы могут исполняться разными способами: с участием открытых струн, без них или с одной – открытой, другой – закрытой. Чистая кварта – *g-c'* предполагает два способа воспроизведения: на закрытых струнах в среднем регистре и с использованием одной из них открытой (*g*) (звук *c'* соответственно на струне *d*). Разумеется, их звучание будет разным: в первом случае – однородным, во втором – разнородным, поскольку открытая струна *g* будет заглушать *c'* (на струне *d*) (пример 18)<sup>182</sup>.

#### Пример 18



Сказанное касается и других интервалов: октав, квинт, кварт, унисонов и т.д. Среди них, в основном кварты, квинты, реже унисоны исполняются на закрытых струнах. Правда, и здесь встречаются исключения. Некоторые из них (*g-c'*, *g-d'*), а также унисон (*g-g*) могут звучать с основными тонами открытых струн.

Не все октавы исполнимы на домбре. Наиболее употребительны октавы с участием открытой струны *d*, например, *d-d'* или *d-d<sup>2</sup>*, а также с двумя зажатыми струнами – *d<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>* в верхнем регистре. Разумеется, что все три перечисленные октавы будут звучать по-разному. Так, в интервале *d-d'*, а также во втором варианте – *d-d<sup>2</sup>* – нижний тон открытой струны обычно заглушает верхние *d'* и *d<sup>2</sup>*. Третий вариант – *d<sup>2</sup>-d'* – периодически встречается в разделе 2 *сага*. Данная октава извлекается на двух зажимаемых струнах, ее звучание становится более ровным.

<sup>182</sup> В нотных примерах исполнение звуков на разных струнах обычно представлено в виде разнонаправленных штилей, нередко обозначаются и струны, на которых они звучат. Однако, неравенство звучания интервалов в нотном тексте передать невозможно, но в компьютерных программах оно фиксируется (см. гл.3).

В первых двух интервалах соотношение «толстый-тонкий» сохраняется. При этом двойная октава  $d-d^2$  напоминают звуковую модель музыки южно-сибирских тюрков (как имитация бурдона и его обертонов). Другие октавы, особенно в нижнем и среднем регистрах не могут быть воспроизведены из-за требуемой большой растяжки пальцев левой руки.

В домбровой музыке встречаются и унисоны, хотя их исполнение ограничено. Наиболее типичны –  $a-a$ ;  $e^2-e^2$ ;  $g^2-g^2$ . Унисоны в основном извлекаются на двух закрытых струнах, за исключением  $g-g$ . Указанный унисон  $g-g$ , как и октава  $d-d'$  с использованием основных тонов открытых струн приводят к образованию т.н. физиологического унисона (октавы) (согласно исследованиям Н.А.Гарбузова), звуки которого не всегда совпадают по высоте<sup>183</sup>. Из-за возникающих биений происходит «оживление» звучания. Следовательно, участие основных тонов открытых струн ( $d$  и  $g$  малой октавы) в интервальной структуре приводит к неравномерному звучанию голосов<sup>184</sup>. Эту особенность домбровой музыки умело используют в своих импровизациях народные музыканты, проводя одну и ту же мелодию на разных струнах.

Все звучащие на домбре интервалы традиционно делятся на простые и составные (шире октавы). Первые из них могут исполняться двумя способами: без открытых струн и с их участием. Вторые – звучат преимущественно с использованием основных тонов открытых струн. При этом обращает на себя внимание – мгновенный переход от простых интервалов к составным и обратно. Для этого, достаточно прижать или «открыть» струну.

Данный прием – один из популярных у музыкантов. Его активное использование указывает на то, что принципиальных различий между простыми и составными интервалами в домбровой музыке не существует, их звучание определяется основными тонами открытых струн.

Учитывая, что основу модальных отношений составляют те же интервалы, оппозиция «толстый-тонкий» прослеживается и в системе модальных опор в домбровых кюях Западного Казахстана. Два «толстых» звука соответствуют основным

<sup>183</sup> О несовпадении унисона и октавы, приближающихся в реальном звучании к звукам РТС -  $f-f$  и  $f-f'$  можно судить на основе компьютерных исследований – см. таблицу 19 и график 6, а также приложения (7.2.7 и 7.2.8). Если расхождение унисона составляет 0,93 ц, то тонов октавы - около 15 ц.

<sup>184</sup> Именно по этим опорам проверяют настройку струн домбры

тонам *открытых струн* (**d-g** – в квартовом, **c-g** – в квинтовом строях), обладающих сверхопорностью. Они как бы дополняют друг друга. Любые два зажимаемых звука – оба «тонких» – менее устойчивые опоры (например, **g-d<sup>1</sup>**, **a-e<sup>1</sup>** и т.д.). Все остальные варианты обязательно включают тоны открытых струн, а, значит, являются опорными наполовину. В случаях, когда остиной выступает мелодическая струна, ее звучание становится сильнее зажимаемого тона, например, в модальной опоре **g-c<sup>1</sup>**, которая также воспринимается как переменная.

Применим вышеприведенную оппозицию «толстый-тонкий» к домбровым кюям Западного Казахстана. Как известно, на материале домбровой музыки этого региона выявлены две модально-композиционные схемы, точнее композиционные модели, внутри которых существует множество вариантов в зависимости от локальных или индивидуальных стилей. Одна из них строится на модальной опоре **d-g** – основных тонах открытых струн, другая на **d-a**, в которой нижний тон – открытая струна, а верхний – закрытая, зажимается второе перне. Обе композиционные модели включают следующие разделы: *бас-буын* – *орта-буын* и *сага* (напомним, с каз. соответственно – начальный, серединный и кульминационный). В первой из них (**d-g**) нередко вместо развивающегося раздела (*орта-буын*) представлена транспозиция основного музыкального материала. По своему положению они (разделы) соответствуют строению грифа домбры. Кульминационная зона имеет две разновидности – 1 и 2 *сага*. В кюе звучат обе, либо только одна из них.

Модально-композиционные схемы кюев складываются из чередования модальных опор, характерных для каждого из разделов-зон (согласно Б.Аманову). Их выбор зависит от того или иного жанра, стиля (регионального, локального, индивидуального), а также акустических связей с модальными опорами начального звена. Обычно *бас-буын* имеет опору **d-g** или **d-a**, раздел *орта-буын* предполагает разные модальные опоры (квинтовые, квартовые) – от **f-c<sup>1</sup>** до **c<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>/d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>**

Когда в *бас-буын* утверждается опора **d-g**, *негізгі буын* (1 *орта буын*), в котором звучит основной интонационно-ритмический комплекс (ОИРК)<sup>185</sup>, формируется на

<sup>185</sup> Тематическое образование, следующее за начальным вступительным разделом кюя (*бас-буын*) представляет собой основной интонационно-ритмический комплекс (ОИРК), наиболее ярко репрезентирующий образное содержание кюя. Хотя иногда он интонационно-ритмически связан с *бас-буын*, все же речь идет о композиционно оформленном, наиболее индивидуализированном музыкальном материале. Сказанное позволяет ряду казахстанских исследователей называть этот раздел темой (Б.Байкадамова, С.Аманова, А.Мухамбетова, П.Шегебаев), темой-основой по аналогии с корнем-основой и аффиксами в языке (Р.Несипбай). Другие авторы,

модальных опорах –  $g-d'$  (наиболее типично) или  $g-c'$ . При *бас-буын* на  $d-a$ , *негізгі буын* (1 орта буын) →  $a-d'/a-e'$ ; 2 орта-буын –  $a-e'/b-f'$  (реже  $c'-g'$ ). 1 сага в первом случае имеет опору  $d-g'$ , во втором –  $d-a'$ , а 2 сага –  $d-d^2$ . С одной стороны, ОИРК, формирующийся в зоне 1 орта буын, ориентирован на определенные модальные опоры, с другой, сам их выделяет из того или иного контекста.

Если совместить модальные опоры кюев Западного Казахстана с вышеприведенной схемой, то получим следующую картину (таблица 40):

Таблица 40

Соотношение тонов	Виды струн	Функции	Модальная опора	Раздел формы
<u>1 толстый</u> 1 толстый	Мелодическая (откр.) Бурдонная (откр.)	Главная опора	$d-g$	Бас-буын
<u>1 тонкий</u> 1 толстый	Мелодическая (закр.) Бурдонная (откр.)	Основная опора	$d-a$	Бас буын
<u>1 тонкий</u> 1 толстый	Мелодическая (закр.) Бурдонная (откр.)	Временная опора	$d-g'$	1сага
<u>1 тонкий</u> 1 толстый	Мелодическая (закр.) Бурдонная (откр.)	Временная опора	$d-a'$	1 сага
<u>1 тонкий</u> 1 толстый	Мелодическая (закр.) Бурдонная (откр.)	Временная опора	$d-d^2$	2 сага
<u>1 тонкий</u> 1 тонкий	Мелодическая (закр.) Бурдонная (закр.)	Временная опора	$g-d'/a-e'/a-d'$	1 орта буын (ОИРК)
<u>1 тонкий</u> 1 тонкий	Мелодическая (закр.) Бурдонная (закр.)	Временная опора	$a-e'/b-f'$	2 Орта буын

Обратим внимание на то, что все модальные опоры – *бас-буын*, 1 и 2 сага (за исключением раздела *орта-буын*) включают один звук – закрытой, другой – открытой струн ( $d$ ). Возможно поэтому модальные опоры *бас-буын* и сага (1 и 2) являются

ориентируясь на народную композиционную терминологию, предлагают иные обозначения – *негізгі буын* (с каз. основное звено, где формируется тема), следующее за *бас-буын* (А.Раимбергенов). Вместе с тем, тема – понятие, сложившееся в европейском музыковедении в изучении письменных образцов, оно не всегда применимо к музыке бесписьменной традиции. На наш взгляд, композиционные термины (*бас-орта-сага*), выявленные Б.Амановым, представляются более адекватными феномену кюя, его специфике. В то же время эволюция домбровых кюев Западного Казахстана показывает, что внутри каждого раздела складываются свои подразделы, претендующие на самостоятельность. Так, внутри сага сформировались 1 и 2й ее виды. Позже в начальном разделе кюя стали отделяться вступительная его часть и собственно тематическая. Этот последний подраздел возник на стыке бас- и орта-буын. Одни исследователи считают его вполне самостоятельным или близким к *бас-буын* (А.Раимбергенов), другие – относят к *орта-буын* (П.Шегебаев). Все зависит от взгляда на функции этих разделов. Учитывая, что *бас-буын* не всегда ограничивается только функцией вступления, а должен включать ОИРК (тема), то этот подраздел можно обозначить как 2 бас-буын. Если же считать *бас-буын* только начальным звеном, то последующий подраздел входит в состав среднего звена – как 1 орта буын, где излагается ОИРК и 2 орта-буын, в котором он развивается. Термин *негізгі буын* (основное звено), предложенный А.Раимбергеновым в обозначении тематического раздела, представляется не совсем удачным, поскольку по смыслу совпадает с термином *бас-буын* (основное, главное, начальное звено) [452, с70-71]. Ввиду того, что бас-буын в более поздних кюях разрастается и содержит несколько вступительных «эпизодов» (кюи Д.Нурпеисовой), предлагаем тематический раздел называть «1-ши орта буын».

наиболее устойчивыми и неизменными (каноническими). Более того, опоры кульминационного раздела (1 *сага*) производны от нижних, поскольку они фактически являются их октавными дублями ( $d-g - d-g^1$ ;  $d-a - d-a^1$ ). В зоне 1 (ОИРК) и 2 *орта-буын* модальные опоры связаны с двумя «тонкими» (производными) звуками. Это – самый неустойчивый раздел в модальном отношении.

Как видно из схемы, в домбровой музыке в качестве модальных опор, цементирующих форму, выступают кварто-квинтовые образования, а также их дубли через октаву ( $d-g^1, d-a^1$ ).

х       х       х

Основные модальные опоры в домбровых кюях Западного Казахстана включают остинатный тон открытой струны. На наш взгляд, это указывает на их *происхождение* – из *низа* музыкального пространства. Модальные опоры в миниатюре воспроизводят модель *горлового звука* – с «толстым» бурдоном и «тонкими» звуками мелодии. Поскольку бурдон (остинатный тон) находится внизу (классическая форма бурдонного многоголосия), именно низ воспринимается в качестве фундамента. В таком случае, основные тоны открытых струн домбры как самые низкие, становятся *опорными* (подобно нижнему тону в горловом пении).

Степень звукового усиления бурдона зависит от расстояния между ним и мелодией, т.е. от регистрового положения последней. Если мелодия находится в среднем или верхнем регистрах, то остинатный тон открытой струны  $d$  будет заглушать ее звучание. Чем выше она по регистровому положению, тем чаще используются основные тоны открытых струн (прежде всего, бурдонной –  $d$ )<sup>186</sup>, тем больше мелодия нуждается в их поддержке.

Влияние бурдона уменьшается при его сближении с мелодией (расстояние, соответствующее квинте, кварте, терции) [620, с.139-140].

Поэтому степень развитости бурдонного двухголосия на домбре определяется «количеством» тех мест в кюе, где расстояние между бурдоном и мелодией *минимальное* (от квинты и меньше). Речь идет о развитии внутри зон (*бас-буын, 1, отчасти 2 орта-буын*), а также параллельном движении голосов вниз, реже вверх (т.н.

<sup>186</sup> Сказанное, на наш взгляд, связано с акустическими закономерностями музыкальных регистров. «По мере перехода от нижнего регистра к высокому доля энергии, приходящейся на обертоны, уменьшается, и в верхнем регистре основная интенсивность звука приходится на основной тон» [307, с. 80].

ленточне голосоведение). Во всех остальных случаях, включая обыгрывание модальных опор в *бас-буын*, *орта-буын* и *сага*, будут использоваться основные тоны открытых струн. Особенно активно они звучат в кульминационной зоне (*сага*), где расстояние между голосами становится максимально широким.

## 5.2. Виды бурдона на домбре

В домбровой музыке бурдон возникает на каждом перне (ладке), навязываемом на шейке инструмента. Любой звук выступает в качестве остинатного. Он перемещается и звучит в нижнем, среднем и верхнем регистрах. Кроме того, бурдон может меняться с мелодией местами. Каждый раздел формы кюя, в том числе и элементы ОИРК не могут звучать без остинатного тона (бурдона).

Бурдон на домбре классифицирован нами по следующим признакам:

- 1) степени значимости и
- 2) положению относительно мелодии

По первому признаку различаются неподвижный («стоячий»), предполагающий непрерывное звучание основных тонов открытых струн, и подвижный («мигрированный», по терминологии Л.Копбаевой) [304, с.178] бурдон. Если первый из них связан со звучанием основных тонов обеих (*d-g*) или одной (*d*) открытых струн и является *постоянным*, то второй (передвижной бурдон) возникает на разной высоте, выступает в качестве *временной* опоры. По функции неподвижный остинатный тон – главный, перемещающийся – вторичный, производный.

Дифференциация внутри бурдона на постоянный, неизменный (основные тоны открытых струн) и временный, мигрированный отражает новый этап в развитии бурдонного многоголосия. Каждый из них – с неизменным и с изменяемым нижним тоном – составляет целую эпоху в развитии музыки тюркских народов. В домбровой кюях они оказались совмещенными.

Бурдон открытых, как обеих, так и нижней по звучанию (*d*), струн включается лишь периодически, но в наиболее ответственные моменты в развитии формы, при утверждении и обыгрывании новых модальных опор, а также иногда участвует в формировании самой мелодии и т.д. Нередко их звучание противопоставляется



верхнему регистру, возникает тембро-регистровый контраст. В сравнении со звуком *g* нижняя струна *d* в качестве оstinатной используется чаще.

Мигрированный бурдон встречается преимущественно внутри 1 и 2 *орта буын*, реже в зоне *сага*.

Бурдон и мелодия активно влияют друг на друга. Неподвижный оstinатный тон, хотя и способствует развитию мелодии, но ограничивает ее возможности одной «тональной» опорой. Мигрированный, напротив, чутко реагируя на все повороты мелодии, делает ее более гибкой и интересной. Он обеспечивает ее гармонической («тональной») поддержкой. Перемещаясь на разную высоту, такой оstinатный тон способствует расширению звукового диапазона, дает мощный импульс к расцвету мелодического начала.

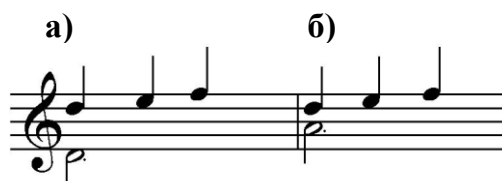
Мелодия, в свою очередь, также оказывает влияние на бурдон, который со временем становится подвижным, перемещается на разную высоту. Мигрированный бурдон находится в согласии не только с мелодической линией, но и с основными тонами открытых струн. Каждый из них (постоянный и временный оstinатный тоны) способен создавать свое *музыкальное пространство*.

Относительно второго признака. В соотношении бурдона и мелодии возможны три варианта:

- 1) основное (прямое) положение, когда бурдон находится ниже мелодии;
- 2) зеркальное (обратное), бурдон выше мелодии, они как бы меняются местами;
- 3) в повороте пространства, при котором они оказываются на одном уровне относительно друг друга.

Под *основным* положением подразумевают две позиции. В одной из них расстояние между мелодией и оstinатным тоном – октава и шире нее. Эта позиция считается естественной и универсальной (встречается в музыке для *курая*, *хомуса*, а также хордофонов) (Пример 19 а). В другой, интервал между ними сужается до терции, кварты (реже секунды) (Пример 19 б).

### Пример 19



Данная позиция используется преимущественно на лютневых щипковых хордофонах. В основном положении бурдон служит гармонической («тональной») опорой мелодии:

*Зеркальное* положение бурдона менее типично, хотя в домбровой музыке оно встречается довольно часто. Здесь бурдон звучит на мелодической струне. Он дается в обращении, т.е. в перевернутом виде. При этом расстояние между нижележащей мелодией и верхним бурдоном относительно стабильное, находится в соответствии с растяжкой пальцев левой руки. Другими словами, оно не превышает октавы, септимы (в верхнем и среднем регистрах).

Бурдон, взятый на нижней или верхней струнах, различается по своему характеру. В основном положении – остинатный тон по звучанию сильнее мелодии, при зеркальном – их отношения меняются. Мелодия начинает преобладать над бурдоном. Бурдон в основной позиции (мелодия сверху) используется внутри построения. Будучи в верхнем голосе (мелодия снизу) он появляется в моменты утверждения основных модальных опор в начале зон (*бас-буын, 1 орта-буын, 1 и 2 сага*) (пример 20 а, б).

#### Пример 20



а) основное положение      б) зеркальное положение

Звучание бурдона в обращении позволяет предположить, что мелодическая струна является зеркальным отражением или подобием бурдонной. Во всяком случае, в домбровых кюях Западного Казахстана формируются модальные опоры, *общие* для обеих струн.

Соотношение бурдона и мелодии в повороте музыкального пространства представлено в унисонных «узлах» (унисонные модальные опоры). Они возникают в верхнем, среднем и даже нижнем регистрах (пример 21).



При таком положении бурдон и мелодия оказываются *равными* друг другу. Обычно унисонное «стояние» воспринимается как «остановка» перед новым поворотом в развитии домбровой музыки, т.е. длится определенное время, а затем сменяется нисходящим движением.

Рассмотренным трем вариантам в соотношении бурдона и мелодии соответствуют три *игровые* (аппликатурно-интонационные) позиции левой руки на грифе инструмента. При прямой проекции бурдона и мелодии используется т.н. основное положение руки (ОПР – П.Шегебаев). Речь идет о движении голосов в пределах квинты (пример 20 а). При зеркальном соотношении оstinатного тона и мелодии, левая рука находится в другой позиции, а именно в вывернутом (обратном) положении.

Звучание бурдона в повороте музыкального пространства, точнее унисонные дубли на двух струнах требуют иной постановки левой руки, определенной растяжки пальцев: первый из них зажимает один из тонов на мелодической струне, а четвертый – тот же звук на бурдонной. Рука как бы поворачивается в левую сторону. Градус ее разворота равен зажиму обеих струн. При этом в верхних регистрах, из-за уменьшения расстояния между ладками, унисоны удобны для исполнения. В нижнем – их появление сопряжено с известными трудностями. Так, кюй Д.Нурпеисовой «Он алтыншы жыл» («16 год») (пример 22) начинается именно с обыгрывания унисонного «узла» в нижнем регистре.

## Пример 22.

Кюй Дины "Он алтыншы жыл" (фрагмент)  
("16 год")

Неторопливо, с глубоким чувством  
(Асыкпай, терен сезиммен)

Нотировка К.Ахмедьяров

Этот новаторский прием, фактически впервые был введен в музыкальную практику знамениой домбристой. Периодически повторяясь на протяжении звучания кюя, унисонные опоры выполняют определенную смысловую нагрузку. Будучи стилевым приемом, они встречаются не только в сочинениях Дины и Курмангазы, но и в творчестве других казахских кюйши XIX-XX вв. Унисонные опоры на  $e^1-e^1$  (2 ортабуын),  $g^2-g^2$  (2 сага) звучат в известных пьесах Абыла, Есира, Есбая (пример 23).

### Пример 23

#### Кюй Абыла "Абыл" (фрагмент)

Умеренно  
(Орташа екпінде)

Нотировка А.Раимбергенова

### 5.3. Бурдон на разных уровнях музыкального целого

Сам феномен бурдона может быть рассмотрен в *вертикальном* и *горизонтальном* аспектах. Он проявляется на разных уровнях музыкального целого. Бурдон ассоциируется с явлением устойчивым, повторяемым, конструктивным, делающим форму. Разумеется, речь должна идти о разных ступенях (или уровнях) его опосредованного влияния.

На самом *начальном* этапе (вертикальный срез) бурдон есть *повторяемый*, остинатый тон, тогда как мелодия – изменяемая часть целого. Первый из них порождает и способствует развитию второго.

На *втором* уровне опосредования происходит его утолщение. Функции бурдона фактически выполняет *бас-буын* [593, с.41-42]. Будучи устойчивым компонентом формы, он противостоит остальным разделам, изменчивым по интонационному содержанию. Подобно бурдону он служит основой для развития формы кюя, скрепляет и структурирует ее. *Бас-буын* стимулирует тембро-регистрационный контраст; выполняет вне- и внутритекстовые функции, подготавливая слушателя и одновременно давая возможность музыканту отдохнуть и обдумать дальнейшее развитие. [550, с.75].

Мелодия, напротив, стремится преодолеть условности, размывает форму. Она есть проявление собственно музыкального начала (внутритекстовые функции). Сказанное можно представить в следующей схеме:

<b>Бурдон</b>	<b>Мелодия</b>
<i>бас-буын</i>	<i>1 орта буын (ОИРК)</i>
скрепляет форму	размывает форму
(конструктивное)	(деструктивное)
преим. внетекстовая функция	внутритекстовая функция

*Третий* уровень опосредования бурдона связан с формированием модально-композиционных схем. Они имеют канонический характер и обладают сверхустойчивостью. Композиционные модели и их разнообразные реализации, исполнительские версии отдаленно напоминают соотношение бурдона (повторяемое) и мелодии (изменяемое). Модально-композиционные схемы в кюях Западного Казахстана характеризуются устойчивостью порядка следования зон и соответствующих им модальных опор. В то же время их воплощение в каждом конкретном случае вариантно, мобильно.

В свете сказанного, кюй предстает как композиционно оформляемая «мелодия». Благодаря канонической структуре, он одновременно выступает в качестве модели «произведения». Модально-композиционные схемы являются по существу основой моделирования, базой для создания корпуса кюев.

<b>Бурдон</b>	<b>Мелодия</b>
Канонические модели	Исполнительские версии
(устойчивое)	(изменяемое)
модально-композиционная схема	ее реализация
(каноничность)	(вариантность)

Развитие бурдона направлено и вширь. Утолщение его по *горизонтали* приводит к формированию «инструментального бурдона». Его функцию в вокально-инструментальной музыке казахов выполняет *домбра*. Следовательно, инструмент может выступать в качестве чрезвычайно развитого «*бурдона*», на фоне которого мелодия (голос) имеет возможность парить, «ни о чем не заботясь». Все ее «повороты» будут оправданы звучанием такого «супербурдона».

Особенно в выигрышном положении оказывается западно-казахстанская, наиболее совершенная, домбра. В ее сопровождении исполняются самые сложные песни и эпические сказания в Западном и Центральном регионах Казахстана. Техника игры на восточно-казахстанской домбре несколько иная. В данном случае, особенности исполнительства служат сдерживающим фактором в развитии голоса и создают предпосылки для рождения иных композиционных форм.

Тесная связь голоса и инструмента в вокально-инструментальных формах народной музыки позволяет сравнивать их с *двумя струнами* одного хордофона.

*Домбра*, будучи «крылом *акына*» (с каз. – поэт-импровизатор), выполняет конструктивную функцию в создании целостной формы сочинения, выделяет основные модальные опоры, служит основой для развития вокальной лирики. Ее развитие — залог дальнейшего расцвета данного вида народно-профессионального творчества.

#### 5.4. Понятие регистровой зоны

Поскольку границы регистров и разделов в домбровых кюях совпадают, слово *буын* (с каз. переводится как сустав, поколение, слог) (лингв.) характеризует и *регистровую зону* [349, с.91]. Сказанное согласуется с исследованием А.Жубанова, делящего гриф казахской домбры на четыре части. В обозначении среднего регистра им используется термин *орта шен* (средняя полоса) [210, с.14] .

Каждая регистровая зона имеет свой звуковысотный диапазон. Ее освоение – процесс исторический, тесно связанный с эволюцией музыкального мышления. В настоящее время, повышение и хроматизация строя домбры оказали влияние на высотное положение регистров и их диапазон.

На современной казахской домбре при делении звукового пространства на *два регистра* нижняя регистровая зона охватывает первые 7 перне (до звука  $d^1$  включительно на мелодической струне). Верхняя – соответственно с 7 по 19 перне. Ладовая опора  $d^1-d^2$  отделяет верхний регистр от нижнего, служит границей между ними.

При делении звукового пространства на *три регистра*, нижний, по сведениям А.Жубанова, простирается до пятого ладка, средний – охватывает диапазон от пятого до десятого ладка. Верхний – от десятого до места соединения грифа с корпусом (1 и 2 сага) [211, с.14]. В музыкальной практике разделы могут частично накладываться друг на друга. Так, начальная регистровая зона, включающая *бас-буын* и *1 орта буын*, нередко захватывает звуки *2 орта-буын*. Иногда она расширяется до 10 ладка (от  $d-g$ , основных тонов открытых струн до ладовой опоры  $a-e^1/h-e^1$ ). Средняя – от пятого до 12 ладка (от ладовой опоры  $g-c^1$  до  $d^1-g^1/d^1-a^1$ ). Верхняя – от 12 до 19 ладка (от  $d^1-g^1/c^1-g^1$  до  $a^1-d^2$ ).

Деление на два регистра (нижний и верхний) как *основополагающее* встречается в домбровых кюях казахов в квинтовом и квартовом (реже) строях (см. например, народные кюи «Акку», а также более поздние, авторские образцы). Трех-четырёх зонные композиции наиболее типичны для кюев в квартовом строе. При наличии почти 2х-октавного звукоряда (используются  $e^2$ , реже  $f^2$ ), на современных *домбрах* звуковой диапазон регистровых зон, все больше дифференцируясь, сужается.

Обратимся к *темброво-звуковой* характеристике и *ладовой* окраске регистров *домбры*. *Нижний* регистр *домбры* – несколько приглушенный, иногда гудящий. Бархатный звук (*коныр дауыс*) возникает преимущественно в нижнем и среднем регистрах. С начальными разделами кюев связано становление их образного содержания. Задействованы лады, близкие к дорийскому, фригийскому, реже эолийскому, а также ионийскому..

Звучание в *верхнем* регистре становится высотно более определенным, звонким. Используются обертоновый мажор, элементы миксолидийского, эолийского, дорийского ладов. Встречаются образцы более однородные в ладовом отношении (например, кюй Курмангазы «Балбрауын» и др.).

*Средний* регистр – по своей тембровой окраске мягкий и теплый. ОИРК звучит в среднем и верхнем регистрах. Звуковая «палитра» этого раздела кюя весьма

разнообразна. Здесь присутствуют более тонкие градации в ладовой окраске звучания, зачастую изменяющиеся на протяжении всей пьесы.

Различия между низом и верхом могут быть выражены и в других параметрах. Так, в инструментальной (домбровой) и вокально-инструментальной музыке верх может быть орнаментальным, т.е. инонациональным, а низ – национальным, «казахским» (см. *жыр-куйлер*, *туркмен-куйлер*, туркменские *макамы* в исполнении У.Байбосыновой).

В квинтовых кюях обычно мелодия излагается в верхнем регистре (мелодическая струна) (см. Т.Ахметов «Жетим бала»). В квартовых — она звучит уже в средней регистровой зоне (1 *орта буын*). Здесь верх становится кульминационным (*сага*). В средней же зоне – звучит индивидуализированный музыкальный материал.

В домбровых кюях действует сложная система модальных опор. Она уже отдаленно напоминает «многослойную» структуру звука в музыке тюркских народов Сибири.

В модальном отношении регистровая зона, со своим внутренним развитием и местной опорой выступает альтернативой другим подобным образованиям и, прежде всего, бурдону открытых струн. И в этом смысле, она способствует развитию «горизонтальных» (т.е. собственно ладовых) *отношений* между тонами. Более того, особенности композиционного строения кюя в сочетании с внутризонным развитием свидетельствует о *совместимости* горизонтали и вертикали. Нескольким вертикально заданным модальным опорам соответствуют регистровые зоны – по горизонтали.

х      х      х

Имеются объективные и субъективные предпосылки в формировании модальных опор в домбровой музыке Западного Казахстана. Их утверждение, как правило, связано с началом нового этапа в развитии кюя или имеет переходное значение. Длительное звучание и повторение модальных опор ассоциируется в восприятии с понятием главного, устойчивого.

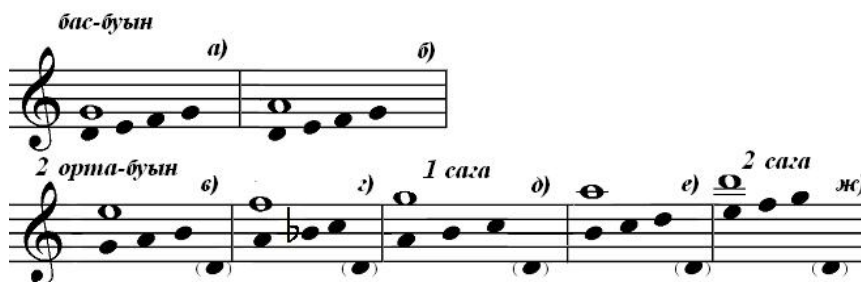
Используются самые разные приемы обыгрывания, *краткие* и более *протяженные*. Первые из них звучат на коротких промежутках времени и чаще утверждаются путем попеременного включения основных тонов открытых струн, а



также введения звуков среднего регистра. Среди них – квартовые, октавные и унисонные модальные опоры, имеющие вспомогательный характер (см. *g-c'*, *g-g*, *d-d'*).

Образцы развернутого утверждения модальных опор совпадают с началом каждой регистровой зоны или разделов кюя (*бас-буын*, *2 орта-буын*, I и II *сага*) (Пример 24).

#### Пример 24



Обычно новая модальная опора (квинтовая, реже квартовая) в среднем и верхнем регистрах берется скачком. Для ее утверждения используется процесс обыгрывания, имеющий стереотипный характер. Звучание верхнего оstinatного тона (мелодическая струна) сопровождается плавным или скачкообразным движением в нижнем голосе (бурдонная струна). Речь идет об особом интонационно-ритмическом комплексе, названном нами *внутризонным стереотипом* [549, с.16; 550, с.73]. Он фактически свидетельствует о *равноправности* модальных опор в каждой зоне и их выделенности среди других. В обыгрывании используются не только близлежащие, но и тоны открытых струн, а также их октавные, квинтовые заместители (см. *d-d'* или *d'-d<sup>2</sup>*). Диапазон обыгрывания в некоторых случаях достигает м.7 (средний регистр) и даже октавы (верхний регистр).

Показательна модальная опора «төрт перне» (досл. с каз.яз. «четыре ладка») (*b-f'*), встречающаяся в разделе *орта-буын*. Она связана с длительным обыгрыванием снизу (движение звуков *a*, *b*, *c*) верхнего тона опоры *f'* (пример 24 г).

«Опевание» модальных опор происходит на сильной доле. Их значимость подчеркивается использованием акцентов, репетиций. Введение модальных опор вносит новую окраску в звучание того или иного раздела. Они выступают в качестве эквивалента «тонального сдвига» или изменения «ладотональной» окраски ОИРК. Именно благодаря обыгрыванию и смене опор в процессе развертывания музыкального материала, вырисовывается модально- («тонально»)-композиционная схема кюев.

Внутризонный стереотип, связанный с обыгрыванием модальных опор, имеет особое значение. Его использование не ограничивается начальными и развивающимися разделами. В ряде пьес, где момент утверждения опоры становится самоценным (выходит на первый план), он выступает важным компонентом ОИРК (см. кюи Курмангазы «Балбраун», Дины «Домалатпай»).

Особенно примечательна жанровая группа пьес под названием «Байжума» (имя известного домбриста, проживавшего в западном регионе Казахстана в XIX в.), встречающаяся в творчестве Курмангазы, Дины, Туркеша, Даулеткереева и др. Процесс обыгрывания модальных опор в них значим сам по себе, носит подчеркнуто инструментальный, даже *виртуозный* характер. Он предстает в виде темброво-регистровых переключек («игры»), влияющих на звуковой и ладовый колорит кюев. Этому способствует и *ритмическое оформление* внутризонного стереотипа. Речь идет о переходах от обычного простого ритмического рисунка к триольному или синкопированному в нижнем голосе, при остинато в верхнем, которые выступают одним из ярких средств тембро-ритмического варьирования. Внутризонный стереотип направлен на выявление красоты звука, любование его оттенками (кюй Дины «Байжума»).

Ритмо-штриховая техника оказывает сильное влияние на тембровую окраску звучания. Иногда обыгрывание модальной опоры в начале кюя становится семантически значимым. В кюе «Жигер» («Энергия») Дины длительное звучание начальной модальной опоры *e-a* со смещением на *e-h* не ограничивается функцией вступления. Благодаря активному и разнообразному ритмическому варьированию, оно приобретает эпический характер и становится важным компонентом ОИРК.

Итак, в казахской домбровой музыке процесс утверждения модальных опор достаточно разнообразен. Если неподвижные бурдоны открытых струн поддерживаются только сверху (необертоновая мелодия), то передвижные остинатные тоны, возникающие в других регистрах, обыгрываются как сверху, так и *снизу*. При этом удельный вес опор, «опеваемых» снизу возрастает (см. все опоры модально-композиционной схемы). Следовательно, двузвучия, формирующиеся в других регистрах, также могут претендовать на опорность, как и основные тоны открытых струн. Так происходит расширение круга модальных опор, между ними складываются определенная система взаимосвязей.

На примере начального раздела (*бас-буын*) кюя Дины «16 год» (Пример 25) видно, что верхний и нижний тоны модальной опоры *e-a* подкрепляются сверху и снизу (выделено рамкой), путем включения тона открытой струны *d*.

## Пример 25

"Он алтыншы жыл" (фрагмент)  
("16-й год")

Дина  
Умеренно, задумчиво  
(Орташа, ойлана)

Исполнитель Дина  
Орындаған Дина

\* тұтып қағу

Күйши Дина.  
Тарту (Сәлемдеме).  
/Құрастырушылар  
А.Токтаған, А.Токтаған.  
- Алматы: Аңыз-Арна, 2011. 82 б.

X X X

В разных регистровых зонах образуется свой отрезок звукоряда, что связано с формированием местных модальных опор. Отметим их соподчиненность и, в то же время, относительную самостоятельность. Положение одного и того же тона зависит от голоса (нижнего или верхнего), в котором он звучит. Так, например, в движении на мелодической струне в верхнем регистре обычно используется *f* (фа бекар), тогда как в обыгрывании модальной опоры в том же регистре (только уже на бурдонной струне) может звучать *fis*. Если в среднем регистре, в зависимости от направления движения встречается и *b*, и *h*, то в верхнем – чаще звучит *h*.

Регистровая закреплённость тонов видна на примере кюя Курмангазы «Узак Акжелен»<sup>187</sup>. В ОИРК, связанном с *бас-буын*, встречаются интонации с *b*. Нижняя опора *бас-буын* – *d-a* (пример 26).

<sup>187</sup> Согласно народным легендам, кюй создан Узакком, учителем Курмангазы, стал известен в исполнении последнего и так сохранился в традиции.

## Кюй Курмангазы "Узак Акжелен" (начало)

Подвижно, весело, игриво  $\text{♩} = 108$   
(Жүрдөк, көңилдi, ойнакы)

Нотировка К.Ахмедьярова

При перемещении его элементов в средний регистр появляется *h* – на мелодической струне. Модальная опора на *a-e'* изменяет «тональную» окраску звучания (см. нотный пример 27).

## Кюй Курмангазы "Узак Акжелен" (фрагмент)

Принадлежность к тому или иному регистру, а также связь мелодического тона с остинатным (нередко подвижным) во многом определяют его функции, изменяют направленность ладовых тяготений.

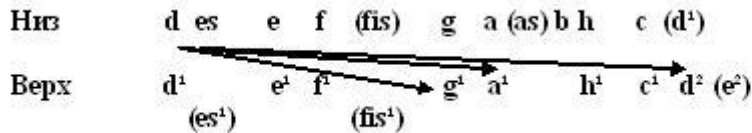
Модальные отношения по горизонтали (внутри зон) должны быть рассмотрены в двух направлениях: 1) в виде соотношения низа и верха, а также 2) низа – середины и верха музыкального пространства.

Основные модальные различия сосредоточены между **низом и верхом** музыкального пространства (1). Они будут определяющими. Звукоряды каждого из регистров не всегда совпадают между собой. Средний регистр – чаще «модулирующий», более нейтральный в ладовом отношении. Он выступает в качестве

регулятора модальных отношений, способствует изменению «ладотональной» окраски в зависимости от направления движения.

Нами проведен сравнительный анализ нижнего и верхнего отрезков звукоряда (на материале кюев Курмангазы) [761; 762]. Учитывая повторность отдельных звуков на обеих струнах, составлен общий звукоряд. Для удобства верхний и нижний его отрезки приводятся друг под другом (схема 7)<sup>188</sup>.

Схема 7



В схеме стрелками показаны связи между основными модальными опорами. В круглых скобках отмечены звуки, редко встречающиеся (например, *as* и *es* в основном в *туркмен куйлер* – туркменские кюи в домбровой традиции западных казахов). В верхнем регистре они используются преимущественно в заключительных кодовых разделах формы (например, *es<sup>1</sup>* как «пониженный» вариант тона *e<sup>1</sup>*, иной ее оттенок на мелодической струне) (Рис.25).



Рис. 25. Модальные опоры на домбре

Разумеется, звукоряд отражает лишь общую картину модальных отношений. И все же, в нижнем его участке (на мелодической струне), наряду с *as* встречается *b*. На бурдонной – появляются *es*, *fis* (в *бас-буыне*). Главное отличие низа – в равном использовании *b* и *h* как на мелодической, так и бурдонной струнах. Тон *fis* в верхнем регистре чаще звучит в нижнем голосе, нежели в верхнем.

<sup>188</sup> Нами проанализированы наиболее известные и популярные сочинения народного кюйши. Среди них, «Узак Акжелен», «Балкаймак», «Айда бул-бул Айжанай», «Серпер», «Торемурат», «Кишкентай», «Балбрауын», «Аксак кийк», «Кайран шешем», «Аман бол шешем», «Теріс какпай», «Сарыарка» и др.

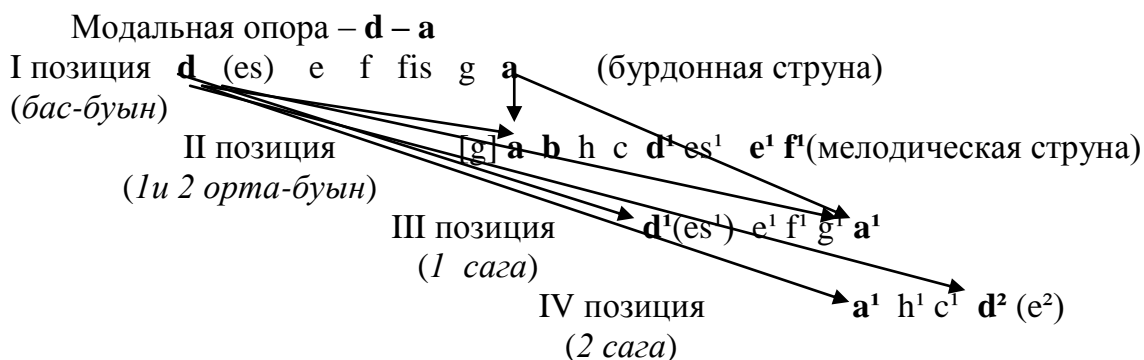
Наличие **b** и **h** в звукоряде нижнего регистра как раз и свидетельствует об их разнонаправленности. При движении вниз чаще звучит **b**, вверх – **h** (на мелодической струне).

Если обратиться к варианту: **низ – середина – верх** (2), то отрезки звукоряда совпадают с основными разделами формы (4 - регистровые зоны - по А.Жубанову) и соответствуют четырем позициям левой руки. Поскольку в рамках одной позиции с нижней опорой образуется отрезок звукоряда в амбитусе кварты-квинты (сексты), то в какой-то мере они приближаются к понятию ПАИК (первичного аппликатурно-интонационного комплекса – по П.Шегебаеву, формируемому в зоне *1 и 2 орта-буын* как «конструктивно-смысловой единицы») [620, с.147]. Смена позиций левой руки будет означать и изменение модальной опоры, а также формируемого ею близлежащего состава тонов. Приведем общий звукоряд в соответствии с разделами формы кюя и позициями левой руки<sup>189</sup> (схема 8, 9):

Схема 8



Схема 9



<sup>189</sup> В сборнике «Домбыра уйрену мектебі» приводятся 12 игровых позиций на домбре [749, 66-67 б.].

Основные модальные опоры, включая тоны открытых струн, выделены жирным шрифтом, стрелками обозначены связи между ними. В круглых скобках отмечены тоны, не используемые в данной позиции.

Следует обратить внимание на сходство I и III, II и IV позиций в двух схемах. Первые и последние пять тонов (включая основной тон открытой струны) (I и IV позиция) звучат только в нижнем и верхнем голосах. Звуки остальных позиций (II и III) могут быть использованы в обоих голосах. Среди них тоны ***g, a, c', d', g'*** и ***a'*** – потенциально входящие в ту или иную позицию.

Модальные опоры регистров фактически выступают в качестве *«тонально-регистровых»*, формирующих свой отрезок звукоряда. Действительно, в «зону» опоры ***d-g*** могут входить оба тоны – ***es*** и ***e***, а опора ***d-a*** первый из них (***es***) не допускает. В III позиции (схема 9) тон ***fis'*** на мелодической струне в кюях Курмангазы почти не используется. Модальные опоры способствуют изменению «ладотональной» окраски мелодии, а, следовательно, и ее смыслового содержания. С одной стороны, появляясь в окружении нижнего и верхнего остинатного тонов, она постоянно обновляется, приобретает те или иные тембро-регистровые, ладовые оттенки; с другой, воспринимается в качестве «непрерывной».

### **5.5. Система модальных опор в домбровых кюях-топке и натуральный (гармонический) ряд**

Модальные опоры, используемые в домбровой музыке, обнаруживают тесную связь с *натуральным* рядом (первые четыре гармоники). Впервые об этом еще в 60х годах XX века писал П.В.Аравин, посвятив данному вопросу специальную статью – о строении кульминаций в домбровых кюях Западного Казахстана [51, с.101-112]. На примере кюев в квинтовых и квартовых строях автор показывает участие гармоник натурального ряда в формировании модальных опор.

При делении звукового пространства на две, три и четыре (*бас-буын – орта-буын*, 1 и 2 *сага*) части в качестве основных модальных опор выступают, в первом случае, октава (первый обертон), во втором – квинта (второй обертон), в третьем – кварта (третий обертон). Сказанным обусловлено преобладание тех или иных опор в качестве основных, а также их интервальный состав.





Во второй схеме с опорой **d-a** – верхнее **d<sup>2</sup>**, будет служить третьим «обертоном» от нижнего **d** ( $d - d^1 - a^1 - d^2$ ). Здесь *общим* (совпадающим) оказывается тон **a<sup>1</sup>** (*I сага*). Нижняя опора **d-a** обуславливает, соответственно верхнюю – **d-a<sup>1</sup>**. Тон **a<sup>1</sup>** выступает первым «обертоном» от нижнего **a** и вторым – от звука **d**.

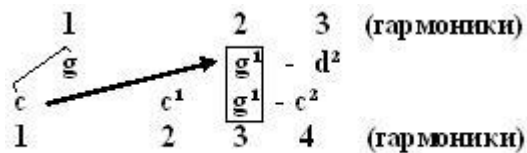
Относительно опоры 2 сага – **d-d<sup>2</sup>**. Как известно, она используется в обеих модально-композиционных схемах и оказывается родственной опорам низа **d-g** и **d-a**. Тон **d<sup>2</sup>** – *общий*, производный от основных тонов открытых струн

Итак, тон **d<sup>2</sup>** обнаруживает *двойное* родство и представляет собой новый «узел», самую высшую точку в модальном развитии кюя. В этом заключается его особая значимость. Будучи *третьим «обертоном»* (четвертая гармоника) натурального ряда, построенного от нижнего **d** по вертикали, он оказывается равным квартовому строю (также четвертой гармонике) – *по горизонтали*.

Модальная опора 2 сага (**d-d<sup>2</sup>**) с верхним **d<sup>2</sup>** была впервые введена в музыкальную практику Курмангазы. Будучи замечательным музыкантом, интуитивно уловив и услышав ее, он довел модально-композиционную схему кюев Западного Казахстана до логического завершения. Добавив недостающее звено – 2 сага, Курмангазы не нарушил музыкально-акустических закономерностей, лежащих в основе домбровой музыки и проявляющихся в ее звуковысотной системе (см. об этом далее). Вместе с тем, **d<sup>2</sup>** обозначает верхний порог нижней части натурального ряда, представленного в домбровой музыке.

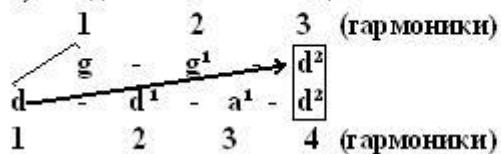
Сопоставим модальные опоры рассмотренных композиционных схем с натуральным рядом. Тоны совпадения выделены рамкой. Стрелками отмечены дуодецимовые и квинтдецимовые связи между тонами на разных струнах.

### 1. Квинтовые кюи:

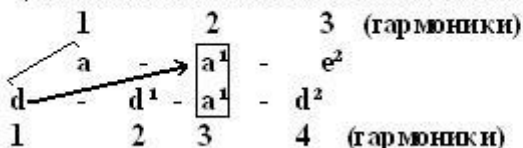


## 2. Квартовые кюи:

а) Модально-композиционная схема с опорой на **d-g**



б) Модально-композиционная схема с опорой на **d-a**



Во всех вышеприведенных схемах верх будет зависеть от низа, точнее модальные опоры верхнего регистра используются подобно 2 (квинтовые и квартовые кюи с опорами **c-g** и **d-a**), 3 (квинтовые и квартовые кюи с опорами **c-g**, а также **d-g** и **d-a**) и 4 (квартовые кюи с опорой **d-g**) гармоникам.

Следует отметить, что опорные тоны на домбре представлены по-разному. В квинтовых кюях, при остинатном нижнем тоне **c**, в развитии на мелодической струне выделяются звуки **c¹** и **g¹**, которые в соотношении с нижним тоном будут образовывать октаву **c-c¹** и дуодециму **c-g¹**.

Мел. струна  $g - c¹ - g¹$

Бурд. струна  $c$

Сходная картина наблюдается и в квартовых кюях: производные «обертоны» бурдонной струны утверждаются как тоны модальных опор на мелодической (см. модальные опоры – **d-d¹**; **d-g¹/d-a¹** и **d-d²** при нижней открытой струне).

1. Мел. струна  $g - (d¹) - g¹ - d²$

Бурд. струна  $d$

2. Мел. струна  $a - (d¹/e¹) - a¹ - d²$

Бурд. струна  $d$

Почти все модальные опоры формируются на мелодической струне, а виды «поддержек», включая унисонные связки, обыгрывания осуществляются на бурдонной

струне. Разумеется, они отражают другой уровень проявления обертоновых связей. Речь идет о видах поддержки мелодии, придающих ей разные оттенки. *Квартто-квинтовые* опоры будут преобладать в начальной и средней зонах (*1 и 2 орта-буын*). Они нередко являются обращением основных тонов открытых струн (см.  $d - g \rightarrow g - d^1$  (ОИРК);  $d - a \rightarrow a - d^1 / a - e^1$  (ОИРК, *2 орта буын*). Остальные опоры, встречающиеся внутри разделов, в том числе и в транспозиции ОИРК, в скрытом виде также ориентированы на натуральный ряд.

*Октавные и унисонные* опоры возникают в нижнем ( $g-g, a-a$ ), среднем ( $d-d^1$  и ее вариант  $-d-e^1$ ) и верхнем ( $g^1-g^1, d^1-d^2$ ) регистрах. Они образуются от основных тонов открытых струн, а позже и от других звуков. При этом звучание может быть достаточно «ровным» ( $d^1-d^2, e^1-e^1, a-a$ ) и «разнородным» ( $d-d^1, d-d^2, g-g$ ). Октавные и унисонные «узлы» незаменимы в связующих эпизодах, переходах внутри разделов формы кюя. Хотя они кратковременны, но весьма выразительны.

Наиболее конструктивные – опоры  $g-g$  и  $d-d^1$ . Они производны от основных тонов открытых струн и, вероятно, исторически являются более *ранними*. Среди наиболее часто используемых *переходных* модальных опор отметим следующие:

1.  $g-g$  – звучит в *бас-буын* при обыгрывании опоры  $d-g$  и образует унисон (1 «узел») с открытой струной  $g$  (кюи «Кенес», «Косалка» Даулеткерей, «Балбрауын» Курмангазы и др.)
2.  $d-d^1$  – межрегистровая опора, возникающая при переходе из нижнего регистра в верхний и обратно (кюи «Айда бул-бул Айжанай» Курмангазы, «Асем коныр» Дины);
3.  $d-e^1$  – более поздний вариант предыдущей опоры (см. кюи Д.Нурпеисовой)
4.  $g-c^1$  – звук  $c^1$  извлекается на бурдонной струне при открытой  $g$  – переходная опора к верхнему регистру (см. кюи «Косалка» Даулеткерей, «Бозшолак» Курмангазы, «Домалатпай» Дины и др.).
5.  $g-d^1$  – вариант предыдущей; тон  $d^1$  звучит на бурдонной струне при открытой  $g$  – переходная опора к верхнему регистру (см. кюи Курмангазы, Дины, К.Ахмедьярова).

Модальные отношения, действующие в домбровой музыке казахов, ориентированы на основную тембро-регистровую модель звука. Между опорами

разных регистров существует тесная связь. С одной стороны, основные тоны открытых струн, представляя в верхних модальных опорах (см. движение от  $g \rightarrow g^1 \rightarrow d^2$  или  $d \rightarrow d^1 \rightarrow a^1 \rightarrow d^2$ ) передают им часть своих функций. И те, будучи эквивалентами основных тонов открытых струн, выступая временными заместителями, претендуют на их место. Представленность нижних тонов в модальных опорах 1 и 2 *сага* свидетельствует об их **функциональном подобии, тождестве**. С другой, нижний опорный тон  $d$  присутствует в  $d^1$  своей половиной, в  $a^1$  – уже третьей, а в  $d^2$  – четвертой частью. Его влияние с каждой последующей модальной опорой уменьшается. Параллельно ослабляются их функции в качестве главных опор. Возможно поэтому, в верхних модальных опорах присутствует и нижний тон струны  $d - d-a^1 / d-d^2$ . Его периодическое подключение как бы уравнивает функциональную ослабленность верхнего тона созвучия. Поэтому верхние модальные опоры фонически и функционально не равны нижним. Они «тоньше» бурдонов открытых струн. Налицо зависимость верхних модальных опор от нижних, которая будет усиливаться по мере их отдаления друг от друга. Следовательно, каждая модальная опора имеет разную **степень опорности**, определяемую ее отношением к основным тонам открытых струн. Чем выше она по звучанию, тем менее опорна. И наоборот. Среди модальных опор нижнего и верхнего регистров –  $d-g / d-a$  (*бас-буын*) – самые опорные,  $d-g^1 / d-a^1$  (1 *сага*) – средние,  $d-d^2$  (2 *сага*) – менее опорные. Они в наибольшей степени направлены вниз.

Итак, в домбровой музыке складывается своя иерархия модальных опор<sup>190</sup>, среди которых выделим **главные** (тоны открытых струн –  $d-g$ ), **основные** (опоры нижнего регистра, например,  $d-a$ ;  $e-a$ ), которые могут не совпадать с тонами открытых струн, а также **производные** или **временные** (опоры 1 и 2 *сага* и 2 *орта буын*). Перечисленные модальные опоры, в особенности низа и верха – постоянны, в отличие от других, возникающих в зоне *орта-буын*, а также в связующих, переходных разделах формы<sup>191</sup>.

<sup>190</sup> Система соподчиненных опор формируется и в казахском эпическом пении. Складывается триада: «тотальный устой открытых струн» ( $d-g$ ), «генеральный устой второго ладка» на домбре ( $d-a$ ) и «местный устой данного конкретного напева» [315, с.19-20].

<sup>191</sup> Ср. «Функциональность как система взаимодействия элементов различных смысловых уровней существует всегда» в тональной и модальной звуковысотной организации [144, с. 5]

По степени опорности основные тоны открытых струн («два толстых»), неизменные по высоте, находятся вне конкуренции. Их функции сходны с нижними остигнутыми тонами в некоторых стилях горлового пения, в игре на хомусе и курае.

Взаимодействие основных тонов открытых струн и «производных» от них начальных «обертонных» по сути и образует модальную систему домбровой музыки, определяет ее специфику. Переход от нижних опор к верхним ( $d \rightarrow d^1 \rightarrow a^1 \rightarrow d^2 // g \rightarrow g^1 \rightarrow d^2$ ), собственно и есть движение «лада». Показательна его вертикальная направленность.

Освоение модальных опор, их функциональная значимость в домбровой музыке предопределяются их положением и порядковым номером в натуральном ряде.

### 5.6. Характеристика и систематизация модальных опор

Модальные опоры в домбровой музыке могут быть рассмотрены в разных аспектах, прежде всего, с т.з. стабильного – мобильного. Как правило, нижняя часть опоры – стабильна, а верхняя – мобильна. Так, основные тоны открытых струн стабильны. В производных от них опорах –  $d-g^1$ ,  $d-d^2$  (1 и 2 *сага*) – нижний тон повторяем, верхние –  $g^1$  и  $d^2$  – варианты, ибо звучат на мелодической (изменяемой) струне. Как и во многих образцах бурдонного многоголосия здесь прослеживается одна и та же закономерность: верх – мобильный, изменчивый, производный, низ – стабильный, неизменный; соответственно модальные опоры верхнего регистра менее устойчивы, чем нижние. Они направлены к основным тонам открытых струн, как к нижней опоре. Соответственно движение в верхнем регистре постепенно устремляется вниз.

Модальные опоры дифференцируются по разным признакам:

1) *по звуковысотному (регистровому) положению*. Опоры *бас-буын* (нижний регистр) –  $d-g / d-a$ , *орта-буын* (средний) – от  $g-d^1$  до  $b-f^1/c^1-g^1$ , 1 и 2 *сага* (верхний) –  $d-g^1 / d-a^1 - d-d^1$ .

При этом в модальной опоре (за исключением среднего регистра) ее верхний тон представляет местную опору той или иной регистровой зоны, тогда как нижний звук опоры, как правило, совпадает с остигнутым тоном открытой струны  $d$ . В *орта-буын* используются модальные опоры этой регистровой зоны ( $g-d^1$ ,  $a-e^1$  и т.д.). Здесь

оба звука временной опоры не связаны напрямую с основными тонами открытых струн.

2) *функциональной значимости*. Нижние опоры – главные, остальные – второстепенные.

3) *представленности основных тонов* в каждой модальной опоре (см.  $d-g \rightarrow d-g^1, d-a \rightarrow d-a^1$  и т.д.).

4) *по интервальному составу и степени слияния голосов*.

Расстояние между звуками опор может быть разным: узким, смешанным или широким. Если в начальных и средних (*бас-буын* и *орта-буын*) разделах (включая и сам ОИРК кюя) в модальных опорах преобладают простые интервалы (ч.4-5), то в кульминационных (1 и 2 *сага*) – используются и составные интервалы – ундецима, дуодецима ( $d-g^1/d-a^1$ ), а также квинтдецима ( $d-d^2$ ), включая октавные опоры ( $d-d^1$ ).

Учитывая *нерегламентированность* расстояния между голосами, свободный его переход – от узкого к широкому и обратно, модальные опоры, равные октаве и шире нее также оптимальны, часто встречаются в кюях.

В домбровой музыке в качестве модальных опор используется широкий спектр почти всех *совершенных* консонансов от двух октав до унисона<sup>192</sup>. Действует общая тенденция: чем удаленнее звуки модальных опор друг от друга, тем больше их *слитность*. Таковыми будут квинтдецима (две октавы –  $d-d^2$ ), ундецима и дуодецима ( $d-g^1/d-a^1$ ). Опоры нижнего и среднего регистров, т.е. кварто-квинтовые, менее слитны.

Составные модальные опоры (ундецима, дуодецима, квинтдецима) фактически связывают домбровую музыку с ранними формами бурдонного многоголосия.

Кварто-квинтовые, унисонные модальные опоры являются уже достижением домбровой музыки. Они имеют более позднее происхождение, тесно связаны с развитием щипковых шейковых лютен, в том числе и исполнением на них (техникой левой руки). Именно кварто-квинтовые модальные опоры во многом определяют специфику домбровой музыки.

Если продолжить аналогию с горловым пением, то следует отметить, что там утверждается только одна модальная опора, связанная с нижним тоном. В домбровой

<sup>192</sup> В качестве модальных опор не используются б.и м. б и терции. Малая терция представлена в виде редкого вида настройки (см. об этом ниже).

же музыке действует целая система модальных опор, формирующихся как в нижнем, верхнем, так и среднем регистрах.

### 5.6.1. О двойственной природе модальных опор

Модальные отношения в домбровой музыке постоянны. Модель «многослойного» звука, хотя и продолжает оставаться актуальной, имеет здесь опосредованное выражение. Одновременное звучание нижнего и верхнего тонов, например, в модальных опорах 1 и 2 *сага* –  $d-a^1$  и  $d-d^2$ , напоминает о ней лишь отдаленно.

Модальные опоры в домбровой музыке обнаруживают двойственную природу в *фоническом* и функциональном планах. Видимо, это связано с натуральным рядом, в котором, с одной стороны, каждый последующий обертоном, есть «утончение» нижнего тона, с другой все они имеют свой порядковый номер.

Верхние модальные опоры как бы «производны» от нижних и идентифицируются с ними. Фактически они имеют один и тот же звуковой состав в *бас-буын* и *сага*:  $d-g / d-g^1$  и  $d-a / d-a^1$ . В то же время речь идет и о разных интервалах: квинте и дуодециме (квинта через октаву), кварте и ундециме (кварта через октаву). Поэтому модальные опоры низа и верха, несмотря на свое сходство, будут различаться не только по высоте, но и тембровой окраске. Например, опоры кульминационного раздела звучат более слитно. Данное замечание указывает и на *регистровое* неравенство голосов в целом, отражает ту или иную степень их опорности / неопорности. Сказанное касается не только кварто-квинтовых, но и октавно-унисонных опор. Оба интервала предполагают разный объем звучания, пространственную перспективу. Унисон воспринимается как «утолщение» звука, а октава – «его расслоение» (подобно первым двум гармоникам); две октавы – еще большее «расширение», «утончение» звука (четвертая гармоника). Так, основные тоны открытых струн и их октавные дублировки  $d - d^1 - d^2$  и  $g - g^1$  - присутствуют в модальных опорах всех регистров. Вот некоторые из них:

$d-g$  (опора открытых струн) – нижний регистр

$g-d^1$  (модальная опора ОИРК) – средний регистр

$d-g^1$  (модальная опора 1 сага) – верхний/ нижний регистры

$g^1-g^1$  (временная опора) – верхний регистр

$d-d^2$  (модальная опора 2 сага) – верхний/ нижний регистры

Приведенные модальные опоры, хотя и «производны» от основных тонов открытых струн, все же воспринимаются как *разные* их *оттенки*. Присутствуя в виде октавных, двухоктавных (кварто-квинтовых) дублей в разных регистрах, они *определяют* общий *строй* звучания (ср. со звучанием *чатхана*, сопровождающего хакасское эпическое пение) [263, с. 25-33].

Домбристы способны слышать эти различия, которые отражают представления о расщепленной природе звука и имеют музыкально-акустические предпосылки. В соответствии со слуховыми установками тюркских народов, с одной стороны, нижний тон (бурдон) и его первый обертон (октава) сливаются, а потому взаимозаменяемы. С другой, они разные, точнее первый обертон дает другой оттенок нижнего тона (бурдона). Налицо, однофункциональность и предпосылки к разнофункциональности, слитность и расслоение *одновременно*.

О неоднозначности модальных опор свидетельствует принцип *транспозиции*, предполагающий перенос мелодии или отдельных ее элементов на разную высоту. В данном случае, несмотря на повторность, она звучит в иной тембровой, «ладотональной» окраске. Не случайно, транспозиция является одним из широко используемых и действенных приемов в развитии музыкального материала.

В домбровых княх чаще встречаются квартовые, реже квинтовые транспозиции ОИРК преимущественно в восходящем направлении. При этом, если ОИРК звучит на модальная опора –  $g-d^1$ , то, как правило, ее последующая транспозиция перемещается на кварту вверх –  $c^1-g^1$  (кюи «Косалка» Даулеткерее, «Бозшолок» Курмангазы и др.). Обе модальные опоры –  $g-d^1$  и  $c^1-g^1$  – взаимодействуют, благодаря связующей опоре на  $g-c^1$ . Нередко возникает ладовая переменность, придающая звучанию особую мозаичность, «переливчатость».

Одним из ярких примеров в использовании квинтовой транспозиции является кюй Курмангазы «Балкаймак». В нем квинтовые модальные опоры контрастируют между собой, находясь на довольно близком расстоянии. ОИРК звучит на разной высоте: на модальной опоре  $d^1-a^1$ , затем на  $a-e^1$ , а позже –  $e-h$ , т.е. в верхнем, среднем и нижнем регистрах. Образуется квартовая цепочка модальных опор, которая высвечивает разные его оттенки.



В случаях, когда ОИРК появляется на модальной опоре  $a-e^1$ , ее дальнейшее развитие переносится вверх на  $d^1-a^1$ . В данной квартовой цепи модальных опор  $a-e^1 / d^1-a^1$ , также связанных между собой (см. кюй «Асем коныр» Д.Нурпеисовой), окраска звучания изменяется. Их объединяет временная опора на  $d-d^1$ . Будучи связующей, она выполняет и функцию перестройки, перехода к последующему этапу развития кюя.

В кюях жанра «Байжума» используется терцовое соотношение между изложением ОИРК и ее транспозицией (2 *орта-буын*). Обычно такая транспозиция сопровождается сменой ладовой окраски.

В *функциональном* плане укажем на действие двух противоположных тенденций: стремление производных временных опор к устойчивости сочетается с их подчиненностью основным тонам открытых струн.

Модальные опоры среднего и верхнего регистров, как «заместители» нижних, формируют общий композиционный каркас кюя<sup>193</sup>. Они способны еще больше отдаляться от основных тонов открытых струн, создавая *новые* «узлы», опоры временного или связующего характера внутри зон или между ними.

### ***5. 7. Тембро-регистровый принцип развития в домбровой музыке.***

#### ***О динамике звучания основных тонов открытых струн. Переключение регистров***

Тембро-регистровое варьирование активно используется и в домбровой музыке. Оно нередко актуализирует немелодическое, т.е. собственно *инструментальное* начало и подразумевает «игру» тонами и их «призвуками», реально звучащими в тех или иных регистрах. Мелодия на фоне основных тонов открытых струн или производных от них «поддержек» приобретает разные тембровые оттенки. Разнотембровая звуковая палитра, показательная для ранних форм бурдонного многоголосия (горловое пение, композиции на флейте, варгане) переносится в другие условия.

Тембро-регистровый принцип развития проявляется разнообразно: в одновременном, а также *попеременном* контрасте голосов, регистровых зон и,

<sup>193</sup> Двухголосность модальных опор уже свидетельствует о вертикальной их направленности и тембро-регистровой дифференциации

соответственно, их модальных опор. «Ритмика» тембро-регистравых сопоставлений обнаруживается: а) внутри основного интонационно-ритмического комплекса; б) в каждой регистровой зоне; в) между ними.

Композиционные формы кюя – буынная (звеньевая) и с использованием транспозиции предполагают регистровую дифференциацию музыкального пространства. Поэтому тембро-регистровый принцип развития, на наш взгляд, должен учитываться в анализе образцов инструментальной и вокально-инструментальной музыки не только казахов, но и других тюркских народов. Речь идет и о народно-профессиональной лирике, эпосе, а также таких вторичных явлениях как *жыр*- и *энкюи* [506].

Тембро-регистровый контраст обнаруживается, прежде всего, в фактуре изложения *домбрового двухголосия*. Нами выявлены два варианта в соотношении голосов.

*Первый.* Одновременное и попеременное движение обоих голосов, преимущественно в пределах ч.5, м.6; их тембро-регистровое сопоставление происходит на расстоянии при смене разделов и непосредственно внутри них (путем включения основных тонов открытых струн) (см. пример 28). На коротком промежутке времени (именно внутри начальной и средней зон – *бас-буын* и *орта-буын*) оstinатный тон может звучать с рядом лежащими мелодическими тонами.

### Пример 28.

Кюй Курмангазы "Узак Акжелен" (фрагмент)

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a *tr* marking. Above the first two staves, there are labels 'б' and 'с' indicating specific registers or tones. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the piece.

*Второй.* Расслоение внутри двух голосов: нижний воспроизводит основной тон открытой струны, а верхний – звучит в других регистрах. Таким образом, расстояние

между голосами увеличивается и становится равным октаве или шире нее. Например, в зоне *сага*, развитие в верхнем голосе происходит на фоне основного тона открытой струны *d*.

Первый тип соотношения голосов, близкий к параллельному, ленточному движению, связан преимущественно с внутризонным развитием (в том числе с изложением ОИРК), используется и в спусках с зоны *сага* к *бас-буын*. Он тяготеет к монодийным принципам развития, для которых характерна однослойность.

Во втором типе соотношения голосов имитируется эффект «расщепления» звука на основной тон и «обертоны», но на качественно ином уровне. Такое размежевание голосов встречается в моменты обыгрывания модальных опор в средних и верхних зонах, а также в кульминационном развитии. Многослойность звучания показательна для некоторых разделов в квартových, но особенно в квинтовых кюях. Расслоение голосов происходит в моменты включения основных тонов одной или двух открытых струн.

В квинтовых (домбровых и кобызовых) кюях нижние бурдоны используются наиболее часто. «Рабочий» диапазон простирается преимущественно от  $c^1$  до  $c^2$  (верхний регистр). Основной интонационно-ритмический (фактурный), тембровый контраст сосредоточен между нижним и верхним регистрами; средний используется в качестве гармонического фона, отдельные тоны которого участвуют в формировании мелодии.

В народном кюе «Акку» («Лебедь») для казахской домбры реально звучат три «голоса» – основной тон  $c$ , его октавное удвоение –  $c^1$  и тон открытой струны  $g$ . Попеременное звучание основных тонов двух открытых струн и первого «обертон» (от нижнего тона  $c$ ) и составляет основу мелодии. Каждый из «голосов» многослойной фактуры имеет свой звуковой диапазон, регистр, тембровую окраску. Они различаются и в функциональном плане: нижний – гармоническая опора, средний – «сонорный фон», отдельные «стоячие» тоны мелодии, верхний – мелодия (Приложение 5, № 8).

Если в квинтовых кюях расслоение «голосов» возникает постоянно, то в квартových – лишь периодически. В разделах 1 и 2 *сага*, где расстояние между голосами превышает октаву, возникает многослойность, между ними усиливается тембровый контраст. В квартových кюях (также как и в квинтовых) при обыгрывании

верхних модальных опор, наряду с основным тоном открытой струны  $d$ , включаются звуки среднего регистра. Образуется трехслойная фактура (пример 29).

Пример 29

Кюй Курмангазы «Торемурат» (раздел II сага)  
(Имя казахского батыра)



На фоне звучания квинтдецимы – нижнего  $d$  и верхнего  $d^2$ , появляются звуки среднего регистра ( $e^1$ ,  $fis^1$ ). Происходит одновременное и попеременное сочетание тонов разных регистров. Сказанное напоминает «фактуру» квинтовых кюев.

В следующем примере опоры среднего регистра  $g-c^1$ , а затем  $g-d^1$  (верхний  $c^1$  и  $d^1$  исполняются на бурдонной струне, на фоне основного тона мелодической) длительно обыгрываются с помощью форшлагов в верхнем регистре. Формируются как бы три «голоса»: нижний  $g$  (основной тон мелодической струны), средний – звуки  $c^1$ ,  $d^1$  и верхний –  $g^1$ , извлекаемый в виде короткого форшлага. Это «трехслойное» звучание иногда прерывается включением основных тонов открытых струн  $d-g$ , представленных как единый звуковой комплекс нижнего регистра. В результате попеременно на достаточно коротком промежутке времени звучат пять «голосов». Отметим красочность данного эпизода, в котором задействованы звуки всех трех регистров *домбры* (пример 30).

Домалатпай (фрагмент)  
("Кружащийся")

Дина

Быстро, с вдохновением  
(Тез, шалкыта)

Исполнитель Айтжан Токтаган  
Орындаган Айтжан Токтаган

Күйши Дина.  
Тарту (Сәлемдеме).  
/Құрастырушылар  
А.Токтаган, А.Токтаган.  
- Алматы: Аңыз-Арна, 2011. 89 б.

Заслуживает внимания смена, преключение регистровых зон (см. *бас-буын* – *орта-буын* – 1 и 2 *сага*) (внешний план тембро-регистрового сопоставления). Этот процесс в каждом конкретном случае происходит по-разному.

На домбре *нижний* регистр воспроизводится сразу, путем включения основных тонов открытых струн. В средний и верхний регистры можно попасть только скачком. Смена основных разделов кюя сопровождается не только тембро-регистровым, но и интонационно-ритмическим, ладовым контрастом. *Бас-буын* и следующий за ним раздел *1 орта буын* иногда имеют разную ладовую окраску (кюй «Косалка» Дины). Отметим метроритмические различия между *бас-буын* и следующим за ним ОИРК, его развитием.

Тембро-регистровые сопоставления могут быть более высокого уровня (внутренний план). Сказанное выражается во взаимодействии тонов открытых струн (*d-g*) и движения в среднем и верхнем регистрах. Поскольку нижний регистр на

домбре включается мгновенно, а верхний — берется скачком, то **основные тоны** открытых струн активно участвуют в развитии всего кюя. Они выступают в качестве главной опоры, двигателя музыкального процесса; отличаются исключительной полифункциональностью и в этом смысле представляются уникальными.

Обычно в развитии кюя могут участвовать основные тоны как обеих открытых струн, так и каждой по отдельности. Они звучат непрерывно или периодически. Не только основные тоны открытых струн, но и их октавные, кварто-квинтовые дубли **удобны** для исполнения и предусмотрены в самом строении домбры.

Будучи многопланово представленными, основные тоны открытых струн связывают все регистры музыкального пространства между собой. Они выступают в качестве слуховой **настройки** (1). Ведь их обыгрывание в начале кюя, иногда довольно длительное, призвано подготовить слушателя к восприятию музыки. Кроме того, уже в процессе звучания кюя они выполняют функцию слуховой **отстройки**. Их появление обычно сопряжено с исчерпанностью развития в среднем или в кульминационном разделах, необходимостью изменить направление движения.

В некоторых случаях, даже краткое включение нижних бурдонов способствует **торможению** движения (2), особенно в завершающей стадии развития кюя (см. «Сарыарка» – «Желтая степь» Курмангазы) [см. 755]. В данной пьесе, представляющей интерес для многих поколений казахстанских исследователей как наиболее ярко отражающей стиль знаменитого Курмангазы, заслуживает внимания заключительный (кодовый) эпизод (нотный пример 31).

В нем восходящее и нисходящее движение в верхнем регистре чередуется с периодическим звучанием основных тонов открытых струн, оказывающих влияние на процесс формообразования. Их разнообразное использование, динамика включения, на наш взгляд, придают музыке кюя «симфонический» характер.

Рассматриваемый образец уникален и тем, что в нем активно задействованы тоны обеих открытых струн. Они представлены как некое монолитное целое, один утолщенный низкий тон («макротон») или единая **суммарная (сонорная) звучность** [514, с.384-385], противопоставленная всему остальному движению. Каждый виток в развитии кюя упирается в основные тоны открытых струн. С одной стороны, они сдерживают натиск мчащегося звукового потока, с другой, служат импульсом, толчком к появлению новой волны. Тембро-регистрационный контраст выявляется ярче,

когда основной мотив проводится в верхнем, а затем в среднем регистрах (см. тт. 142-163).

### Пример 31

#### Кюй Курмангазы "Сарыарка" (фрагмент)

Энергично, быстро, с настроением и вдохновением ♩ = 152  
(Жігерлі, жылдам, көңілді, шабытпен)

Нотировка К.Ахмедьярова

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature, followed by a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note chords and includes dynamic markings such as *ff*. The second and third staves continue the melodic and harmonic development with similar rhythmic patterns. The fourth staff shows a change in time signature to 2/4. The fifth staff concludes the fragment with a triplet of eighth notes and a final *fff* dynamic marking.

Основные тоны открытых струн выступают в качестве *регулятора* «тонального» движения в кюе (3). Все «тонально-модуляционные» процессы находятся под их «контролем». Можно не заботиться о связанности тех или иных «тональных» сдвигов или «отклонений», введение основных тонов открытых струн способно вернуть развитие к началу или повернуть его в новое русло (см. «тонально-модуляционное» развитие в кюях К.Ахмедьярова).

Основные тоны открытых струн, обеспечивая *гармоническую* поддержку *мелодии*, участвуют и в ее формировании (4, 5) (см. гл. 4), в качестве начального, срединного или заключительного ее тонов (*1 орта буын*)<sup>194</sup>. Обратимся к кюю Курмангазы «Торемурат» [755, 28-29 б.] (Пример 32).

<sup>194</sup> Квадратными скобками выделены тоны открытых струн и их участие в формировании ОИРК.

## Кюй Курмангазы «Торемурат» (фрагмент)

Основные тоны открытых струн выполняют и *ритмическую* функцию, временно заполняя образовавшуюся паузу (6). Видимо, поэтому их периодическое подключение дает возможность музыканту *отдохнуть*, обдумать процесс дальнейшего развития кюя.

Напомним о появлении основного тона бурдонной струны *d* в начале каждой регистровой зоны, в *моменты обыгрывания модальных опор* (7). Ее неперенное участие в утверждении любой из них призвано подчеркнуть *главенство* нижнего тона. К примеру, модальная опора среднего регистра *d-d'* нередко обыгрывается сверху, с помощью форшлагов и снизу, путем периодического участия звука *a* на бурдонной струне, который перекликается с модальной опорой нижнего регистра – *d-a*. (пример 33).

Кюй Даулеткерей "Мунды кыз"  
("Печальная дева")

Неторопливо, задумчиво  
(Асыкпай, ойлы)

Нотировка К.Ахмедьярова



Основные тоны открытых струн выступают в качестве *самопорождающей* системы (8). Они создают свои эквиваленты в других регистрах в виде октавных, кварто-квинтовых, унисонных производных тонов. Таковы модальные опоры верхнего (*1* и *2 сага*), а также среднего регистров (*g-c'*, *d-d'* и др.).

Их уникальность состоит и в том, что они производят заместителей и в *нижнем* регистре. Первоначально заменяется основной тон мелодической струны – *g*. Его эквивалентом выступает звук *a* – второй ладок на домбре. Модальной опорой нижнего регистра становится *d-a* – тоны одной открытой, другой зажимаемой струн. Иначе говоря, вторая модально-композиционная схема с указанной нижней опорой (*d-a*) оказывается исторически более поздней, чем первая с опорой (*d-g*). Видимо, ее возникновение связано с другим этапом в развитии западно-казахстанского кюя, формированием индивидуальных стилей кюйши (XIX-XX вв.).

В последующей эволюции домбровой музыки появляются и заместители основного тона струны *d*. Один из них – звук *e*, а звук *a*, в свою очередь, сменяется на *h*. Модальные опоры *бас-буын* на *e-a* и *e-h* встречаются в кюях Дины Нурпеисовой. Происходит освоение новых опор в нижнем регистре. Их введение приводит к усложнению модальных связей. Изменяется «ладотональная» окраска звучания.

Основные тоны открытых струн на *домбре* выполняют функцию *переключателей* регистров<sup>195</sup>, *регуляторов* тембро-регистровых сопоставлений (кюи Курмангазы «Торемурат», «Кішкентай», «Акбай») (9).

Домбровое двухголосие способствует созданию *многомерного и разнослойного пространства* [514, с. 385]. Здесь имеются две предпосылки. Одна из них связана с использованием основных тонов открытых струн. В процессе чередования зон, обыгрывания модальных опор с участием верхних или нижних остинатных тонов, нередко звучит разное количество голосов (от одного до четырех). При реальном двухголосии возникает иллюзия скрытого, *слышимого многоголосия*, хотя и разновременного, но вполне очевидного<sup>196</sup>. Эти ощущения обусловлены характером соотношения тонов в модальных опорах, их отдалением или приближением друг к другу, определенной динамикой этого процесса. Кроме того, периодические «включения» основных тонов открытых струн создают разные пространственные

<sup>195</sup> Ту же функцию в горловом пении выполняют разные резонаторы (лобно-головной, носовой, грудной, затылочный, гортанный) [504, с.15].

<sup>196</sup> О «виртуальном многоголосии» на *домбре* см. [14, с. 21-29].

эффекты: «одно- и многоголосия», «одно- и многослойности», а также расширения или сжатия, «развертывания» или «свертывания».

Другая предпосылка в формировании многослойного пространства связана с двухголосием. Каждая модальная опора – двухголосна. Она сама по себе образует «микро» пространство. Смена модальных опор приводит к изменению пространственных структур. Как известно, пространство образуется и внутри той или иной зоны. Если учесть, что их – три (четыре), то звучание кюя будет складываться из множества пространств, перекрещивающихся и накладывающихся друг на друга. В результате образуется своеобразная «*полифония*» пространственных структур. Следовательно, «микро» пространство модальных опор, составляет основу внутреннего пространства регистровых зон, а те, в свою очередь, в совокупности образуют макропространство кюя.

В творчестве казахских кюйши этот процесс представлен по-разному. Особенно мощно он выражен в кюях Курмангазы и его ученицы Дины. Их сочинения отличает умелое, виртуозное использование бурдонов открытых струн. Активно внедряясь в звучащий поток, они способны разделять музыкальное пространство на два слоя – нижний и верхний. Постоянные переходы из микро- в макропространство и обратно, «игра» регистровыми контрастами придают кюям Курмангазы и Дины особую динамику и размах.

Манипулирование звуковым пространством, эффект его стягивания или растягивания внутри раздела возникает при движении голосов к унисону, секунде или октаве и шире (см. кюи Дины «16 год», «Жигер» и др.). В кюе «Жигер» «сжатое» пространство *бас-буын* и ОИРК противостоит расширенному (вторая половина *орта-буын*), с включением нижнего остинатного тона *d*. Такая же картина наблюдается и в зоне 1 *сага*. На наш взгляд, возникает вполне устойчивая аналогия с дыханием, *дышащим* музыкальным *пространством*, имеющим свой ритмический пульс.

В вокально-инструментальной музыке в соотношении *домбры* и голоса возникает расслоенное 3х-голосие. При звучании разных регистров домбры вместе с голосом образуется разновременное многоголосие (4-5-тиголосие). Взаимодействие голоса и инструмента, выступающих в качестве мелодии и бурдона в системе вокально-инструментального музицирования, представляется достаточно сложным.

Имеют место свои особенности. На первом плане – тембровая специфика (сходство и различия), в частности унисонных и октавных совпадений голоса и инструмента.

Основные тоны открытых струн разнообразно представлены в творчестве кюйши последующих поколений. В современных пьесах возросло значение октавных, кварто-квинтовых, унисонных дублей основных тонов открытых струны. Их использование в процессе развития, в разных связках между разделами, усиливает колористическое звучание (кюй К.Ахмедьярова). Важно отметить, что домбристы, сочиняющие в жанре кюя, прекрасно слышат всю эту систему взаимоотношений тонов (бурдонов открытых струн и их производных).

Представленность основных тонов открытых струн в виде своих эквивалентов в модально-композиционных схемах домбровых кюев западного региона (вертикаль) свидетельствует об *обертоновой* ориентации музыкального слуха казахских домбристов.

### 5.8. Понятие звучащей «кристаллической» формы кюя. Симметрия

Основные тоны обеих струн *домбры*, *g* и *d*, порождают две вышерассмотренные композиционные модели кюя: с опорой *d-g* (преобладает светлое начало) и *d-a* (более темная ладовая окраска). Они по-разному представлены в системе модальных отношений. Так, в модально-композиционных схемах с нижней опорой на *d-g*, главным все же будет *g* (тон мелодической струны). Он фактически программирует опоры других (в особенности верхнего) регистров, т.е. всю вертикаль, звучащую почти одновременно. Приведем схему кюев с опорой *d-g* (Схема 10)<sup>197</sup>:

Схема 10

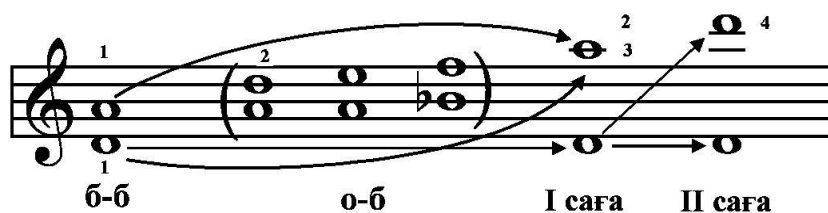


<sup>197</sup> Модальные опоры звучат на октаву ниже. Цифрами сверху указаны обертоны от основных тонов открытых струн. В скобках обозначен звук *g* большой октавы как разностный тон, не звучащий на домбре, но предельно слышимый (резонирующий) и производный от верхнего *g*<sup>1</sup>.

Основные опоры в вышерассмотренной модально-композиционной схеме (1) представляют разные модификации квартового интервала – *d-g* (в обращении, расширении; дублировки через октаву, две октавы).

Модально-композиционная схема (2) с опорой *бас-буын* на *d-a* (основной тон *d*) почти во всем сходна с предыдущей. Квинта *d-a* также определяет всю вертикаль, точнее модальные опоры других регистров (Схема 11):

Схема 11



Учитывая, что модальные опоры взаимосвязаны между собой, производны от тонов открытых струн, их возникновение в значительной мере предопределено музыкально-акустическими особенностями самого инструмента.

Основные тоны открытых струн позволяют домбристам находить производные от них модальные опоры других регистров

Кроме того, важное значение в трансляции и закреплении октавных, кварто-квинтовых опор в среднем и верхнем регистрах домбры имеет и аппликатурная память<sup>198</sup>. Вместе с перемещением левой руки на грифе инструмента на другую высоту переносится и аппликатурная позиция, а схема движения внутри ОПР сохраняется.

Если в музыке сибирских тюрков модель «расщепленного» звука представлена в развернутом виде и напоминает свободный энергетический поток, то в домбровых кюях она сворачивается, опосредуется и трансформируется. Энергия горлового звука переходит в иное качество.

Развитие в домбровом кюе имеет вертикальную направленность. Основные и производные модальные опоры нижнего и верхнего регистров *резонируют* между собой на расстоянии и непосредственно. Их постоянное воспроизведение актуализируют и зрительные ассоциации. Модально-композиционная схема,

<sup>198</sup> Об аппликатурной памяти в игре на гармонике пишет Ю.Бойко [94, с.117].

образующая внутренний каркас кюя, напоминает *кристаллическую* форму («решетку»)<sup>199</sup>, лежащую в основе твердых тел.

Домбровый кюй подобен звучащему «кристаллу». Модальные опоры низа и верха наиболее устойчивы (неизменны). Будучи взаимосвязанными, они напоминают «узлы» кристаллической решетки<sup>200</sup>, образуя основные грани «кристалла». Домбровый кюй усложняется путем включения все большего количества разных модальных опор. «Кристаллическая» форма кюев с модальной опорой *d-g*, с использованием 1 *сага*, будет выглядеть следующим образом (рис. 26).

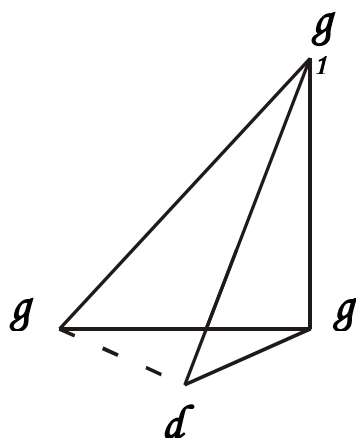


Рис. 26.

Основу данной трехгранной призмы составляют модальные опоры *бас-буын – d-g (g-g)*, *1 сага – d-g¹*. При этом взаимосвязи между ними, включая и унисонный «узел» *–g-g* (в *бас-буын*), отмечены соединяющими линиями. Эти опоры, образуя «узлы» «кристаллической» формы, можно уподобить плоским граням многогранника. В данном случае, они образуют треугольники правильной формы. Модальные опоры, возникающие на бурдонной или мелодической струнах, выписаны соответственно с правой или левой стороны.

Взаимосвязи тонов – *d-g-g¹* (*1 сага*) или *d-g* (на бурдонной струне) – *g¹* (почти как повторение предыдущего), а также *g-g-g¹* – образуют три «грани кристалла», *d-g-g* – его основание. Если включить модальную опору среднего регистра (*1 орта буын*) – *g-d¹*, то получим еще один «узел кристаллической решетки» и соответственно новые грани: *g-g-d¹*. Новый звук *d¹* будет «резонировать» с верхним *g¹* и нижним *g* (еще одна

<sup>199</sup> Сказанное согласуется и с мнением Е.Назайкинского, определившего следующие оппозиции, характерные для европейской и азиатской музыки: горизонталь-вертикаль, процессуально-кристаллическое [405, с.10-11]

<sup>200</sup> Речь идет о пространственно-периодической локализации атомов и ионов в кристалле. «Точки их расположения называют узлами кристаллической решетки» [491, с. 663].

грань), а также с нижним  $d$  и  $g$  (другая грань), т.е. с основными тонами открытых струн. «Грани кристалла», образуемые модальными опорами  $1$  орта буын, выделены темным цветом (рис. 27).

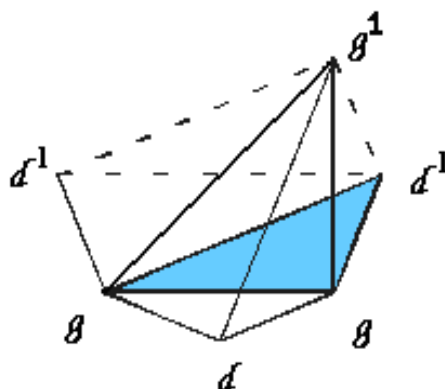


Рис. 27.

К предшествующим добавились

три новые звучащие «границы», образовалась шестиугольная призма. При введении модальной опоры  $2$  сага образуется новый узел связи  $d-d^2$ , что приводит к появлению иных «граней кристалла». Среди них –  $d-d^2-g$  (одна),  $g^1-d^2-d$  (вторая),  $g-g^1-d^2$  (третья),  $d-d^2-g$  (на бурдонной струне) (четвертая),  $g-d^1-d^2$  (пятая),  $g-d^1-d^2$  (шестая, на бурдонной струне как вариант предыдущей),  $g^1-g-d$  (седьмая),  $g^1-g-g$  (восьмая)

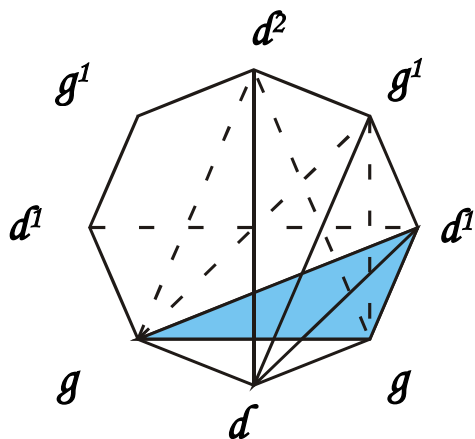


Рис.28.

В результате образуется многогранник с 14 гранями. Среди них есть «внешние» (с участием тонов открытых струн) и «внутренние» грани (от производных модальных опор, включая унисон  $g-g$ ). Так, к первым можно отнести связи тонов  $d-g-g$  (бас-буын),  $g-g-d^1$  ( $1$  орта буын, ОИРК),  $d-g^1-g$  ( $1$  сага),  $d-d^2-g$  ( $2$  сага). Ко вторым – «границы», «резонирующие» на расстоянии, т.е. *потенциально звучащие* (ср. «сонорный фон») —  $g-g-g^1$ ,  $g-d^2-g$ ,  $g-g^1-d^2$ , а также –  $g-d^1-g$ ,  $d^1-g-d^2$ ,  $d^1-g^1-d^2$ ,  $d-d^1-g$  (с одной или двумя открытыми струнами).

Анализ модальных опор, лежащих в основе вышерассмотренных модально-композиционных схем в кюях Западного Казахстана, показывает, что верх музыкального пространства есть *зеркальное отражение* низа. При включении «узла»  $2$  сага в «кристаллическую» форму становится очевидным, что верхние модальные опоры зеркально подобны нижним. Они симметричны относительно горизонтальной

прямой  $d^1-d^1$ , существующей потенциально. Открытым струнам  $d-g$  соответствуют опоры верхнего регистра  $d^2$  (2 сага) –  $g^1$  (1 сага), данные в обращении. Реально же модальная опора  $d^1-d^1$  занимает серединное положение.

Учитывая, что бурдонная и мелодическая струны зеркально подобны друг другу, все «узлы кристаллической решетки», образуемые на струне  $g$ , автоматически проецируются на струну  $d$  как их зеркальное отражение, потенциально звучащее музыкальное пространство.

В этом случае, «узлы» «кристаллической решетки» должны быть перенесены на правую сторону (струна  $d$ ), а связи опор выделены пунктирной линией. В результате образуется сложная прозрачная призма (многогранник) с большим количеством внешних и внутренних (26) граней. Его основу составляют треугольники и квадраты правильной формы. Верх и низ, а также правая и левая части звукового «многогранника» зеркально симметричны (рис. 29).

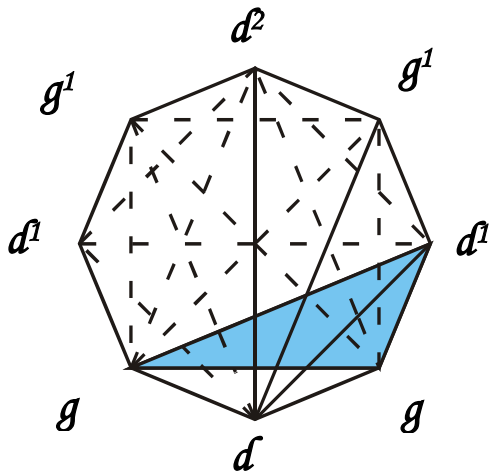


Рис.29.

Левая часть *подобна* правой. Речь идет о симметрии относительно прямой  $d-d^2$ . Основной тон открытой струны  $g$ , вместе со своими унисонным и октавным эквивалентами, будет образовывать *квадрат*  $-g-g-g^1-g^1$ . В то же время вершина и основание многогранника (самый высокий и низкий звук) связаны с модальной опорой  $d-d^2$ . Тон  $d^2$  является верхним, а  $d$  (тон открытой струны) – нижним «узлами» «кристаллической решетки». Как видно на рис. 29, все «узлы» «кристаллической» формы будут производными от модальной опоры  $d-g$ . Освоение новых разделов – 1, а затем и 2 сага, способствовало постепенному сложению звучащего «кристалла», формированию недостающих граней.

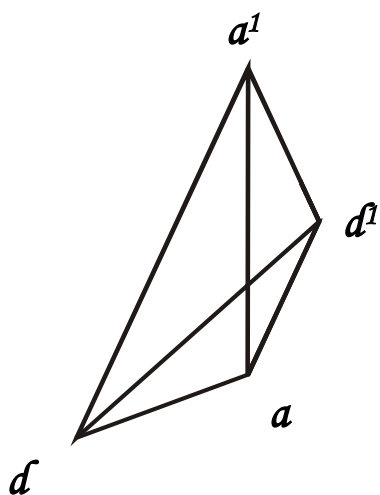


Рис.30.

Обратимся к модально-композиционной схеме с опорой  $d-a$ . Основные составляющие «кристалла», включающие зоны бас-буын, 1 *сага*, а также временную опору на  $d-d'$ , представлены на рис. 30.

В кюях с рассмотренной модально-композиционной схемой, срединная, связующая опора  $d-d'$  – потенциально присутствует, даже, если она реально не звучит, предельшима. Образуется трехгранная призма с вершиной на  $a'$ :  $a-a'-d'$  (левая),  $a-d-a'$  (срединная),  $d-a'-d'$  (правая сторонами),  $d-a-d'$  (основание). Если добавить модальные опоры зоны 1, 2 *орта-буын* и 2 *сага*, то появятся новые «узлы» и «грани» «кристаллического тела» кюя. Верхние опоры (2 и 1 *сага*) –  $d^2$  и  $a'$  – являются зеркальным отражением нижних тонов –  $a-d$ . «Грани», формируемые модальными опорами *орта-буын*, в том числе и ОИРК, заштрихованы. Учитывая, что данная модально-композиционная схема порождает больше опор среднего регистра, то соответственно и выбор «граней» будет шире (рис. 31).

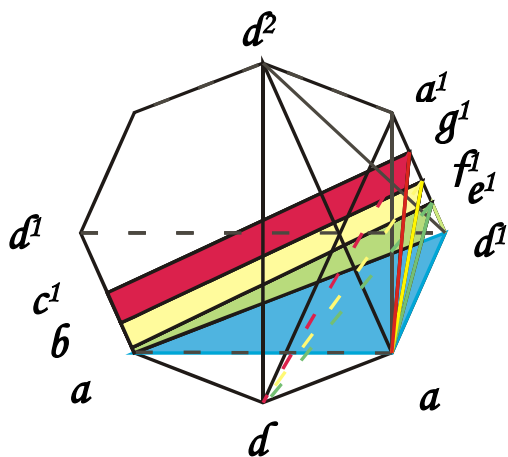


Рис.31



С освоением разных модальных опор *орта-буын* структура звучащего «кристалла» усложняется. Появляются другие внутренние «границы», которые взаимодействуют между собой (смежными сторонами многогранника), и с основанием (опоры нижнего регистра). Так, с локализацией основного интонационно-ритмического комплекса на модальной опоре  $a-d^1$ , появляются следующие грани –  $a-d^1-a$ , а также  $a-d^1-d$  (с опорными тонами нижнего регистра). Интонационно-ритмический комплекс с модальной порой  $a-e^1$  формирует «границы» –  $a-e^1-a$  и  $a-e^1-d$ . Опора 2 *орта-буын* на  $b-f^1$  оказывается родственной –  $b-f^1-a$  и  $b-f^1-d$ . Введение разных модальных опор приводит к формированию новых связей между тонами – «узлов» «кристаллической решетки». Образуются иные интервальные соотношения между звуками временных опор и основных тонов открытых струн. Кварто-квинтовые интервалы уступают место секстам, секундам, нонам ( $a-e^1-d$ ,  $b-f^1-a$ ,  $b-f^1-d$ ).

При совмещении обеих струн, т.е. наложении правой и левой частей «кристалла» (выделено пунктиром) получается следующая картина (см. рис. 32). Правая часть «кристалла» потенциально звучащая. Временные опоры 2 *орта-буын* –  $a-e^1$ ,  $b-f^1$ ,  $c^1-g^1$  оттенены.

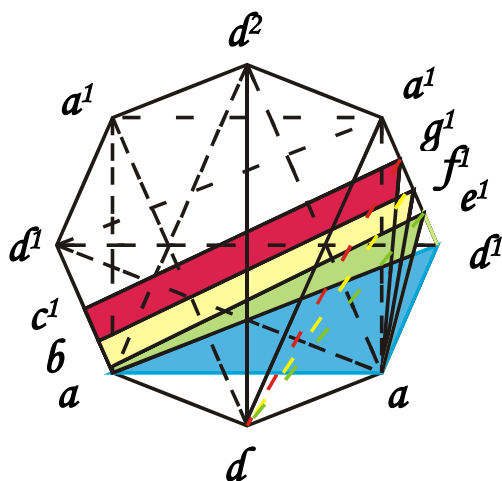


Рис.32

Тоны верхнего регистра на струне  $d$  в качестве модальных опор используются реже. Достаточно вспомнить временные и связующие модальные опоры –  $g-g$ ,  $g-c^1$ , реже  $g-d^1$  (подчеркнуты звуки, извлекаемые на бурдонной струне). В качестве нижнего звука модальной опоры они иногда звучат внутри кульминационных зон. Правда, в

разделах *сага* наиболее типично движение на мелодической струне с открытой бурдонной.

«Узлы кристаллической решетки», построенные на основе указанной модально-композиционной схемы, представляют собой разные модификации нижней опоры *d-a*. Как и в предшествующей схеме, тон *a* и его унисонные и октавные дублировки будут образовывать *квадрат*, располагающийся в центре – *a-a-a<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>*. Верхний и нижний «узлы» «кристаллической» формы (по вертикали) обозначены тонами *d-d<sup>2</sup>*. Унисонный «узел» – *d<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>* охватывает горизонталь. Поскольку верхний звук модальной опоры 2 *сага* – *d<sup>2</sup>* образуется на мелодической струне, то вертикальная ось многогранника – *d-d<sup>2</sup>* оказывается смещенной вправо.

Итак, в звучащем «многогранном кристалле» верхний и нижний «узлы» – *d-d<sup>2</sup>*, а также серединные – *d<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>*, будут т.н. центральными *осями симметрии*. Первая из них (*d-d<sup>2</sup>*) служит границей, отделяющей правую от зеркально симметричной ей левой сторон, репрезентирует *вертикальные* отношения. Вторая ось (*d<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>*) формируется в повороте многогранника на 90° вокруг своей оси. Она разделяет низ и верх музыкального пространства, зеркально подобные друг другу, и отражает *горизонтальные* связи. В результате образуются две основные оси симметрии – вертикальная и горизонтальная.

Поскольку они являются главными, то можно утверждать, что вертикальные и горизонтальные модальные отношения в домбровой музыке находятся в *равновесии*, в равной мере оказываются развитыми в этих двух направлениях. Обе оси симметрии производны от звука *d*, представляют собой его разнообразные, в том числе тембро-регистровые, модификации. Речь идет об октавном и двухоктавном «сдвиге» тона *d* – *d<sup>1</sup>- d<sup>2</sup>*. Основные тоны в «кристаллической» форме кюя, также как и атомы, связаны между собой. Они обнаруживают разные свойства в зависимости от направления. В центре звучащего «кристалла» образуется квадрат – *g-g-g<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>*, действуют горизонтальные и вертикальные связи. Они, вероятно, наиболее прочные. При этом первая вертикальная связь – *g-g<sup>1</sup>* (на мелодической струне) будет выражена сильнее, вторая – *g-g<sup>1</sup>* (на бурдонной струне) – слабее, поскольку она лишь потенциально звучащая. При повороте многогранника на 180° эта вертикаль совмещается с исходной – *g-g<sup>1</sup>*. Данный квадрат разделяется еще одной линией – *d-d<sup>2</sup>*. В результате получаются два трапецевидных многоугольника – *d-g-g<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>* и *d-g-g<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>*. Если по вертикали

образуется октава, то по горизонтали –  $g-g$  – унисон и его зеркальное отражение  $g^1-g^1$  в верхнем регистре, возникающее также при повороте «кристалла» вокруг оси на  $90^\circ$ . Разумеется, нижняя исходная опора  $g-g$  (с тоном одной открытой струны) в функциональном плане сильнее верхней, производной.

Если в ранних образцах домбровой музыки (см. квинтовые кюи) предпочтение больше отдавалось мелодической струне, а бурдонная выступала в основном в качестве фона, то позже, уже в творчестве народных кюйши XIX-XX вв. ситуация стала меняться. Наряду с мелодической активно раскрываются потенциальные возможности бурдонной струны. Последняя чаще используется как мелодическая, служит источником для появления новых модальных опор (т.е. «узлов» «кристаллической решетки») – основных, временных, связующих.

Сам факт их формирования весьма примечателен. Он свидетельствует о том, что кристалл («кристаллическое тело») – есть живой, растущий организм. Он изменяется, обрастает новыми гранями. Кюй, как и «кристаллическое тело», эволюционирует. Освоение модальных опор среднего и нижнего регистров подобно возникновению дополнительных «граней кристалла», приводит к усложнению структуры, внутренних связей.

Равноценное использование обеих струн свидетельствует о задействованности не только реальных, но и резервных «узлов» «кристаллической» формы. Все ее грани начинают «звучать». Пересекаясь между собой, они переливаются разными красками. В смене модальных опор от *бас-буын*, *орта-буын*, далее к зонам *сага*, постепенно охватываются все «узлы» «кристаллической» формы. Процесс ее вращения вокруг своей оси можно изобразить схематически в виде спиралеобразного движения между основными модальными опорами. Музыкальное пространство поворачивается вокруг оси  $d-d^2$  (рис. 33).

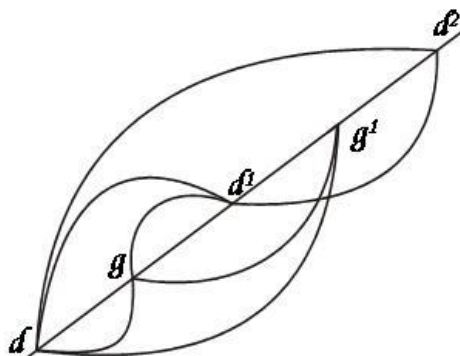


Рис.33.

Домбровый кюй предстает в виде звучащего кристалла, «играющего» разными оттенками. Подобно ему он (кюй) поворачивается разными своими «гранями», гармонирующими между собой непосредственно и на расстоянии. С введением еще одного «узла» «кристаллической» формы (2 *сага*) «кристаллическая» звуковая форма предстала в своем законченном, целостном виде.

х            х            х

Как известно, основные внешние признаки твердого тела связаны с его «правильной от природы кристаллической формой и плоскогранностью». Правильность формы находит выражение в его *симметрии*. Последняя понимается в двух значениях, узком и более широком. В первом случае, симметрия трактуется «как равенство двух элементов или двух групп элементов художественного произведения, расположенных вокруг одной общей точки или вокруг разделяющей их оси». «Красота от совпадения тела с самим собою есть симметрия частей этого тела, его ритм – числовая упорядоченность, его мерность и гармоничность» [329, с.532].

Под симметрией в широком смысле подразумевают «разнообразные случаи и виды преобразования» [328, с.143]<sup>201</sup>. К ним и относятся т.н. отражения, повороты, сдвиги – «операции, выявляющие симметрию того или иного объекта» [328, с. 143]. Последние осуществляются с помощью *элементов* симметрии, а именно 1) ее плоскости (при зеркальном отражении); 2) центра инверсии (или центра симметрии).

Симметрия бывает двух видов. К первому относят «совпадение при сдвигах и поворотах». Второй из них больше принадлежит к «зеркальным отражениям». Они связаны между собой: «симметрия первого рода может быть сведена к комбинации нескольких отражений». При этом, объект, принимая исходную форму, оказывается сдвинутым [328, с.143]. Общепринятые обозначения симметричных преобразований: *tr* – трансляция, т.е. операция переноса; *m* – зеркальное отражение; *E* – операция тождества или сохранение фигуры на месте.

---

<sup>201</sup> В широком смысле «симметрия – это свойство совмещения фигур с их первоначальным положением не только при отражении, но также при повороте и сдвиге» [328, с.142]. Так, «кристалл может быть совмещен с самим собой путем поворотов, отражений, параллельных переносов (трансляций) и других преобразований симметрии, а также комбинаций этих преобразований» [491, с.1220; 328, с.142].

К домбровой музыке, в особенности Западного Казахстана применимы разные законы и понятия из области симметрии. Здесь имеют место оба вида симметрии. Сдвиги и повороты образуются при перенесении модальных опор с мелодической на бурдонную струны (т.н. симметрия левого и правого). Зеркальная симметрия возникает при сопоставлении низа и верха музыкального пространства, их модальных опор по отношению к основным тонам открытых струн. Этот факт объясняет некоторые особенности домбровой музыки. Наряду с разной «ладотональной» окраской (светлой и темной) каждый из регистров имеет свой отрезок звукоряда, зеркально подобный по отношению друг к другу. Сложность и специфика в выведении общего звукоряда на казахской домбре связана с тем, что одна ладовая перевязка (перне) дает два разных звука на верхней и нижней струнах. Сказанное позволяет сравнить образуемые на них звукоряды в верхнем и нижнем регистрах<sup>202</sup> (рис. 34).



Рис. 34

Нами выписан общий звукоряд, используемый в кюях Курмангазы, отчасти Дины Нурпеисовой. Из примера видно, что **d<sup>1</sup>** выступает центральной осью симметрии. Полутоновые и целотоновые отношения совпадают. В то же время в кюях современных авторов интонационно усложняется и верхний регистр, здесь также появляются полутоны (рис.35).

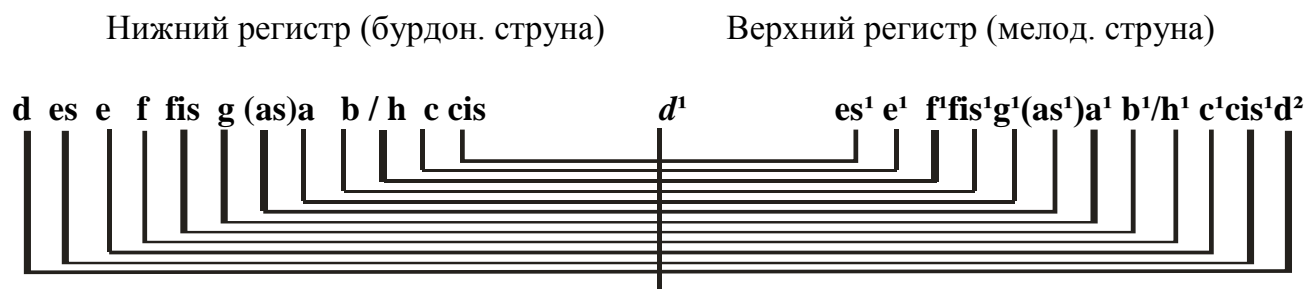


Рис. 35

<sup>202</sup> О путях формирования звукорядов на казахской домбре см. [258, с.151-160]

Полутоны верхнего и нижнего регистров зеркально отражают друг друга. Так,  $fis^1$  в верхнем регистре «эквивалентен»  $b$  нижнего, который стал осваиваться раньше, чем первый. Следует сказать и об их обращении  $fis - b^1$ . Звук  $fis$  в нижнем голосе начал использоваться сравнительно недавно, также как и его зеркальное отражение  $b^1$  в верхнем регистре (менее типично).

Согласно закону всемирного тяготения (И.Ньютон), действие, рождает равное, обратно направленное противодействие. Если в натуральном ряде 1, 3 и 5 гармоники имеют восходящее тяготение, то 2, 4 и 7 – нисходящее. В одном случае, ряд образует обертоновый мажор, в другом – формирует систему минора [249, с.29, 31]. Поскольку  $d^2$  во 2 *сага* есть зеркальное отражение нижнего  $d$  (остинатный тон открытой струны), то построенный от него натуральный ряд ( $d-d^1-a^1-d^2 - 1,2,3,4$  обертоны) фактически подобен такому же, только действующему в противоположном направлении ( $d^2-d^1-g-d - 1,2,3,4$  обертоны) (совпадает с т.н. унтертоновым рядом).

Возможно различия звукорядов верхнего и нижнего регистров на хордофонах, объясняются *симметрией низа и верха* музыкального пространства. Вспомним, верхний регистр – более диатоничный, преобладает обертоновый мажор, позже стали появляться альтерированные ступени. В нижнем – происходит процесс хроматизации, встречаются преимущественно пониженные ( $es/e, b/h$ ), а также и повышенные варианты звуков ( $f / fis$ ). Эта тенденция, намеченная в творчестве Курмангазы и представителей его домбровой школы, нашла продолжение и в кюях современных авторов (К.Ахмедьяров и др.).

Если учесть, что октава и унисон тождественны друг другу, т.е. первый интервал можно заменить вторым, то музыкальное (двухоктавное) пространство на домбре существенно сжимается. Тонам натурального ряда от звука  $d$ :  $d - a - d^1 - fis$  будут соответствовать

**интервалы** 8=1 5 4 3

Зеркально отраженный ряд, направленный вниз:  $d^2 - g^1 - d^1 - b$ .

**интервалы** 8=1 5 4 3

Именно здесь при сжатии октавы в унисон, разная ладовая окраска звукорядов верхнего и нижнего регистров становится более очевидной.

При сдвиге на октаву в нисходящем движении от модальной опоры  $g^1$ , получится другая вертикаль –  $g^1 - c^1 - g - es$ . Нами выделено первый ладок, расположенный в начале грифа домбры, т.н. *туркмен перне*. В обратном движении в

нижнем регистре образуются два звука – *b* и *es*. На наш взгляд, музыкальное пространство в домбровой музыке осваивалось параллельно снизу вверх и сверху вниз (вертикаль), а также справа налево и слева направо (горизонталь).

Эффект сжатия и расширения пространства как раз и связан с действием двух осей симметрии «кристаллической» формы – вертикальной  $d-d^2$  и горизонтальной –  $d'-d'$ . Если  $d-d^2$  – двухоктавная модальная опора, то  $d'-d'$  есть унисон. В прямом своем виде нижнее и верхнее *d* как два «узла» – разворачивают, «растягивают» музыкальное пространство. В то же время, его «стягивание», «свертывание» («сжатие») происходит при повороте звучащего «кристалла» вокруг своей оси на 180°. В этом случае, потенциально звучащий тон  $d'$  совмещается с зеркально отраженным  $d'$  на мелодической струне.

По отношению к домбровой музыке из области симметрии применим и термин «группа»<sup>203</sup>. Речь идет о любом «множестве», во взаимосвязи которых наблюдается определенная закономерность. Среди тождественных элементов отметим октавно-унисонные модальные опоры *g-g* (на мелодической и бурдоной струнах),  $d-d'$  (связующая модальная опора),  $d-d^2$  (опора 2 сага). Они есть результат тождественных преобразований, понимаемых фактически как «повторение без изменений» или «умножение на единицу» [328, с. 143-144]. Объекту, с его зеркальным отражением (т.н. «обратной перестановкой предметов»), соответствует повторение разделов кюевой формы, следующих в обратном порядке, например спуск с кульминационных зон (1 и 2 сага) через возвращение зоны *орта-буын* и т.д.

В изобразительном искусстве ярко выражены два принципа симметрии: повторность (принцип орнамента) и зеркальная симметрия [328, с.164]. Повторность занимает особое место в развитии западно-казахстанского домбрового кюя. Появление *бас-буын* после каждого нового раздела привносит элементы симметрии в строение формы, служит средством в достижении единства. Повторение мотивов, элементов основного интонационно-ритмического комплекса в разных регистрах, их звучание попеременно на нижней или верхней струнах напоминают имитацию в полифонической музыке, с характерными для нее сдвигами по горизонтали и вертикали. Все эти преобразования обнаруживают сходство с общими законами

<sup>203</sup> Симметрология активно используется в изучении казахской народной музыки [260; 258, с.151-160].

симметрии и могут быть исследованы с помощью группы трансляций, а именно путем параллельных сдвигов, перемещений мотивов по высоте и во времени.

Один из часто используемых в домбровой музыке приемов развития – *транспозиция* мелодии или отдельных ее мотивов, относится к простым видам преобразования со смещением по высоте (об этом уже говорилось выше). Такие переносы мелодии воспринимаются как имитация и аналогичны «преобразованиям симметрии в обычном пространстве и могут быть исследованы... методами теории групп» [328, с.147-148].

В соответствии с законом сохранения *энергии*, действующим в природе, последняя «... не возникает из ничего и не исчезает», а «может только переходить из одной формы в другую» [491, с.1564]. Такую же картину мы видим в музыке тюркских народов, в эволюции звуковысотной системы. На начальном ее этапе звуковая энергия представлена в виде процесса (горловое пение у тюрков Южной Сибири), на последующем – она преобразуется в «кристаллическое» тело (домбровые кюи казахов).

### **5.9. Равенство вертикали и горизонтали – второй этап в развитии звуковысотных отношений**

Следующий этап в развии звуковысотных отношений, на наш взгляд, связан с домбровой музыкой, в которой наряду с вертикальными, развиваются и горизонтальные связи.

*Вертикальный* срез обусловлен самим соотношением бурдона и мелодии, представленного в виде не одно-, а двух-трехголосия. Теперь мелодия становится самостоятельной, необертоновой и, на первый взгляд, независимой от оstinатного тона. Между ними складываются уже интервальные отношения. На самом деле, они мыслятся как *единое* целое. Бурдон гармонирует с отдельными звуками мелодии, перемещаясь на разную высоту.

Вертикальные связи оказываются достаточно *сильными*. В музыке тюркских народов ЦА они исторически предшествуют горизонтальным. Оstinатные тоны открытых струн используются в формировании мелодии. Они звучат внутри и между разделами формы. Поэтому модалные (ладовые) особенности домбровой музыки



невозможно рассматривать вне их активного участия, ограничившись анализом лишь мелодической линии, собственно звукорядной основой.

Кроме того, возникают двухголосные опоры, образующие модально-композиционную схему кюев. Каждая из них находится в согласии (по вертикали) между собой, а также с нижними тонами открытых струн. В результате складывается система модальных опор, выполняющих разные функции. Они так трактуются именно в слуховом восприятии.

Отношения нижнего тона и его октавных, квинтовых, квартовых, а также унисонных дублей строятся на акустических закономерностях. Первоначальная модель «разложенного» звука сохраняется в модальных опорах, прежде всего, нижнего и верхнего регистров, демонстрирующих свое единство (см. модальные опоры *бас-буын*, 1 и 2 *сага*, отчасти *орта-буын*). Освоение каждого нового тона, модальных опор сопровождается постепенным их включением в звукорядную структуру, т.е. вертикальное освоение музыкального пространства происходит параллельно с горизонтальным.

В *горизонтальном* срезе соотношение бурдона и мелодии также будет изменяться. Если модальные опоры, возникающие при смене разделов, имеют бурдонно-обертоновое «происхождение», то движение внутри зон (особенно в 1 и 2 *орта-буын*) содержат потенциальные возможности для формирования звукоряда.

Важное значение приобретает расстояние между нижним тоном и верхней мелодией. Именно внутри зон оно может уменьшаться, вплоть до унисона, секунды, тем самым приближаться к «однослойности» (С.Галицкая). «Линейные» связи между тонами, модальными опорами являются также *устойчивыми* и *сильными*.

Следовательно, проблемы формирования модальных отношений в домбровой музыке находятся на пересечении двух аспектов, в их сочетании, скорее диффузии – тембروفонического (гармоническая вертикаль) и высотно-мелодического (горизонталь). Первый из них дает вертикальный срез «лада», формирует систему модальных опор и их взаимоотношений. Второй, соответственно, указывает на горизонтальные отношения близлежащих тонов между собой. И тот, и другой, развиваясь, усложняют модальную организацию домбровой музыки.

В свете сказанного, можно дать «рабочее» определение *модальности* в домбровой музыке. Последняя, будучи эквивалентом ладовых связей, понимается как

система отношений тонов по вертикали и горизонтали одновременно. Под *вертикальными* подразумевают модальные связи нижних и верхних опорных тонов, возникающие при смене регистровых зон или действующих на расстоянии.

Положения бурдона и мелодии в каждый последующий момент времени будут определяться *горизонтальными* связями.

Двойственная природа звука, выражающаяся одновременно в его спектральном «разложении» (тембр) и слитности (высота), проявляется во взаимодействии голосов, а также в модальных отношениях. Укажем на многоплановость развития, проявляющуюся в вертикальном срезе. Внутри же каждой зоны, особенно в начальных (*1 и 2 орта-буын*), начинают преобладать горизонтальные связи, которые (в отличие от вертикальных) более изменчивы.

Итак, **II этап** в развитии звуковысотных отношений, наиболее ярко прослеживаемый на материале музыки преимущественно для щипковых, отчасти смычковых хордофонов, имеет ряд своих особенностей. Происходит функциональная дифференциация нижнего бурдона: на основные тоны открытых струн (неизменно повторяющиеся) и перемещающиеся по высоте, мигрированные, звучащие в рамках одной композиции. Первые, как главные экстраполируют свои функции на вторые – локальные опоры регистровых зон, выступающие их временными заместителями. Отметим строгую координацию и взаимодействие модальных опор, что находит отражение в модально-композиционных схемах. Мелодия, также как и бурдон активно перемещается на разную высоту.

Развитость бурдона и необертоновой мелодии означает **равенство** вертикальных и горизонтальных отношений тонов. Мелодия равна бурдону.

Сказанное в особенности касается **домбрового кюя** казахов – явления самобытного, занимающего центральное положение на музыкальной карте региона. В нем соединяются два разных «полюса» центральноазиатской музыки. С одной стороны, он обращен к немелодическим, темброфоническим структурам, складывающимся в инструментальной музыке сибирских тюрков и монголов. Об этом свидетельствует вертикальная направленность модальных опор, их следование натуральному ряду, уподобление основных тонов открытых струн звучанию нижнего бурдона в горловом пении.

С другой, однослойность голосов, периодически возникающая внутри зон, развитость горизонтальных связей тонов сближает домбровый кюй с монодическими культурами Востока (см. маком, рага) [394, с. 61-62].

Именно представленность модальных отношений по вертикали и горизонтали дает возможность отнести домбровую музыку к явлениям *смешанным, синтетическим*. Данный вывод представляется методологически важным. Для того, чтобы горизонтальные связи между тонами в монодии окрепли и стали самостоятельными, необходим был этап *мигрированного бурдона*, когда мелодия звучит и перемещается одновременно с ним. Именно он (этап) и связывается с казахским домбровым кюем. Поэтому кюй, будучи родственным явлением, все же отличается от музыки сибирских тюрок и монодии как таковой, представляя собой *качественно иной* феноме

## Глава VI. Третий этап: горизонталь. Становление мелодики (на материале туркменских мукамов)

### 6.1. Бурдон или мелодия?

В музыкальных композициях для составных хордофонов (домбровые *кюи*, комузные *кюу*, туркменские *сазы*), в которых происходит дифференциация бурдона (используются два тона открытых струн), мелодия (необертоновая) от него уже не производна. И все же их единство имеет иной характер и объединяет равных «участников». Данный этап в эволюции музыки тюрков характеризуется развитием и усилением собственно мелодического начала.

Бурдонное двухголосие на домбре представляет интерес с т.з. синкрезиса *мелодии и гармонии*. С одной стороны, ленточное движение двух голосов подобно «утолщенной» мелодии. В ее развитии принимают участие и опорные тоны нижнего регистра (открытые струны). С другой, звуки нижнего (остинатного) и верхнего (мелодического) голосов могут сливаться и образовывать гармонические сочетания в виде различных интервалов, составных и простых, в том числе октав, квинт, кварт, унисонов. Они собственно и есть специфическое проявление *гармонии*. Другими словами, оба голоса – и мелодия, и гармония одновременно. В случае «резонирования» нижних и верхних модальных опор будут возникать более сложные гармонические комплексы: октавные –  $d-d^2 - (d')$ ; кварто-квинтовые –  $d-d'-(a)$  и т.д. Третьи тоны указанных созвучий образуются благодаря участию основных тонов открытых струн и их октавных или квинтовых дублей.

Другой аспект единства бурдона и мелодии – невычлененность последней и представленность «гармонии» в виде выдержанного нижнего тона. Подобно тому, как обертоновая мелодия с нижним опорным тоном в горловом пении является далеким прообразом гармонии и мелодии, так и в домбровой музыке эти два компонента взаимосвязаны между собой.

В монодии складывается иная картина. Былое единство остинатного тона и мелодии разрушается. Бурдон «растворяется» в мелодии, которая начинает звучать на двух-треххорных струнах. Она настолько усиливается, что уже не нуждается в поддержке бурдона и представляет собой самостоятельное явление. И все же, бурдон

опосредованно участвуют в формировании тонально-ладовых центров макома / мугама как многочастного циклического произведения.

Приведем фрагмент из пьесы «Самой Дугох»<sup>204</sup>, в которой каждая фраза мелодии завершается основными тонами открытых струн (*d* и *g*) (Пример 34).

**Пример 34.**

Самой Дугох  
1 вариант

Т.Алиматов - танбур

М.М. ♩=80

**6.2. О нижней и верхней границах бурдона  
Разновидности настроек на хордофонах**

В предшествующих главах уже говорилось о значении октавы, квинты, кварты и унисона для музыки тюркских народов Центральной Азии. Каждый из названных интервалов отражает тот или иной этап в развитии бурдонного многоголосия. Сказанное находит отражение в *видах* настроек центральноазиатских хордофонов. Учитывая, что целые пласты инструментальной и вокально-инструментальной музыки разных народов Центральной Азии созданы и функционируют в определенных строях (настройках) хордофонов данный вопрос представляет исключительный интерес. Настройки инструментов в условиях преимущественно слухо-зрительной традиции связаны с натуральным рядом и служат ключом (кодом) к пониманию некоторых звуковысотных закономерностей музыки тюрков.

На центральноазиатских двухструнных хордофонах используются октавный, квинтовый, квартовый, терцовый, секундовый, унисонный строи; на многострунных – преимущественно кварто-квинтовые, кварто-секундовые.

**Октавный** строй (*c-c<sup>1</sup>*) в современной музыкальной практике тюркских народов встречается редко. Он используется чаще на смычковых (тувинский *игил*),

<sup>204</sup> Дугох - название одного из разделов в Шашмакоме.

реже на щипковых составных хордофонах (узбекская *домбра*, каракалпакаский *дугар*). Вероятно, в прошлом, на ранних этапах эволюции хордофонов он имел более широкий ареал распространения [224, с.11].

Тот или иной вид настройки инструмента содержит определенный набор интервалов. Так, для названного строя показательны только составные интервалы. Обычно наряду с октавой, основной опорой является *дуодецима*, реже *квинтдецима*. Расстояние между нижним тоном и мелодией достаточно большое (октава). Учитывая, что в октавном строе бурдонная струна открытая, движение происходит на мелодической струне, в верхнем регистре. Как показывают редкие образцы в октавном строе для узбекской *домбры*, при непрерывном звучании нижнего остинатного тона амбитус верхней мелодии небольшой, не превышает ч.5. Основу пьес составляют вариантно повторяемые небольшие мотивы (см. пьесы *Думбира куй* I, *Сарбоз нагма*) [267, с.111-113, 175-180]. (Приложение 5, № 6).

Пьесы в октавном строе по своей фактуре (соотношению низа и верха музыкального пространства) напоминают наигрыши на аэрофонах (*сыбызгы*, *курай*) и идиофонах (*хомус*, *шан-кобыз*). В них представлен почти тот же звуковой диапазон. Собственно «рабочий» диапазон звучания, из-за большого расстояния между бурдонной и мелодической струнами, оказывается ограниченным, узким. Реальную высоту октавного строя трудно регулировать. При низкой настройке основной тон бурдонной струны приобретает высотную неопределенность, при высокой – звучание на мелодической струне становится крикливым и невыразительным.

В композициях для смычковых и щипковых хордофонов используется *квинтовый* строй (*c-g*). С ним связаны преимущественно ранние пласты народной инструментальной музыки (например, *аңыз-куйлер* у казахов и др.). В прошлом он был достаточно популярным, в настоящее время встречается реже, преимущественно у тюрков Южной Сибири, монголов, отчасти у казахов, киргизов и узбеков.

Пьесы, созданные в квинтовом строе, достаточно разнообразны. Обычно в них основной тон нижней струны неизменен по высоте. В более поздних образцах он может перемещаться (см. кюи «Аксак кулан», «Жетим бала» Т.Ахметова). Функционально бурдон преобладает над мелодией (см. кобызовые и домбровые кюи в квинтовом строе). Ее звуковой диапазон расширяется, захватывая звуки не только верхнего, но и среднего регистров. Напомним, в квинтовом строе, наряду с

составными, встречаются и простые интервалы, но не уже квинты. Расстояние между голосами, хотя и сокращается, все же продолжает оставаться достаточно широким (октава и шире нее). Возможно, поэтому движение в верхнем регистре будет преобладающим. Тем не менее, в квинтовом строе возможности для развития мелодии значительно расширяются. Для смычковых инструментов данный вид настройки наиболее оптимальный и удобный, на щипковых – бурдонная струна используется слабо.

**Квартовый** строй (*d-g*) отражает новый этап в развитии бурдонного многоголосия (соответственно и в эволюции центральноазиатских шейковых лютен). Его связывают с исторически более поздними пластами народной инструментальной музыки. В настоящее время данный вид строя распространен шире, чем квинтовый. В казахской и узбекской домбровой, туркменской дутарной музыке он является **основным**<sup>205</sup>. Для смычковых инструментов, несмотря на имеющиеся пьесы, квартовый строй менее типичен, чем для щипковых.

Квартовый строй считается наиболее универсальным. В нем используются фактически все интервалы (простые и составные). Тембро-регистровая звуковая модель повторяется и здесь, когда расстояние между голосами становится шире октавы.

Квинтовая и квартовая настройки распространены повсеместно на центрально-азиатских смычковых и щипковых хордофонах. В них создано немало шедевров, отвечающих требованиям как музыкантов, так и современных слушателей. Речь идет не только о кюях для казахских *кыл-кобыза* и *домбры*, но и композициях для узбекских и туркменских *гиджаков*, *дутаров*, а также других смычковых и щипковых хордофонов, включая образцы ансамблевой музыки с участием голоса. Эти виды настроек используются и на многострунных центральноазиатских лютях. Если для киргизского *комуза* показательны кварто-квинтовые настройки, то на 3х-струнном *танбуре* – «первая и третья струны настраиваются в унисон, а вторая – на кварту, квинту или секунду ниже этих двух струн. Преобладает квартовый строй» [268, с. 135]. На азербайджанском *таре* струны настраиваются на кварту и секунду или кварту и квинту. Количество струн не оказывает существенного влияния на вид

<sup>205</sup> Анализ пьес для узбекской *домбры* показал, что они служат своеобразным мостом к казахским домбровым кюям и туркменским *сазам*. В узбекских пьесах в квартовом строе, нижний тон звучит почти непрерывно.

настройки. Кварто-квинтовые строи, будучи преобладающими, оказывают влияние на формирование ладовых опор, звукорядов и шире звуковысотной системы<sup>206</sup>.

Пьесы в *терцовом* строе (*e-g*) (*қалыс бурау* – с каз. «переходный», «отстающий через звук») встречаются редко (Приложение 5, № 12). Основные тоны открытых струн образуют малую терцию. Кварта – оптимальный интервал, связанный с первой позицией левой руки на инструменте.

В *секундовом* строе (*f-g*) (*шалыс бурау* – с каз. «соприкасающийся») расстояние между мелодией и бурдоном достигает критической отметки. Основные тоны открытых струн равны секунде – самому мелодическому интервалу. Основная позиция левой руки связана с интервалом – б.3. Редкие образцы в секундовом строе весьма показательны. В них встречаются целые фрагменты «одноголосной» музыки. Бурдон образует с мелодией «утолщенную» линию. Так, эпизоды с непрерывно бурдонирующей струной в кюе «Карлыгаш», звучащим в секундовом строе [747, с.117-120] (Приложение 5, № 13), чередуются с другими, в которых на обеих струнах воспроизводится единая «утолщенная» мелодия, т.е. обе они звучат в унисон. Приведем небольшой фрагмент из кюя (пример 35).

### Пример 35

#### Народный кюй «Карлыгаш» («Ласточка»)



*Унисонный* строй (*g-g*) (*тел, egiz бурау* – каз. «параллельный, одинаковый») (*кўштор* – узб. «парные струны») больше показателен для инструментальных пьес Центрально-Азиатского и Ближневосточного регионов. Кюи в унисонной настройке встречаются в южной, юго-восточной областях Казахстана [211, с.12-13]<sup>207</sup>. Данный

<sup>206</sup> Настройки многострунных хордофонов также ориентированы на натуральный ряд, т.е. на непосредственное (акустическое) (октавная, квинтовая, квартовая и унисонная) и опосредованное родство тонов (кварто-квинтовые, кварто-секундовые) [379, с. 21].

<sup>207</sup> Наличие такой настройки на *домбре* зафиксировал и А.Эйхгорн. [380, с. 38]



вид строя используется и на туркменском<sup>208</sup>, узбекском, каракалпакском *дутарах* [224, с.11], а также на многих плекторных щипковых хордофонах (*саз, тар, афганский рубаб* и др.), на которых мелодические струны настраиваются в унисон.

Унисонный строй представлен двояко: а) как октавный с открытой бурдонной струной и б) собственно унисонный (мелодия звучит на обеих струнах)<sup>209</sup>. Бурдон открытой струны находится на периферии внимания или участвует в формировании мелодической линии, создавая эффект «скрытой» полифонии (пьесы для узбекского *дутара*).

В трех из пяти опубликованных пьес «Куштор» («Парные струны») для узбекского *дутара* в унисонном строе – на обеих струнах звучит одна мелодия; в двух остальных – одноголосие чередуется с двухголосием [268, с.294-301, 305-306] (Приложение 5, № 15)<sup>210</sup>. Правда, в тех случаях, когда на двух струнах звучит реальное одноголосие, периодическое повторение основного тона открытой струны приводит к скрытому двухголосию (Пример 36).

### Пример 36

#### № 15. Кўштор (пьеса для узбекского дутара)

Расп. А. Козловского

строй дутара 

**Allegro giusto**

Дутар 

Удары по деке 

*mp*

*poco a poco crescendo*





<sup>208</sup> Образец в унисонном строе на туркменском дутаре опубликован [546, с. 56-57].

<sup>209</sup> Унисонный строй на дутаре используется при исполнении одноголосных пьес [268, с.129, 294-301].

<sup>210</sup> Во всех четырех образцах, за исключением пьесы «Тургай», дополнительно выписана строка, на которой фиксируются удары правой руки по деке, своего рода партия «ударного инструмента».

Унисонный строй даже в пьесах, где основной тон струны неизменно повторяется отличается от октавного. Эти различия кроются в соотношении голосов. Если в октавном строе благодаря широкому расстоянию между нижним и верхним тонами, образуется пространство для мелодии, то в унисонном («одноголосие» на двух струнах) оно возникает лишь периодически, либо совсем исчезает. Низ и верх сравниваются окончательно.

Постепенно в процессе эволюции музыки тюрков мелодия, обогащенная бурдоном, рождается в новом качестве. Кроме того, ее дублирование напоминает звучание плектрных хордофонов с 2-3х-хорными струнами. Видимо, поэтому унисонный строй на двухструнных хордофонах особенно не прижился, поскольку его с успехом заменили многострунные инструменты (см. Ч. 1, 2.6.). Следовательно, унисонный строй *уравнивает* звучание двух-трех- и многострунных щипковых инструментов, на которых исполняются крупные вокально-инструментальные и инструментальные композиции типа мугама, макома (см. *танбур, тар, уд* и др.). Так осуществляется плавный переход от двух-трех к многострунным инструментам и, собственно, к монодии.

Все вышеизложенное позволяет нам сделать следующие выводы. Виды настроек, используемые на хордофонах Центральной Азии, являются своего рода *фиксаторами* определенных этапов в освоении музыкального пространства, в том числе регистров. Аккумулируя многовековой опыт в осознании феномена звука, они связаны с процессом становления и развития звуковысотной организации в целом.

Каждый вид настройки (в особенности кварто-квинтовый) формирует систему звуковысотных отношений, со своими возможностями и ограничениями, обеспечивающими его жизнеспособность.

Следует различать спектры реального и мнимого «утолщенного» тонов. Последний образуется благодаря восприятию основных тонов открытых струн, настроенных в октаву, квинту и кварту, как одного *«толстого»*. Поэтому тот или иной вид настройки, по существу служит *показателем* звуковысотной зоны спаренного «тона», отражает процесс ее постепенного сужения до нормы (от октавного до унисонного строев).

Музыкальные настройки выступают в качестве *регулятора* в соотношении бурдона и мелодии. Отметим разную степень взаимодействия основных тонов

открытых струн – от полного их слияния до диссонирования (секундовый строй). Налицо процесс постепенного высвобождения мелодии от «оков» бурдона.

Настройки составных хордофонов Центральной Азии отражают характер и особенности модальных отношений. Так, интервальный состав модальных опор тесно связан с видом строя. Отметим их разнообразие и постепенное «сужение»: от составных (октавный, квинтовый, квартовый) до простых интервалов (квартовый, унисонный).

Складываются *три* разновидности *звуковысотных зон*. Первая из них – апеллирует к «тонкому», реальному звуку, совпадает с понятием, введенным Н.Гарбузовым. Вторая – связана с «утолщенным тоном», находит отражение в видах настроек хордофонов. Третья – относится к полноценному *представлению* и функционированию *бурдона*. Эта зона охватывает нижнюю часть спектра, т.е. первые четыре гармоники натурального ряда (октава, квинта, кварта). Ее *нижней* границей является октава (2 гармоника), а *верхней* – кварта (4 гармоника).

Прерогативой бурдона служат октавный, квинтовый и квартовый строи. Зона его локализации находится в пределах *двух октав*, т.е. соответствует звуковому диапазону *домбры* и ряда других смычковых и щипковых хордофонов.

### ***6.3. О вертикальной направленности развития в монодии.***

***Тембро-регистровый принцип. Преобладание горизонтали — третий этап в развитии звуковысотных отношений***

Узбеко-таджикские макамы, азербайджанские мугамы, уйгурские и туркменские (инструментальные версии) *мукамы* представляют собой крупные циклические формы. Каждая их часть связана с утверждением определенного лада, как регламентированной системы интонаций и попевок [305, с.173]. Развитие в них имеет вертикальную направленность. Отметим наличие начальных, срединных, кульминационных и заключительных построений, а также ладов, находящихся в разных интервальных соотношениях. Эти *два фактора*, включая последовательные

этапы восходящего развития, объединяют собственно восточную монодию с домбровыми кюями казахов и уже отдаленно – с музыкой тюрков Южной Сибири<sup>211</sup>.

Как известно, Шашмаком состоит из нескольких построений: вступительного (*Даромад*), серединного (*Миёнпарда*), кульминационного (*Аудж*) и заключительного (*Фуровард*). Композиционный процесс имеет также регистровую закрепленность. Если начальное, вступительное построение охватывает нижний, серединное – средний, кульминационное – верхний регистры, то заключительное – возвращение к началу. В данном случае мы видим другой этап в освоении регистров, за каждым из них закрепляется определенное образное содержание. Обычно нижний регистр связан с состоянием покоя, а верхний – эмоциональной напряженности (Х.Кушнарев)<sup>212</sup>.

Сказанное касается и мугамов. Каждый из них обладает не только определенной образной сферой, но и строгой высотной, тональной закрепленностью и не может быть транспонирован. Не случайно, мугамы, сходные по мелодическому строению, но звучащие на разной тональной высоте, имеют другие названия. Лад «Раст» составляет основу нескольких мугамов («Раст», «Махур-хинди», «Орта-махур», «Баяты-наджар»), исполняемые в той или иной тональности они трактуются как «вполне самостоятельные композиции» [611, с. 53]. Октавное перенесение «Майе Шур» называется «Ирак». Следовательно, тональная окраска (высотное положение) мугама имеет особое значение в определении его *семантики*, смыслового содержания.

**Тембро-регистровый** принцип развития, скрытый в самой структуре звука, обнаруживается в ладовой организации макомата. Он распространяется на положение лада (различают нижний, верхний лады), его функции (основные, второстепенные, побочные), ладовые опоры на уровне формообразования и т.д. Здесь тетракордный (консеквентный) принцип в построении лада, заимствованный у древних греков, сочетается с тембро-регистровым его развитием.

Лады в монодии находятся в разных интервальных соотношениях. Формы их соподчинения связаны с высотным принципом. Лады нижнего регистра считаются главными, основными. Другие же — побочными, второстепенными. Ладовые структуры начальных и серединных построений Шашмакома находятся в кварто-

<sup>211</sup> Некоторые исследователи справедливо видят в этом влияние музыки кочевых тюрко-монгольских народов [394, с. 53-91]

<sup>212</sup> В ансамблевой музыке «верхний и средний регистры в основном ведут мелодическую линию. Нижний выполняет функцию опорного звука с одновременным дублированием мелодии» [455, с.21].

квинтовых сопоставлениях, напоминающих Т-S, Т-D, тонико-медиантовые отношения. Их взаимосвязи с ладовым центром строятся по типу: тезы и антitezы [319, с. 558]. Вступительный и кульминационный — отстоят друг от друга на *октаву* (вверх). По мнению Х.Кушнарева, октавный перенос ладов в монодии «является моментом действенного приема формообразования». «Интервал октавы при этом обеспечивает ясность и прочность логических связей» [319, с. 578]. Речь идет о ладах, «тождественных по структуре и по прочим своим данным, но отстоящих друг от друга на интервал чистой октавы». Поэтому они звучат более напряженно. В армянской монодии «лад верхней октавы...используется в моменты наибольшего подъема при излиянии чувств или в моменты ораторского вещания» [319, с. 578].

Октавная транспозиция основного лада обычно связана с *ауджем* «как наиболее выразительной, тесситурно напряженной сферой напева» в узбекской монодии [319, с.326] или кульминационными разделами в мугамных композициях [127, с. 59, 75; 15, с.10]. Несмотря на то, что мугамы «Раст» (опора *g* малой октавы) и «Пенджгях» (опора *g<sup>f</sup>*), имеют общую мелодическую основу, звучание последнего октавой выше привносит в его содержание новые краски. Он составляет контраст мужественному мугаму «Раст» [611, с.54]. Именно октавное сопоставление ладов воспринимается как новый этап в развитии многочастной композиции.

В монодии *основной лад и его октавное* перемещение представляется чрезвычайно важным. Верхнеоктавный «дубль» воспринимается как тембровая окраска основной опоры лада [327, с.177]. В ладовой системе макомата такое соотношение двух опор определяется как принцип «нижней тоники» и ее верхнеоктавное повторение (термин С.Галицкой). Несмотря на их подобие, «*качество опорности* той и другой резко *различно* (выделено нами - С.У.)» [319, с. 319-320, 326].

Ладовые опоры, находящиеся в октавном соотношении, встречаются в инструментальной и вокально-инструментальной музыке многих тюркских народов. Наиболее типично нисходящее движение от верхнеоктавного тона к нижнему в татарских, башкирских и казахских лирических песнях. В нижеприводимом образце казахской лирической песни нами отмечены верхняя и нижняя ладовые опоры (Пример 37).

**ТІЛЕУҚАБАҚ**  
(название местности)

**Баяу ғана әндете**  
Медленно и певуче ♩ = 72

Ай - кай - лап эн са - ла мың ой,  
Т(і)ле - у - ка - бақ, ай! Ке - рі - лер  
айт-сам ө-лең, ай, Қас пен қа-бақ, ай!

Ерзакович Б.  
Антология казахских народных  
любковых песен  
Алматы: Ғылым, 1994, с. 93.  
Орынд. Ибрагимова Т.

При этом, первая из них (*cis*<sup>2</sup>) утверждается с помощью нижележащей, временной - *h* (см. 3-й такт). Затем мелодия посредством промежуточных опор постепенно спускается к нижнему тону (*cis*<sup>1</sup>). В их соотношении прослеживается тембро-регистровый контраст, позволяющий воспринимать нижнюю и верхнеоктавную опоры как две эмоционально и семантически разные.

X X X

**Туркменские мукамы** относятся к инструментальной их разновидности. Они наиболее близки домбровым кюям Западного Казахстана. Инструментальная музыка туркмен представлена разнообразными жанрами и формами. Среди них мукамы и сазы (инструментальные версии песен). Наряду с отдельными пьесами широкое распространение получили циклические произведения, такие как *Гырыклар* (7 пьес), в которых используется лад *кырк*, *Салтыклар* и др.

*Мукамы* – одно из высших достижений в музыкальной культуре туркменского народа. В настоящее время известно около 8 мукамов для дутара и 3 мукама для туюдюка. Из них 7 мукамов: *Мукамлар башы* (или *Сарыя мукам*) *Гонурбаш*, *Айралык*, *Геок-депе мукамы*, *Беркели чокай*, *Эркеклик*, *Шадилли* рассматриваются как своеобразный цикл. *Яшылбаш мукамы* использовался в камлании порханов (шаманы).

Наиболее старинными из них являются *Мукамлар башы*, *Айралык*, *Гоңурбаш* [316, с.154].

Для анализа нами выбраны два мукама – *Гонурбаш* и *Геок-дене* [745, с. 37-40] (Приложение 5, № 11).

*Гонурбаш мукамы*<sup>213</sup> – один из самых популярных и одновременно лучших образцов туркменской народно-профессиональной музыки. Он отличается внутренней строгостью и даже некоторой аскетичностью содержания, стройностью формы, красотой и сложностью интонационно-ритмического развития. Использование пониженных альтерированных ступеней, сопоставление их с повышенными вариантами на близком расстоянии, оборотов с увеличенной секундой придают мукаму особую ладовую окраску.

Ритмический рисунок весьма разнообразный. Несмотря на свою повторность, он усложняется благодаря встречающимся внутри него пунктирам, триолям, залигованным нотам, форшлагам и мордентам. Складывается своеобразный ритмический узор, весьма характерный для туркменской дутарной музыки.

Композиционная форма мукама находится в русле традиции, обнаруживая сходство с домбровыми кюями казахов. Используя народную композиционную терминологию, зафиксированную В.Беляевым, а также предложенную некоторыми современными туркменскими исследователями (Д.Курбанова), форма пьесы представляется следующей.

*Башламак* (по В.Беляеву) – вступительный раздел, связанный с утверждением и обыгрыванием основных тонов открытых струн – *e-a* (малой октавы). Его еще называют *баш какув* (начальные удары по открытым струнам). Показательно стереотипное их обыгрывание с помощью движения к секунде (*g-a*) в нижнем голосе и верхней кварты (*a-d'*). Этот стилевой внутризонный стереотип встречается во многих дутарных пьесах и сазах, а также в казахских домбровых кюях, созданных в туркменском стиле (Примеры 39, 40, 41)<sup>214</sup>.

Начальная регистровая зона – *Ёкаркы гурп* (досл. верхнее построение) (*Япылдак* – по В.Беляеву) – включает утверждение и обыгрывание модальной опоры *f-b*. Здесь, в верхней части грифа, происходит формирование основного интонационно-

<sup>213</sup> Мукам «Гонурбаш» подразумевает определенное настроение, задумчивое, грустное. Его название связано с терминами *каныр* и *баш* (см. ч. I, гл. 2).

<sup>214</sup> Мукам звучит на октаву ниже записанного нотного текста.

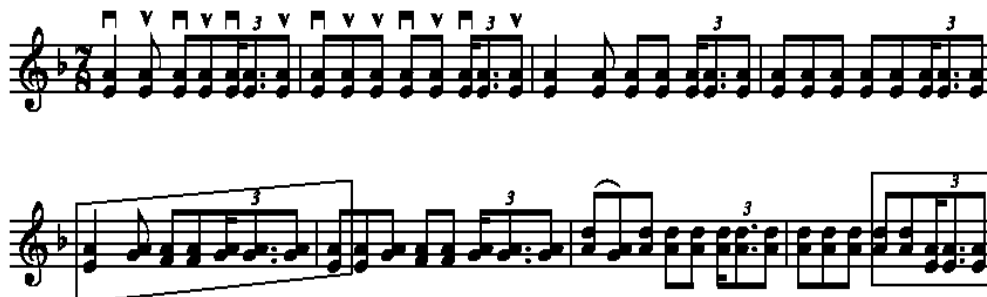
ритмического комплекса (ОИРК), выполняющего функцию «темы» (туркм. *хеңг* – мелодия). Он представляет собой узкообъемную, многократно повторяющуюся попевку, с последующим небольшим расширением. Интонационно-ритмический комплекс проводится дважды. Вариантно повторенный раздел (с использованием трелей) сменяется звучанием основных тонов открытых струн (пример 38).

Пример 38

**Гонурбаш мукамы**  
(пьеса для туркменского дутара)

строй дутара  
(кварттовый)

*Moderato assai*



Пример 39

Саз "Маягозел"



Пример 40

Дәулеткерей "Көроғлы"







Далее появляется регистровая зона – *Орта гурп* (серединное, центральное построение), которая связана с достижением новой высоты, обыгрыванием модальной опоры  $a-d^1$ . Здесь элементы ОИРК получают свое дальнейшее развитие. Основная попевка приобретает иной облик. Появляются пониженные варианты ступеней ( $ces^1$ ) в разном окружении ( $d^1-h-c^1-d^1$ ). Они чередуются с основными ( $c^1-ces^1-b$ ). Это придает звучанию особую ладовую окраску: то сгущенную ( $c-ces$ ), то просветленную ( $b-h$ ). В восходящем направлении используются одни ступени звукоряда (преимущественно с бекарами), в нисходящем – другие (с бемолями).

После краткого появления основных тонов открытых струн этот раздел вариантно повторяется. Хотя он и начинается с той же модальной опоры  $a-d^1$ , как и предыдущий раздел, тем не менее, процесс развития приводит к расширению звукового диапазона ( $c^1-g^1$ ). Движение имеет восходящий характер. Затем вновь появляются каденционные элементы ОИРК, представляющие его в сокращенном виде.

Звучание основных тонов открытых струн предваряют следующую регистровую зону – *Ашакы гурп* (нижнее построение) (*Ширван* – по В.Беляеву). Речь идет о кульминации, звучащей в верхнем регистре. Изменяется не только модальная опора ( $d^1-a^1$ ), но и ладовая окраска звучания. Она становится более просветленной. Поэтому регистровый контраст, усиленный ладовым, еще больше подчеркивает значение кульминационного раздела в осмыслении образного содержания мукама. Появляется ощущение желанной, наконец достигнутой свободы в изъяснении чувств. Такие образные, тонально-регистровые, ладовые контрасты, возникающие в сопоставлении

нижнего и верхнего разделов формы, весьма характерны для монодического искусства. Они ожидаемы и выступают в виде установки или модуса как музыкальной универсалии (по определению Е.Назайкинского) [414, с. 167].

В мелодии используется основной тон открытой струны *a*. Встречаются *h'*, *cis'* и *fis'*. Этот раздел вариантно повторяется, появляются элементы ОИРК и вновь звучат основные тоны открытых струн (пример 42).

Пример 42.



Завершающий раздел – *Сонламак* включает вариантное изложение ОИРК. Устанавливается опора *a-d'*. Его смысловое содержание изменяется. В обыгрывании начальной попевки участвуют *c'* и *cis'*, появляются интонации с ув.2 – *d'-cis'-b*, которые приносят иную ладовую окраску. Они не только обобщают уже прозвучавшее, но и открывают новые этапы в развитии мукама. После длительного (в одноголосии), ритмически учащенного повторения основного тона открытой струны *a*, своеобразного динамического его угасания, появляется кодовый раздел. В нем уже нет эмоционального напряжения, характерного для кульминационного раздела. В многократных повторениях звука *b* ощущается смирение с происходящим, звучание как бы постепенно истаивает.

На протяжении всей пьесы динамика развития постепенно нарастает. Этому способствуют и основные тоны открытых струн. Особенно длительно они звучат в начале и заключении мукама. Их проведения между разделами довольно сжаты и усечены. Тем самым обеспечивается непрерывность становления формы, интонационно-ритмического развития в целом. По своему содержанию и функциям они напоминают *бас-буын* в казахских домбровых кюях.

Модально-композиционная схема мукама выглядит следующим образом:

*Башламак Ёкаркы гурп Орта гурп Ашакы гурп (Ширван) Сонламак Башламак*  
*e-a f-b a-d' a-d' d'-a' a-d' a-d' e-a*

Как видно из схемы, модальные опоры каждого следующего раздела постепенно повышаются, показательное постепенное освоение новой высоты. Акустическая зависимость верхних опор от нижних, в отличие от казахских домбровых кюев, так сильно не выражена. И все же, в опоре верхнего регистра представлен октавный тон (первый обертон), производный от основного тона струны *a*. Неслучайно, последний (тон *a*) используется в кульминации. Следовательно, из всего натурального ряда сохраняется *основной тон и его октавный дубль*.

В данном случае, мелодическая струна (*a*) – основная, а бурдонная (*e*) – вспомогательная, что в целом характерно для квартовых строев. Отметим преобладание *кварты* как наиболее конструктивного интервала в модальных опорах и позиционной игре. Ее присутствие по вертикали и горизонтали, видимо показательное для мукамов и сближает их с монодией. Обыгрывание нижней опоры (основных тонов открытых струн) с помощью верхней кварты (*a-d'*) придает им утвердительный характер. Они напоминают *T-D* отношения, присутствующие в европейской классической музыке.

Расстояние между голосами узкое: кварта, терция, секунда, реже квинта или секста. Расслоения между голосами почти не наблюдается, за исключением кульминационного раздела, где используется основной тон мелодической струны. Интервалы шире октавы не встречаются. Интересно, что в кульминационном разделе мукама основной тон бурдонной струны (*e*) не звучит, как, например, в домбровых кюях казахов (раздел сага). Эпизодов, в которых он повторялся бы постоянно,

фактически нет. Исключение составляют инструментальные сазы, в которых музыкальное пространство расслаивается, а расстояние между голосами в кульминации превышает октаву. Нижний остинатный тон в кульминации звучит постоянно.

В модально-композиционной схеме мукама видны и элементы симметрии – *Ашакы гурп* с модальной опорой  $d^1-a^1$  выступает осью симметрии, по обе стороны от нее – разделы *Орта гурп* и *Сонламак* с модальными опорами  $a-d^1$  и далее *Ёкаркы гурп*, который прилегает к *Башламаку* с модальными опорами  $e-a$  ( $f-b$ ).

В мукаме проявляются и черты вариантно-строфической формы, что связывает его с песней. Если вступительное звучание открытых струн временно не учитывать, а развитие основного интонационно-ритмического комплекса как некое новое его качество выделить другой буквой (В), то выстраивается такая форма:

<i>A A1</i>	<i>B B1</i>	<i>C</i>	<i>B2 B3 B4</i>
<i>Ёкаркы гурп</i>	<i>Орта гурп</i>	<i>Ашакы гурп</i>	<i>Сонламак</i>
<i>(ОИРК)</i>		<i>(Ширван)</i>	<i>(ОИРК)</i>

Четко выражен в мукаме и зонно-регистровый принцип развития. Нижнее, среднее и верхнее построения связаны с освоением грифа инструмента. В каждом регистре складываются свои модальные опоры и соответствующие им отрезки звукоряда с теми или иными вариантами ступеней. Кроме того, на мелодической и бурдонной струнах возникают свои звукоряды. Если в нижнем голосе (начальный раздел) используется  $e$ , то в верхнем –  $es^1$ . В одном случае модальная опора  $f-b$  обыгрывается с помощью форшлагов и трелей, в другом, опора  $a-d^1$  – путем включения оборотов с ув.2.

Тембро-регистровый контраст присутствует в мукаме, но особенно ярко выражен между нижним и верхним (кульминационным) построениями. Следует говорить, прежде всего, о ладовых различиях. Во вступительном разделе (*Ёкаркы гурп*) преобладает лад, близкий к эолийскому (даже локрийскому) с отдельными хроматическими понижениями (в форшлагах); в кульминационном же (*Ашакы гурп*) – звучит мажорный гексахорд. В заключительном (*Сонламак*) – встречаются обороты с

ув. секундой. Лад с ув. 2 у туркмен называется *гырыклар* (*кырклар*). Он в основном используется в среднем и верхнем регистрах.

*Гокдепе мукамы* – один из известных в туркменской дутарной музыке. Пьеса отличается танцевальным характером. Об этом свидетельствует повторность ритмических рисунков, включающих триоли, пунктиры, заостряющих и одновременно придающих движению некоторую плавность.

Композиционная форма мукама многозначна. В своих основных чертах она соответствует традиционной классической схеме: *Ёкарны гурп* (*Башламак*) – *Орта гурп* – *Ашакы гурп* – *Сонламак*. В тоже время в ней наблюдаются элементы трехчастности и черты вариантно-строфической формы. Начинается мукам с традиционного представления и обыгрывания тонов открытых струн (*баш какув*). Как и в предыдущей пьесе движения в нижнем голосе (на бурдонной струне) сочетаются с верхней квартой (*a-d'*). Особую выразительность придают секундовые интонации (*g-a*). Начальный секундово-квартовый комплекс (*g-a / a-d'*), также как и квартовый (*e-a / a-d'*), весьма характерный, довольно часто звучит во вступительных разделах туркменских пьес.

Если в *Башламак* утверждается модальная опора *e-a*, то в последующем изложении ОИРК (*Ёкарны гурп*) используется и обыгрывается модальная опора *a-d'*.(пример 43).

### Пример 43.

Гокдепе мукамы

Умеренно

The musical score consists of five staves of music in 5/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. There are several accents and dynamic markings throughout. The notation includes stems, beams, and various articulation marks like 'V' and '3'.

ОИРК представляет собой многократное вариантное повторение одной попевки с использованием разных вариантов ступеней (*c-ces*), придающих ей тот или иной ладовый оттенок. Трели и форшлагги разнообразят ОИРК, выступают его неотъемлемой частью. Звучание основной мелодической попевки и ее интонационно-ритмическое варьирование сопровождается периодическим включением основных тонов открытых струн (*e-a*).

Отметим два проведения ОИРКа, а также заключительный элемент дополнительного характера с более ровным ритмическим рисунком.

*Орта гурп* также как и предыдущий раздел начинается с модальной опоры *a-d<sup>1</sup>*, отталкиваясь от нее мелодическое движение направлено вверх. Звуковой диапазон расширяется. Развитие достигает опоры *c<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>* и вновь спускается вниз. Изменяется ритмический рисунок, используется обратный пунктир (т.н. ритм *аксак*), придающий движению черты танцевальности. В завершающей стадии вновь появляются элементы ОИРК. Просветленность звучания в верхней части среднего регистра уступает место затемненности нижнего.

После очередного включения начального интонационно-ритмического стереотипа (основных тонов открытых струн) следует кульминационный раздел (*Ашакы гурп*). Здесь звучит яркая мелодия песенно-танцевального характера. Она звучит на модальной опоре *d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>*, в иной ладовой окраске (элементы ионийского лада), составляя резкий контраст звучавшему материалу в предыдущих разделах. Подчеркиваются ее красота и изящество. Она воспринимается как недостижимая для человека мечта. Самая высокая точка в развитии мукама связана со звуком *h<sup>1</sup>*.

После небольшого спуска вновь появляются элементы ОИРК с использованием вариантных ступеней (*ces, c*). Их звучание носит успокоительный, примирительный характер. И после звучания начального интонационно-ритмического стереотипа (ИРС), связанного с обыгрыванием основных тонов открытых струн, появляется заключительный раздел (*Сонламак*). Изменяется его модальная опора – *g-d<sup>1</sup>* и соответственно ладовая окраска. Используется лад *гырк* с ув. 2. Данный раздел воспринимается как кодовый, в нем происходит интонационно-ритмическое, ладотональное обобщение предшествующего развития. Проникновение оборотов с ув. 2 в звучание основных попевок мукама придает им особый неповторимый оттенок.

Речь должна идти не только о красоте интонации. Происходит как бы их смысловая трансформация. Этот переход производит неизгладимое впечатление на слушателя. Заключительный раздел мукама, где осуществляется смысловое переключение – один из самых сильных и выразительных (наряду с кульминационным).

х х х

**III этап** в развитии звуковысотной организации наглядно виден на примере музыки для многострунных хордофонов, таких как *танбур*, *рубаб*, *тар*, *уд* и др. Сюда же можно отнести узбекский и туркменский дутары, занимающие промежуточное положение. Они связывают инструментарий двух крупных регионов – Центрально-Азиатского (кочевых и полукочевых тюрков) и ближневосточного (оседлые тюрко-иранские народы).

Выделим некоторые важные признаки. Основной тон открытой струны (бурдон) используется редко. Он звучит в конце мелодических фраз или построений (см. макомные пьесы для *танбура* или импровизации на азербайджанском *тапе*).

**Горизонтальные** отношения тонов преобладают над вертикальными. Отметим господство мелодии, мелодического начала. Именно на данном этапе в мугамно-макомных циклах происходит формирование ладов и, собственно ладовых отношений в европейском значении этого термина.

Вертикальная система взаимодействия тонов, модальных опор не исчезает, а трансформируется на уровне соотношения ладов и частей мугамных циклов, претерпевает эволюцию в сторону постепенного перевеса горизонтальных связей. Натуральный ряд здесь представлен в еще более свернутом, сжатом виде. В качестве основных модальных опор выступают – **нижний тон и его первый обертон**. Сказанное находит отражение в действии т.н. принципа «нижней тоники», обнаруживаемого в национальных разновидностях макомата. Тембро-регистрационный принцип развития сохраняется.

Процесс становления монодии сопровождается постепенным усложнением всех компонентов музыкального целого, укрупнением разделов, приобретением ими статуса самостоятельных частей, локализуемых в нижнем, среднем и верхнем регистрах, формированием разветвленной системы ладов.

Наконец, в музыкальной культуре узбеков, азербайджанцев, отчасти туркмен складываются многочастные вокально-инструментальные циклы. Среди них – таджико-узбекский *Шашмаком* («Шесть макомов»), азербайджанский *Мугам дастгяхы* («Мугамный дастгях»), 12 уйгурских мукамов, 7 туркменских мукамов..Так, основу азербайджанского *дастгях* составляют несколько мугамов, следующих друг за другом и образующих мугамный цикл. Главный (первый) мугам дает название всему циклу, который обычно включает не менее пяти частей. Дастгях *Раст*, к примеру, включает мугамы *Раст*, *Ушшаг*, *Земин-хара*, *Вилаети*, *Дилькеш*, *Дашти*, *Баяты-аджем*, «*Ходжесте*», *Хумаюн*, *Арак*, *Пянджгях*, *Хуззал* [612].

В соответствии с функциями в цикле каждый мугам имеет общее название – *шобе* (букв. отдел, часть). В формировании *дастгях* принимают участие и другие жанры вокально-инструментальной и инструментальной музыки, близкие к мугамному искусству. Среди них *ренги* – инструментальные пьесы, исполняемые между *шобе* (мугамами) *дастгяха*, *теснифы* – песни в инструментальном сопровождении, в которых используются мугамные интонации.

В результате образуется «ветвистое дерево» со стволом и кроной (рис. 36)..



Рис.36.



Сказанное можно представить схематически:

	<b>Обертоны</b>	→	<b>обертоновая мелодия</b>	
Сибирские тюрки	<b>выдержанный тон</b>		<b>бурдон</b>	<b>= вертикаль</b>
	<b>Обертоновая / необертоновая мелодия</b>			
Казахи, киргизы	<b>Мелодический тон</b>	→	<b>мелодия</b>	<b>вертикаль=</b>
узбеки, туркмены	<b>выдержанный тон</b>		<b>бурдон</b>	<b>= горизонталь</b>
ЦА тюрко-иранские народы (узбеки, туркмены, азербайджанцы, турки, таджики)	<b>Мелодия</b>	→	<b>мелодия (бурдон)</b>	<b>= горизонталь</b>

Говоря о вертикальных и горизонтальных связях, следует указать и на многозначность (диффузность) этих понятий. С одной стороны, вертикаль, представленная в виде непосредственного (горловое пение) и опосредованного спектра звука, модальных опор (казахский кюй), а также октавных, двухоктавных, кварто-квинтовых эквивалентов тонов открытых струн в музыке центральноазиатских тюрков, связана с проявлением тембрового начала. С другой, речь идет о гармонической вертикали, о формировании созвучий между нижним и верхним тонами. Горизонталь традиционно связана с высотой тона. Она ассоциируется с мелодическим началом.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыка тюркских народов разнообразна по своему жанрово-стилевому содержанию и формам функционирования. Она представлена активно бытующими инструментальными, вокальными и вокально-инструментальными традициями. Особенно популярны образцы тувинского горлового пения, а также азербайджанские мугамы и узбекские макамы; инструментальные и вокальные версии башкирских озын-кой по красоте звучания и сложности формы не уступают туркменским сазам, казахские домбровые кюи по силе и мощи эмоционального воздействия стоят в одном ряду с эпическими сказаниями киргизов и якутов. Эти и другие явления характеризуют определенный вклад тюркских народов в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Несмотря на различия, имеющиеся в музыке кочевых, полукочевых и оседлых тюрков, их многое объединяет. Сказанное касается музыкального инструментария, видов и форм инструментального и вокально-инструментального творчества. Сходство проявляется как в звучании музыки, ее тембровой окраске, так и в звуковысотной организации, действии единой тембро-регистровой звуковой модели. В своем непосредственном и опосредованном, измененном виде она присутствует в музыке не только сибирских, но центральноазиатских тюрков, включая казахов и киргизов.

Тембро-регистровая звуковая модель как историко-стилевой феномен претерпевает известную эволюцию – от горлового звука, расщепленного или свернутого, низкого/высокого, с хриплыми, фальцетными призвуками (горловое пение, эпос) до инструментального, низкого «голоса» (хордофоны). Во всех своих видах она выступает своеобразным звуковым кодом (символом) тюркской музыкальной культуры.

Будучи связанной с образом Мирowego дерева, она обуславливает *регистровое* строение музыкального пространства. За каждым регистром закрепляется определенная образная сфера и соответствующая ей «ладотональность»<sup>215</sup> (см. кюи, макамы, мугамы). Для музыки тюрков пространственное движение звукового

---

<sup>215</sup> См. модусы-универсалии (Е.Назайкинский).

материала (низ/верх, низ-середина-верх) служит основой музыкальной композиции. Дуализм низа и верха, производная от него триада: низ-середина-верх, заложенные в звуковой модели, проявляются и на «ладотональном», образно-семантическом уровнях; находят отражение в соотношении бурдона и мелодии, а также струн хордофонов. Верхний и нижний регистры (как мелодическая и бурдонная струны) в обобщенном плане воплощают в одновременности «светлое» и «темное», близкое и далекое. Учитывая, что система модусов характеризует определенные типы психических состояний, разработки в данном направлении могут оказаться весьма полезными и перспективными.

Тембро-регистровая звуковая модель дает возможность по-новому взглянуть на *ладовую* организацию инструментальной и вокально-инструментальной музыки тюркских народов, наиболее ярко выраженную на хордофонах. И здесь особое значение приобретает не столько выявление общего звукоряда (см. т.н. «комплексные лады» – по определению П.Аравина), сколько тембро-регистровая закреплённость отдельных его отрезков. Поэтому эти участки в нижнем и верхнем, нижнем, среднем и верхнем регистрах будут различаться по своему составу, ладовой окраске и опорным тонам. В этом, на наш взгляд, и заключается специфика ладовой системы в музыке тюрков.

В каждой этнической культуре понятия музыкального и «немузыкального» неодинаково. Как видно на примере музыки тюркских народов, границы между ними условны. Поэтому, тембро-регистровый компонент высоты является основным, музыкальным, отражающим своеобразие практики, а также представлений *о звуке*.

Компьютерные замеры звуков и звукорядов показывают, что казахские струнные инструменты (*домбра* и *кыл-кобыз*) имеют свой оригинальный звуковой строй, отличающийся от пифагорейского, чистого и равномерно-темперированного. Он скорее приближается к микротоновым ( $\frac{1}{8}$  тона), с более мелким шагом, и содержит свыше 20 вариантов ступеней.

Феномен звука предстает в трех своих «ипостасях»: в виде энергетического процесса (музыка тюрков Южной Сибири), кристаллического «тела» (музыка казахов, киргизов) и ветвистого дерева (музыка центральноазиатских тюрков)<sup>216</sup>. Каждый из

<sup>216</sup> В последних двух случаях речь идет о спектре «толстого» тона.

них самоценен, ибо фиксирует определенный этап в развитии звуковысотных отношений и звуковысотной организации в целом.

В музыке тюркских народов низкому протянутому звуку/тону, называемому в теории музыки бурдоном, можно дать ряд следующих определений. Очевидно его возникновение из окружающего мира. Благодаря своей хриплой (шумовой) окраске в нем сильнее выражено *«немзыкальное»* начало. Об этом свидетельствуют не только зона его локализации (пограничные участки музыкальной шкалы – большая и нижняя часть малой октав), но и звучащая внутри него обертоновая мелодия, особенно в ранних образцах бурдонного многоголосия.

Одно из главных свойств низкого звука/тона (бурдона) – его *повторение* (непрерывное или прерывное), которое уже содержит в себе определенный *ритм*, ритмический пульс. По принципу комплементарности его периодическое появление призвано заполнить «пустоту», образовавшуюся в музыкальном пространстве.

Низкий звук/тон (бурдон) принадлежит к одной из ранних форм выражения *гармонии*. Гармоническая поддержка мелодии (голоса) – наиболее распространенная его функция. Он не только сопровождает, создает необходимый фон для развития мелодии, но и, сливаясь с отдельными ее тонами, как бы упорядочивает общее звучание. Важными представляются и другие аспекты его восприятия, в том числе и психологические, связанные с ощущением покоя, комфорта, релаксации. Непрерывное повторение звука ассоциируется с его любованием, пребыванием в нем, т.е. воплощает собой музыку. Сказанное соответствует восточной музыкальной эстетике.

Низкий тон (бурдон) составляет основу *мелодии* в качестве ее главного звука. Его роль в формировании мелодии особенно ярко наблюдается в горловом пении, в наигрышах на *хомусе* и *курае*. Без него невозможно извлечь обертоновую мелодию. Более того, низкий звук (бурдон) принимает участие в формировании собственно необертоновой мелодии, как ее постоянный, составной тон. В этом процессе могут быть задействованы не один, а два бурдона (основные тоны открытых струн на хордофонах).

Низкий звук (бурдон) (в своем обычном и спектральном виде) содержит в себе *пространство*. Он во многом предопределяет вертикальную направленность музыкального развития. Будучи пространственной категорией, бурдон изначально порождает *множество* «голосов» (не один, а несколько обертонов). Видимо, этим

обусловлено бытование многоголосных музыкальных композиций у тюркских народов, а также многострунных (2-4-струнных) инструментов.

Низкий звук/тон (бурдон) есть проявление *симметрии* (понимаемой в значении гармонии). Он делит музыкальное пространство на левую и правую, нижнюю и верхнюю части.

Приведенные ранее определения низкого звука/тона (бурдона) указывают на его *основные* функции. Кроме того, этот феномен способен транслировать свои «полномочия» (т.н. *вторичные* функции) на другие явления.

Низкий звук/тон (бурдон) выступает в качестве *главной* (модальной, «тональной») *опоры*. Если в горловом пении, игре на *хомусе* и *курае* он остается таковым в единственном числе, то в музыке для хордофонов происходит постепенное его расшатывание и «разрушение». Низкий тон передает свои функции другим, тем самым, теряя опорность. Наряду с основными тонами открытых струн главным становится нижний регистр, где они звучат, а также формируемый в этом регистре раздел.

Учитывая, что низкий тон (бурдон) связан с повторением, то эта его *формообразующая* функция способна передаваться на разные уровни музыкального целого, в виде периодического появления основных тонов открытых струн, начальных разделов (бас-буын в домбровых кюях) и частей (мукам баши). Он оказывает влияние на процесс становления и кристаллизации формы.

Тоны открытых струн во многом определяют и *ладовые* структуры в крупных мугамных/макомных циклах. С ними связаны «ладотональная» организация того или иного мугама, его модальные опоры.

Кроме того, в теории европейской музыки существует понятие «ладовой формулы» как предельно сжатой модели мира. В музыке тюрков таковой является соотношение *бурдона и обертонов*. Нижний тон и обертоновая мелодия (в музыке сибирских тюрков), бурдоны открытых струн или мигрированный бурдон с необертоновой мелодией фактически выступают в качестве «*ладовой формулы*»<sup>217</sup>, позволяющей понять специфику звуковысотной организации.

<sup>217</sup> По определению Ю.Холопова «ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира в представлении своей эпохи, своего рода «генетический код» музыки» [598, с.32.]

Взаимосвязи модальных опор, а также ладов строятся в соответствии с *натуральным* звукорядом, лежащим в основе инструментальной музыки тюрков. Он действует как вполне самостоятельная, не только звуковысотная, но и модальная система.

Низкий звук/тон (бурдон), расширяя сферу своего воздействия, выходит за пределы музыкального процесса. Он переносит свои функции на *инструмент*. Поскольку бурдон формируется в нижнем регистре и онтологически выявляет свои *тембровые* свойства, то вполне естественно, что их носителями становятся *хордофоны* Центральной Азии. Они выступают в качестве бурдона. Шейковые лютни (*кыл-кобыз, домбра, дутар, танбур, уд, тар* и др.) демонстрируют *парад* различных тембров.

Инструмент, выступающий в качестве бурдона, сопровождает и поддерживает голос в вокально-инструментальных композициях. Он выполняет *охранительную* функцию в той музыкальной традиции, которую представляет. Жизнеспособность последней тесно связана с развитием инструментального исполнительства.

На уровне образно-семантическом низкий звук (бурдон) служит звуковым воплощением вечности, незыблемости, а значит *жизни*. Бурдон – это проявление активной жизненной энергии. Дуальная пара «бурдон – обертон» является квинтэссенцией сопричастности, созвучности, «резонирования» сознания с окружающим природным/социальным миром. Она указывает не на противопоставление, а на *гармонию*, единство с ним. Об этом свидетельствует и интервальный состав музыки тюрков, преобладание консонансов в модальных опорах, в соотношениях голосов, ладов, а также настроек хордофонов. Сказанное позволяет отнести ее к музыке «тождества».

Музыка тюрков ЦА, бытующая в разных формах (от горлового пения до мугамных композиций), по существу относится к «искусству» нижнего тона. Последний (бурдон) неисчерпаем по своему потенциалу и многоохватности, выступает в качестве самопорождающей системы. Речь идет о звуке → основном тоне → модальной опоре → главном тоне лада → «ладотональности» → звуковысотной организации. Выступая центром ладовой системы, он стимулирует развитие «цветистой» монодии, характеризует особый тип ментальности, определяемый нами

как эпический и медитативный. Все разнообразие окружающего мира сосредоточено в музыкальном звуке.

В образном плане музыку тюркских народов, включая эволюцию ее звуковысотной организации, можно сравнить с цветком, в котором имеются свернутые (бутон), почти раскрытые и уже распустившиеся лепестки. Если первым из них (центральная часть цветка) соответствует музыка тюрков Южной Сибири, то вторым (почти раскрытые лепестки) – музыка степи (казахи, киргизы). Музыка центрально-азиатских и закавказских тюрков (уйгуры, узбеки, туркмены, азербайджанцы) напоминает распустившиеся (раскрывшиеся) лепестки. Она уже связана с классическими музыкальными традициями Ближнего и Среднего Востока.

Перспективы в изучении феномена звука и шире звуковысотной организации видятся в развитии такой области научного знания как *музыкальная тюркология*. Необходимость в проведении комплексных сравнительно-типологических и сравнительно-исторических исследований музыки тюркских народов давно осознана как самими музыкантами, так и учеными. Совместные научные проекты дадут реальную возможность восстановить «картину» прошлого, увидеть черты преемственности между разными типами музыкальных культур. Звуковые виды и формы творчества, бытующие у современных тюркских народов, сохранившиеся здесь рудименты, позволят пролить свет на истоки «генетического родства» тюрков, их предшественников – прототюркских племен, а также выявить основные этапы в эволюции музыки тюркских народов, в том числе ее звуковысотной организации.

Представляется актуальным поиск других универсалий, характеризующих звукотворчество тюркских народов, с привлечением народной музыкальной терминологии.

Самостоятельный аспект в обозначенной проблеме – действие тембро-регистровой звуковой модели в современной музыкальной практике тюркских народов. В популярной, в том числе эстрадной музыке, а также в творчестве казахстанских композиторов встречаются песни, в которых мелодия (необертоновая) звучит внутри воображаемого нижнего тона, ярко выражен тембро-регистровый контраст. Такие образцы заслуживают особого внимания.

Данная работа как один из первых опытов в выявлении звуковой модели и ее реализации в музыке тюрков, может стать важным подспорьем в изучении

внеевропейских музыкальных культур. Речь идет о разных путях в обнаружении тембро-звукоидеала, поиске соответствующих ориентиров, связанных с иной музыкальной практикой.

Необходимо провести музыкально-акустические исследования музыкального инструментария тюрков, в том числе составных хордофонов, а также исполнительского искусства певцов и эпических сказителей. Несомненный интерес представляет компьютерный анализ разных приемов игры, таких как вибрато, флажолетная система, взаимосвязь последней с принципом передувания на духовых инструментах и горловым пением

Эти и другие обозначенные автором направления связаны с современными компьютерными технологиями, использованием имеющихся (SPAX) и разработкой новых специальных программ.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

### 1. Издания:

«500» — 500 песен и кюйев казахского народа (Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских). Сб А.В. Затаевича

ДТС — Древнетюркский словарь

МЭС — музыкальный энциклопедический словарь

### 2. Понятия:

Акуст. — акустическая

ГОСТ — государственный стандарт

ДМК — древний мировоззренческий комплекс

ИРС — интонационно-ритмический стереотип

Лингв. — лингвистический

МИ — музыкальные инструменты

ОИРК — основной интонационно-ритмический комплекс

ОПР — основное положение руки

осн. тон — основной тон

РТС — равномерно-темперированный строй

Стих. — стихотворная

Тыс. н.э — тысячелетие нашей эры

Яз. — язык

### 3. Языки:

Аз., азерб. — азербайджанский

Алт. — алтайский

Араб. — арабский

Балк. — балкарский

Башк. — башкирский

Гаг. — гагаузский

Древнетюрк. — древнетюркский

Др. уйг. — древнеуйгурский  
Каб.-балк. — кабардино-балкарский  
Каз. — казахский  
Карач. — карачаево-черкесский  
Ккалп. — каракалпакский  
Кум. — кумыкский  
Кирг. — киргизский  
Маньчж. — маньчжурский  
Монг. — монгольский  
Нем. — немецкий  
Ног. — ногайский  
Перс. — персидский  
Раннекит. — раннекитайский  
санскр. — санскрит  
Среднекит. — среднекитайский  
Тадж. — таджикский  
Тат. — татарский  
Тоф. — тофаларский  
Тув. — тувинский  
Тур. — турецкий  
Туркм. — туркменский  
Тюрк. — тюркский  
Узб. — узбекский  
Уйг. — уйгурский  
Ф. — фарси  
Хак. — хакасский  
Чув.— чувашский  
Чаг. — чагатайский  
Шор. — шорский  
Як. — якутский

## 4. Географические названия и др.:

Букв. — буквально

В перен. зн. — в переносном значении

В пер. — в переводе

Досл. — дословно

Др. — другие

Кавк. тюрки — кавказские тюрки

КНК — Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

КНР — Китайская Народная Республика

МНР — монгольская народная республика

МГК — Московская государственная консерватория им. П. Чайковского

Напр. — например

Перен. зн. — переносное значение

См. — смотрите

Сов. — советский

СУАР — Синьцзян-Уйгурский автономный район

Ср. — сравните

Т.н. — так называемый

Т.е. — то есть

ЦА — Центральная Азия

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*I. Статьи и книги, изданные на славянских языках*

1. *Абасова, Э.Г.* Тарист Бахрам Мансуров [Текст] / Э.Г. Абасова. – М.: Сов. композитор, 1977. – 48 с.
2. *Абдуллаева, С.А.* Современные азербайджанские народные музыкальные инструменты [Текст] / С. А. Абдуллаева. – Баку: Ишыг, 1984. – 75 с.
3. *Абдуллаев, Р.С.* Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии [Текст] / Р. С. Абдуллаев. – Ташкент: Швейцарское агенство по развитию и сотрудничеству, 2006. – 336 с.
4. *Абдуллаев, Р.С.* Байсун. Традиционная музыкальная культура [Текст] / Р. С. Абдуллаев. – Ташкент: Представительство ЮНЕСКО, 2006. – 124 с.
5. *Абдуллаев, Р.С.* Традиции музыкального инструментализма в Средней Азии и их развитие в условиях современности [Текст] / Р.С. Абдуллаев // Культура Среднего Востока – развитие, связи и взаимодействия (с древнейших времен до наших дней). Музыкальная, театральная культура и фольклор: сб. статей. – Ташкент: ФАН, 1992. – С.74-86.
6. *Абдуллаев, Р.С.* Катта ашула [Текст] / Р.С. Абдуллаев // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В.С. Виноградов. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып.5. – С.152-173.
7. *Абдурашидов, А.А.* Танбур и его функция в изучении ладовой системы Шашмакома [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.:17.00.02 / Абдурашидов Абдували Абдулмажидович; Институт искусствознания им. Хамзы. – Ташкент, 1991. – 26 с.
8. *Абдурашидов А.А.* Танбур и Шашмаком: о проблемах взаимосвязи музыки и инструмента [Текст] / А. А. Абдурашидов // Музыка народов Центральной Азии: материалы междунар. науч.-практ. конф. / сост. и отв. редактор С.И. Утегалиева. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2009. – С. 208-210.
9. *Абсалямова, Н.* Культуре тюрков жить в веках [Текст] / Н. Абсалямова, Э. Джилкибаев // Казахстанская правда. – 2002. – № 020 (23669). – 31 янв. – С. 1.

10. А.с. № 2005612875. ФГУ «Роспатент» об официальной регистрации программы для ЭВМ: SPAХ. Программа компьютерного анализа звука для целей музыковедения [Текст] / А.В.Харуто, автор, правообладатель (РФ). Заявл. 08.09.05; зарегистр. 07.11.05.
11. *Агаева, С.Х.* Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдulgадир Мараги [Текст] / С.Х. Агаева // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов / под общ. ред. Е. Гиппиуса. – Москва: Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 189-196.
12. *Агаева, С.Х.* Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдulgадир Мараги) [Текст] / С.Х. Агаева // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В.С. Виноградов. – Москва: Сов. композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 243-260.
13. *Агошкова-Клопова, К.В.* Исторические предпосылки сложения домбровой фактуры. Семантизация зон в древних кюях [Текст] / К.В. Агошкова-Клопова // Музыка Центральной Азии: традиции и современность: сб. статей. – Москва: Прест, 2003. – С.14-20.
14. *Агошкова-Клопова, К.В.* Некоторые закономерности проявления виртуального многоголосия [Текст] / К.В. Агошкова-Клопова // Музыка Центральной Азии: традиции и современность: сб. статей. – М.: Прест, 2003. – С. 21-29.
15. Азербайджанская инструментальная музыка [Текст] / Сост С.А.Абдуллаева. – Москва: Музыка, 1990. – 96 с.
16. *Азимова, А.Н.* Диалог культур Центральной Азии: традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов [Текст] / А.Н. Азимова. – Ташкент: Swiss Confederation, 2008. – 161с.
17. *Акатай, С.Н.* Па-де-де под звуки домбры в древности [Текст] / С. Акатай // Вестник КазНИИКИ. – 2003. – № 4. – С. 13-14.
18. *Акатай, С.Н.* Древние культы и традиционная культура казахского народа [Текст] / С. Н. Акатай. – Алматы: КазНИИКИ, 2001. – 363 с.
19. *Акатаев, С.Н.* О специфике культуры кочевья [Текст] / С. Н. Акатаев // Кочевники. Эстетика (Познание мира традиционным казахским искусством): сб. статей. – Алматы: Гылым, 1993. – С. 5-31.
20. *Акишев, К.А.* Курган Иссык. Искусство саков Казахстана [Текст] / К.А. Акишев. – Москва: Искусство, 1978. – 131 с.

21. *Акишев, К.А.* К проблеме происхождения номадизма в аридной зоне древнего Казахстана [Текст] / К.А. Акишев // *Поиски и раскопки в Казахстане: сб. статей / отв. ред. К.А. Акишев.* – Алма-Ата: Наука, 1972. – С. 31-46.
22. *Аксенов, А.Н.* Тувинская народная музыка [Текст] / А.Н. Аксенов / под ред. Е. В. Гиппиуса. – Москва: Музыка, 1964. – 239 с.
23. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки [Текст]: сб. статей. – Ташкент: ФАН Узб. ССР, 1983. – 78 с.
24. *Алдошина, И.А.* Тембр [Текст]. Ч. 1-2 / И.А. Алдошина // *Архив журнала «Звукорежиссер».* – 2001. – № 2-4. – С. 1-23.
25. *Алдошина, И.А.* Музыкальная акустика [Текст]: учебник для высших учебных заведений / И. А. Алдошина, Р. Приттс. – СПб: Композитор, 2006. – 720 с.
26. *Александрова, Л.В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект [Текст] / Л. В. Александрова. – Новосибирск: НГК, 1995. – 372 с.
27. *Алексеев, Э.Е.* Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект [Текст] / Э.Е. Алексеев. – М.: Сов. композитор, 1986. – 240 с.
28. *Алексеев Э.Е.* Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) [Текст]: исследование / Э. Е. Алексеев. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
29. *Алексеев, Э.Е.* Варган: нераскрытые исследовательские перспективы [Текст] / Э.Е. Алексеев // *Варган (хомус) и его музыка: сб. материалов I Всесоюзной конференции, 1988 г.* – Якутск: Полиграфист, 1991. – С. 6-14.
30. *Алексеев, Э.Е.* О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах (вместо предисловия) [Текст] / Э.Е. Алексеев // *Туркменская музыка / отв. ред. Ш. Гуллыев.* – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. Т. 1. – С. 18-30.
31. *Алендер И.З.* Музыкальные инструменты Индии [Текст] / И.З. Алендер – М.: Наука, 1979. – 48 с.
32. *Алибакиева, Т.М.* Двенадцать уйгурских мукамов. Рак мукам, чапбят мукам [Ноты]. Вып. 1 / Т. М. Алибакиева. – Алма-Ата: Онер, 1988. – 192 с.
33. *Алпатова, А.С.* Архаика в мировой музыкальной культуре [Текст] / А.С. Алпатова; отв. ред. Н. В. Кузнецова. – М.: Экон-Информ, 2009. – 204 с.
34. *Алпатова, А.С.* Отзвуки ландшафта в музыкальных традициях народов Южной и Юго-Восточной Азии [Текст] / А.С. Алпатова // *Голос в культуре: ритмы и*

- голоса природы в музыке / ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. – СПб.: РИИИ, 2011. – Вып. 3. – С. 21-32.
35. *Аль-Фараби*. Трактаты о музыке и поэзии [Текст]: пер. с арабского яз. – Алма-Ата: Гылым, 1992. – 456 с.
36. *Алябьева А. Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений [Текст]: автореф. дис. ... д-ра. иск.: 17.00.02 / Алябьева Анна Геннадьевна; НГК (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2009. – 55 с.
37. *Алябьева А. Г.* Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений [Текст]: монография / А.Г. Алябьева. – Краснодар: КГУКИ, 2009. – 292 с.
38. *Аманов, Б.* О композиционной терминологии домбровых кюев [Текст] / Б.Аманов // Казахская традиционная музыка и XX век / Б. Аманов, А.И. Мухамбетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 229-235.
39. *Аманов, Б.* Тартыс как форма музицирования у казахов [Текст] / Б.Аманов // Инструментальная музыка казахского народа: сб. статей. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С. 25-38.
40. *Аманов, Б.* Казахская традиционная музыка и XX век [Текст] / Б. Аманов, А.И. Мухамбетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
41. *Аманова, Р.А.* Кыргызская народно-профессиональная песенная традиция [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Аманова Роза Асановна; КНК им. Курмангазы. – Алматы, 2006. – 28 с.
42. *Аманова, С. Ш.* Древние кюи «Акку» (структура, семантика) [Текст] / С.Ш. Аманова // Инструментальная музыка казахского народа: сб. статей. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С.15-24.
43. *Аманова, С. Ш.* Происхождение кюя-легенды «Аксак-кулан» [Текст] / С.Ш. Аманова // Казахская музыка: традиции и современность: сб. научных трудов. – Алматы: АГК им. Курмангы, 1992. – С. 105-119.
44. *Амирова, Д.Ж.* К проблеме инструментальных предпосылок казахского народно-профессионального песенного мелоса [Текст] / Д.Ж Амирова // Казахская музыка: традиции и современность: сб. трудов. – Алма-Ата: АГК им. Курмангы, 1992. – С. 49-54.

45. *Амирова, Д.Ж.* Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки) [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Амирова Дина Жусупбековна; ЛГИТМиК, сектор фольклора. – Л., 1990. – 22 с.
46. *Андрианов, Б.* Опыт историко-этнографического районирования некоторых регионов Африки и зарубежной Азии [Текст] / Б. Андрианов, Н. Чебоксаров // Советская этнография. – 1975. – № 4. – С. 33-50.
47. *Аннанепесов, О.* Дутарист-виртуоз Чары Тачмамедов [Текст] / О. Аннанепесов, В. Ларионов. – Ашхабат: РУМК учебных заведений искусств и культуры Минкультуры Туркменистана, 1992. – 48 с.
48. *Аравин, П.В.* Звуковая система домбрового строя [Текст]: (к проблеме изучения) / П. В. Аравин // Искусство и иностранные языки: сб. статей. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1964. – С. 58-69.
49. *Аравин, П.В.* Степные созвездия: очерки и этюды о казахской музыке [Текст] / П. В. Аравин. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 184 с.
50. *Аравин, П.В.* Лады и звукоряды домбровой музыки [Текст] / П. В. Аравин // Степные созвездия: очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – С. 80-101.
51. *Аравин, П.В.* Строение кульминаций в казахских кюях [Текст] / П. В. Аравин // Степные созвездия: очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – С.101-112.
52. *Аравин, П.В.* Даулеткерей и казахская музыка XIX века [Текст] / П. В. Аравин. – Москва: Сов. композитор, 1984. – 152 с.
53. *Аравин, П.В.* Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX в. [Текст] / П. В. Аравин. – Алматы: Онер, 2008. – 240 с.
54. *Аралбаев, Ж.А.* Вокализм казахского языка: (очерки по экспериментальной фонетике и фонологии) [Текст] / Ж. А. Аралбаев. – Алма-Ата: Наука, 1970. – 178 с.
55. *Асафьев, Б.В.* Речевая интонация [Текст] / Б. В. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 135 с.
56. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс [Текст]. Кн. 1 и 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.



57. *Асафьев, Б.В.* Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки [Текст] / Б. В. Асафьев // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В.С. Виноградов. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 26-30.
58. *Асафьев, Б.В.* О народной музыке [Текст] / Б. В. Асафьев; сост.: И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
59. *Асиновская, А.А.* Музыкальная культура Хакасии [Текст] / А.А. Асиновская // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: сб. статей. – Ташкент: ФАН, 1983. – С. 135-138.
60. *Асиновская, А.А.* О музыкально-драматургических закономерностях хакасского героического эпоса (на примере сказания «Хан Кичегей») [Текст] / А.А. Асиновская, В. Шевцов // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока: сб. науч. трудов. – Новосибирск: изд. НГК, 1986. – Вып. 3. – С. 73-110.
61. *Аткинсон, Т.* Путешествие через казахские степи [Текст] / Т. Аткинсон // Простор. – 1972. – № 3. – С. 36-62.
62. *Ахметов, З. А.* Казахское стихосложение (проблемы развития стиха в дореволюционной и современной поэзии) [Текст] / З.А. Ахметов; под общ. ред. М.С. Сильченко. – Алма-Ата: Наука, 1964. – 460 с.
63. *Аязбекова, С.Ш.* Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов [Текст] / С. Ш. Аязбекова. – Алматы: КИЦ Института философии и политологии МОН РК, 1999. – 285 с.
64. *Байгаскина, А.Е.* Ритмика казахской традиционной песни [Текст] / А.Е. Байгаскина. – Алматы, 2003. – 207 с.
65. *Байкадамова, Б.Б.* К проблеме темы в инструментальных композициях (на примере домбровых кюев) [Текст] / Б.Б. Байкадамова // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 151-156.
66. *Байпаков, К.М.* Средневековые города Казахстана на Великом Шелковом пути [Текст] / К. М. Байпаков / отв. ред. Г.А. Кепекова; науч. ред. Б. Кумек. – Алматы: Гылым, 1998. – 216 с.
67. *Байпаков, К.М.* Древняя и средневековая история Казахстана в свете археологических исследований [Текст] / К. М. Байпаков // Проблемы отражения

- основных этапов отечественной истории в музейной экспозиции. – Алматы, 1998. – № 1. – С.30-35.
68. *Байпаков, К. М.* Великий Шелковый путь на территории Казахстана [Текст] / К.М. Байпаков. – Алматы: Адамар ТОО, 2007. – 496 с.
  69. *Бартольд, В.В.* Киргизы: исторический очерк [Текст] / В.В. Бартольд // Сочинения / В.В. Бартольд. Т. 2. Ч. 1. – М.: Вост. литература, 1963. – С. 473-543.
  70. *Бартольд, В.В.* Сочинения [Текст] / В.В. Бартольд. Т.5: Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов. – М.: Наука, 1968. – 757 с.
  71. *Бартольд, В.В.* Тюрки: двенадцать лекций по истории турецких народов Средней Азии [Текст] / В.В. Бартольд. – Алматы: Жалын, 1998. – 192 с.
  72. *Басилов, В.Н.* Культ святых в исламе [Текст] / В.Н. Басилов. – М.: Мысль, 1970. – 144 с.
  73. *Басилов, В.Н.* Избранники духов [Текст] / В.Н. Басилов. – М.: Политиздат, 1984 – 208 с.
  74. *Басилов, В.Н.* Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана [Текст] / В.Н. Басилов. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
  75. *Баскаков, Н.А.* Историко-типологическая фонология тюркских языков [Текст] / Н.А. Баскаков; отв. ред. Э. Р. Тенишев. – М.: Наука, 1988. – 207 с.
  76. *Бахман, В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов [Текст] / В. Бахман // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 349-373.
  77. *Бахман, В.* Происхождение, древняя история и миграция лютни [Текст] / В. Бахман // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность: сб. материалов II Международного музыковедческого симпозиума. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 222-225.
  78. *Бахтыгалиева, Д.С.* Жанр Акжелен в инструментальной (домбровой) культуре казахов [Текст]: автореф. дис....канд. иск.: 17.00.02 / Бахтыгалиева Дана Серикбаевна; КНК им. Курмангазы. – Алматы, 2008. – 30 с.
  79. *Белоусова, В.А.* Симметрия в музыке: теоретические и исторические аспекты [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск. :17.00.02 / Белоусова Виктория Анатольевна. – М. 1995. – 19 с.

80. *Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов [Текст] / В. М. Беляев. – М.: Госмузиздат, 1931. – 62 с.
81. *Беляев, В. М.* Музыкальные инструменты Узбекистана [Текст] / В.М. Беляев. – М.: Госмузиздат, 1933. – 132 с.
82. *Беляев, В. М.* Первая Всесоюзная выставка музыкальных инструментов народов СССР: путеводитель [Текст] / В.М. Беляев. – М.: Всесоюзный дом народного творчества им. Н.К. Крупской, 1938. – 56 с.
83. *Беляев, В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР [Текст]: музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркменистана, Таджикистана и Узбекистана. Вып. 1 / В.М. Беляев. – М.: Музгиз, 1962. – 300 с.
84. *Беляев, В.М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности: статьи и заметки. Доклады. [Текст] / В.М. Беляев. – М.: Сов. композитор, 1971. – 230 с.
85. *Беляев, В.М.* Азербайджанская народная песня [Текст] / В.М. Беляев // О музыкальном фольклоре и древней письменности: статьи и заметки. Доклады / В.М. Беляев. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 108-162.
86. *Беляев, В.М.* Турецкая музыка [Текст] / В.М. Беляев // О музыкальном фольклоре и древней письменности: статьи и заметки. Доклады / В.М. Беляев. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 163-176.
87. *Беляев, В. М.* Организация народных ладовых систем [Текст] / В.М. Беляев // О музыкальном фольклоре и древней письменности: статьи и заметки. Доклады / В.М. Беляев. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 209-218.
88. *Беляев, В.М.* Реконструкция башкирского курая [Текст] / В.М. Беляев // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: статьи и материалы. – М.: Музыка, 1973. – С. 351-355.
89. *Бертельс, Е.Э.* Теория музыки в современной Персии [Текст] / Е.Э. Бертельс // Музыкальная этнография: сб. статей / под ред. Н. Ф. Финдейзена. – Л., 1926. – С. 29-36.
90. *Бершадская, Т.С.* Лад и тональность [Текст] / Т.С. Бершадская // Курс теории музыки : учебное пособие для муз. училищ / Т.С. Бершадская и др. – Л.: Музыка, 1978. – С.59-83.
91. *Бершадская, Т.С.* Лекции по гармонии [Текст] / Т.С. Бершадская. – Л.: Музгиз, 1985. – 238 с.

92. *Бичурин, Н.Я. (Иакинф)*. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена [Текст]: в 2 т. / Н.Я. Бичурин / отв. редактор С. П. Толстов. – М.;-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – Т. 1. – 381 с.; Т.2. – 333 с.
93. *Блинова, М.П.* Физиологические основы ладового чувства [Текст] / М.П. Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Ленинград: Госмуиздат, 1962. – Вып. 1. – С. 52-124.
94. *Бойко, Ю.Е.* Роль народного исполнителя в формировании стилистики русского инструментального фольклора [Текст] / Ю.Е. Бойко // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 113-122.
95. *Бойко, Ю. Е.* Еще раз о «народных» и народных музыкальных инструментах [Текст] / Ю. Е. Бойко // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре: материалы Междунар. конф.: к 70-летию Альгирдаса Вижинтаса. – СПб.: РИИИ, 1999. – С. 44-45.
96. *Бойко, Ю. Е.* Опыт классификации гармоник [Текст] / Ю.Е. Бойко // Вопросы инструментоведения. – СПб.: РИИИ, 2010. – Вып.7. – С. 40-44.
97. *Бонфельд, М. Ш.* Введение в музыкознание [Текст]: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / М. Ш. Бонфельд. – М.: Владос, 2001. – 220 с.
98. Борбат: эпоха и традиции культуры [Текст] / отв. ред. Н. Негматов. – Душанбе: Дониш, 1989. – 329 с.
99. Борбат и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность: тезисы докладов и сообщений [Текст] / ред.-сост. А. Р. Реджабов. – Душанбе: Дониш, 1990. – 486 с.
100. *Бражник, Л.В.* Пентатоника в венгерском сольфеджио [Текст]: учеб.-метод. пособие по курсу методики преподавания сольфеджио / Л. В. Бражник. – Казань: КГК, 1993. – 44 с.
101. *Брэгг, У.* Мир света. Мир звука [Текст] / У. Брэгг; пер. с англ.; под ред. И. В. Обреимова. – М.: Наука, 1967. – 336 с.
102. *Брук, С.И.* Население мира: этнодемографический справочник [Текст] / С.И. Брук. – Москва: Наука, 1986. – 830 с.
103. *Бюхер, К.* Работа и ритм [Текст] / К. Бюхер; пер. с нем. С. С. Заицкого. – М.: Новая Москва, 1923. – 326 с.

104. *Вайнштейн, С.И.* Феномен музыкального искусства, рожденный в степи [Текст] / С.И. Вайнштейн // Советская этнография. – 1980. – № 1. – С. 149-156.
105. *Вайнштейн, С.И.* Мир кочевников центра Азии [Текст] / С.И. Вайнштейн. – М.: Наука, 1991. – 294 с.
106. *Валиханов, Ч.Ч.* Тенкри (Бог) [Текст] / Ч. Ч. Валиханов // Избранные произведения / Ч. Ч. Валиханов. – М.: Наука, 1986. – С. 226-233.
107. *Валиханов, Ч.Ч.* Киргизское родословие [Текст] / Ч.Ч. Валиханов // Избранные произведения / Ч.Ч. Валиханов. – М.: Наука, 1986. – С. 251-265.
108. *Валиханов, Ч.Ч.* Следы шаманства у киргизов [Текст] / Ч.Ч. Валиханов // Избранные произведения / Ч.Ч. Валиханов. – М.: Наука, 1986. – С. 298-318.
109. *Валиханов, Ч. Ч.* О формах казахской народной поэзии [Текст] / Ч. Ч. Валиханов // Избранные произведения / Ч.Ч. Валиханов. – Москва: Наука, 1986. – С. 235-241.
110. *Вамбери, А.* Путешествие по Средней Азии [Текст] / А.Вамбери; отв. ред. Ж.О. Артыкбаев. – Астана: Алтын кітап, 2007. – 315 с.
111. Варган (хомус) и его музыка [Текст]: материалы I Всесоюзной конференции, 1988 г. – Якутск: Полиграфист, 1991. – 139 с.
112. *Вертков, К. А.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР [Текст] / К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Язовицкая. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1975. – 399 с.
113. *Вертков, К. А.* Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР [Текст] / К. А. Вертков // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы. – М.: Музыка, 1972. – С. 97-113.
114. *Вертков, К. А.* Русские народные музыкальные инструменты [Текст] / К. А. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
115. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский; ред., вст. статья В. М. Жирмунского. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 648 с.
116. *Виноградов, В. С.* Киргизская народная музыка [Текст] / В.С. Виноградов. – Фрунзе: Киргизское гос. изд-во, 1958. – 333 с.
117. *Виноградов, В. С.* Классические традиции иранской музыки [Текст] / В.С. Виноградов. – М.: Сов. композитор, 1982. – 184 с.

118. *Володин, А. А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука [Текст] / А. А. Володин // Музыкальное искусство и наука / ред. Е.В.Назайкинский. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 1. – С. 11-38.
119. *Володин, А. А.* Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков [Текст]: автореф. дис. ... канд. психол. наук / Володин А. А. –М., 1972. – 36 с.
120. Вопросы эстетики, истории и теории монодии [Текст]: сб. науч. трудов / отв. ред. С. Галицкая. – Ташкент: ТашГУ, 1987. – 112 с.
121. Вопросы инструментоведения [Текст]: статьи и материалы. Вып. 5 / отв. ред. И. В. Мациевский. – СПб.: РИИИ, 2004. – Ч. 1. – 240 с.; Ч. 2. – 272 с.
122. Вопросы инструментоведения [Текст]: сб. статей и материалов. Вып. 7. – СПб.: РИИИ, 2010. – 294 с.
123. Вопросы народного многоголосия [Текст]: Респ. науч. конф. (Боржоми, 10-15 нояб. 1986 г.). – Боржоми, 1986. – 65 с.
124. Вопросы народного многоголосия [Текст]: тезисы респ. науч. конф. / ред. И. Жордания. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1988. – 64 с.
125. *Вызго, Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии [Текст]: исторические очерки / Т. С. Вызго. – М.: Музыка, 1980. – 191 с.
126. *Вызго, Т. С.* Некоторые вопросы музыкального инструментария народов Среднего Востока [Текст] / Т. С. Вызго // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. – Ташкент: ФАН, 1983. – С. 65-69.
127. *Гаджибеков, У. А.* Основы азербайджанской народной музыки [Текст] / У. А. Гаджибеков. – Баку: Язычы, 1985. – 146 с.
128. *Галайская, Р. Б.* Варган у народов Советского Союза [Текст]: (к вопросу об архаизмах в народном музыкальном инструментарии) / Р. Б. Галайская // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 328-350.
129. *Галеев, Б. М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства [Текст] / Б. М. Галеев. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1976. – 272 с.
130. Галеевские чтения [Текст]: материалы Междунар. науч.-практ. конф. («Прометей – 2012»), (Казань, 6-8 апреля 2012 г.). – Казань: Изд-во Казанского гос. технического ун-та, 2012. – 494 с.

131. *Галембо, А. С.* Качество музыкального инструмента – исторический, естественнонаучный и психологический аспект (постановка проблемы) [Текст] / А. С. Галембо // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. – СПб.: РИИИ, 1999. – С. 88-91.
132. *Галимуллина, Р. Т.* Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция) [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Галимуллина Резида Талгатовна; Казанская гос. консерватория им. Н. Жиганова. – Магнитогорск, 2002. – 25 с.
133. *Галицкая, С. П.* Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии [Текст] / С. П. Галицкая // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркменистана и Таджикистана: сб. статей / ред.-сост. Т. Вызго. – М.: Музыка, 1972. – С. 315-329.
134. *Галицкая, С. П.* Некоторые методологические аспекты изучения восточной монодии [Текст] / С. П. Галицкая // Вопросы эстетики, истории и теории монодии: сб. науч. трудов. – Ташкент: ТашГУ, 1987. – С. 4-10.
135. *Галицкая, С. П.* Теоретические вопросы монодии [Текст] / С. П. Галицкая. – Ташкент: ФАН, 1981. – 92 с.
136. *Галицкая, С. П., Плахова А. Ю.* Монодия: проблемы теории [Текст]. – М.: Academia, 2013. – 319 с.
137. *Н. А. Гарбузов* – музыкант, исследователь, педагог [Текст]: сб. статей / сост.: О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1980. – 303 с.
138. *Гарбузов, Н. А.* Зонная природа звуковысотного слуха [Текст] / Н. А. Гарбузов // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980. – С. 80-145.
139. *Гарбузов, Н. А.* Зонная природа тембрового слуха [Текст] / Н. А. Гарбузов // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980. – С. 256-270.
140. *Гарбузов, Н. А.* Зонная природа темпа и ритма [Текст] / Н. А. Гарбузов // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980. – С. 146-206.
141. *Гарбузов, Н. А.* Зонная природа динамического слуха [Текст] / Н. А. Гарбузов // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980. – С. 244-255.
142. *Гафурбеков, Т. Б.* Творцы монодийных произведений Средней Азии [Текст] / Т. Б. Гафурбеков // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего

- Востока и современность: сб. материалов II Междунар. музыковедческого симпозиума. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 102-106.
143. *Гельмгольц, Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки [Текст] / Г. Гельмгольц ; пер. с нем. изд. М. Петухова. – СПб., 1875. – 594 с.
144. *Герцман, Е. В.* Античное музыкальное мышление: исследование [Текст] / Е. В. Герцман. – Л. Музыка, 1986. – 224 с.
145. *Герцман, Е. В.* Византийское музыкознание [Текст] / Е. В. Герцман. – Л.: Музыка, 1988. – 256 с.
146. *Гилярова, Н. Н.* Материалы к словарю народных терминов, связанных с категорией «звук» в традиционной музыкальной культуре [Текст] / Н.Н. Гилярова // Звук в традиционной народной культуре: сб. науч. статей. – М.: Научтехлитиздат, 2004. – С. 238-251.
147. *Гилярова, Н. Н.* К истории и методике исследования звука в традиционной культуре [Текст] / Н. Н. Гилярова // Звук в традиционной народной культуре: сб. науч. статей. – М.: Научтехлитиздат, 2004. – С. 3-21.
148. *Гиппиус, Е. В.* Предисловие редактора [Текст] / Е. В. Гиппиус // Тувинская народная музыка / А. Н. Аксенов. – М.: Музыка, 1964. – С. 3-13.
149. *Гиппиус, Е. В.* Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «медвежьего праздника» у манси [Текст] / Е. В. Гиппиус // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки: сб. рефератов. – М., 1974. – С. 73.
150. *Гиппиус, Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий [Текст] / Е. В. Гиппиус // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, 1983. – С. 23-36.
151. *Гиппиус, Е. В.* Интонационные элементы русской частушки [Текст] / Е. В. Гиппиус // Гармоника: история, теория, практика: материалы Междунар. науч.-практ. конференции / ред.-сост. А. Н. Соколова. – Майкоп, 2000. – С. 27-76.
152. *Голос в культуре: ритмы и голоса природы в музыке [Текст]. Вып. 3 / ред.-сост.: И.А. Чудинова, А.А. Тимошенко.* – СПб: РИИИ, 2011. – 180 с.



153. *Гоноровский, И.С.* Радиотехника: цепи и сигналы [Текст]: учебник для радиотехнических вузов и факультетов. Ч. 2 / И. С. Гоноровский. – М.: Сов. радио, 1967. – 327 с.
154. *Горковенко, А. А.* Об одной системе ладов с ув. 2 в народных песнях [Текст] / А.А. Горковенко // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С. 151-180.
155. ГОСТ 31295.2-2005 (ИСО 9613-2: 1996) Шум. Затухание звука при распространении на местности. Межгосударственный стандарт. Ч.2. Общий метод расчета [Текст]. – М.: Стандартинформ, 2006. – 26 с. (электронная версия).
156. *Григорьев, В. Ю.* Эзотерические вопросы музыкального исполнительства [Текст] / В. Ю. Григорьев // Сакральное, иррациональное и мифологическое: сб. материалов 7-й конференции из цикла «Григорьевские чтения». – М.: АСМ, 2005. – С. 3-20.
157. *Гризе, Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке [Текст] / Ж. Гризе // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 113-120.
158. *Груббер, Р.И.* Всеобщая история музыки [Текст]: учебное пособие. Ч. 1 / Р. И. Груббер. – М.: Музыка, 1965. – 484 с.
159. *Грумм-Гржимайло, Г. Е.* Западная Монголия и Урянхайский край: [Текст]: в 3-х т. / Г. Е. Грумм-Гржимайло. – Л.: РГО, 1926. – Т. 1, вып. 1. – 569 с.; Т. 3, вып. 1. – 412 с.
160. *Грумм-Гржимайло, Г. Е.* Описание путешествия в Западный Китай [Текст] / Г. Е. Грумм-Гржимайло. – М.: Географгиз, 1948. – 685 с.
161. *Гуллыев, Ш. Г.* Искусство туркменских бахши (основы музыкально-поэтического строения) [Текст] / Ш. Г. Гуллыев; под ред. Ф. М. Кароматова. – Ашхабад: Ылым, 1985. – 260 с.
162. *Гуллыев, Ш. Г.* Туркменская музыка (наследие) [Текст]: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Гуллыев Шахым Гуллыевич; Институт искусствознания им. Хамзы. – Ташкент, 1998. – 37 с.
163. *Гуллыев, Ш. Г.* Туркменская музыка (наследие) [Текст] / Ш. Г. Гуллыев. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 208 с.
164. *Гуллыев, Ш. Г.* Некоторые проблемы музыкальной тюркологии [Текст] / Ш. Г. Гуллыев // Музыкальное образование и наука: преемственность традиций и перспективы развития: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвященной

- 10-летию КазНАМ / П. Шегебаев, М. Мылтыкбаева, Т. Шемякина. – Астана: КазНАМ, 2008. – С. 35-38.
165. *Гуллыев, Ш. Г.* Эпос «Коркут-ата» – ценнейший источник по музыкальной культуре тюркских народов [Текст] / Ш. Г. Гуллыев // Музыка тюркского мира: материалы I Междунар. симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 54-59.
166. *Гумилев, Л. Н.* Этногенез и биосфера земли [Текст] / Л. Н. Гумилев. – Л.: Гидрометеиздат, 1990. – 528 с.
167. *Гумилев, Л. Н.* Древние тюрки [Текст] / Л. Н. Гумилев. – М.: Товарищество Клышников-Комаров и К, 1993. – 527 с.
168. *Гуревич, А. Я.* Категории средневековой культуры [Текст] / А. Я. Гуревич. – М. Искусство, 1972. – 318 с.
169. *Давиденкова, Е. А.* Проблемы вербальной оценки и описания музыкальных тембров [Текст] / Е. А. Давиденкова // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции. – СПб.: РИИИ, 2008. – С. 27-28.
170. *Даукеева, С. Д.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада Аль-Фараби [Текст] / С. Д. Даукеева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 352 с.
171. *Дернова, В. П.* К истории создания сборника «1000 песен казахского народа» А.В. Затаевича [Текст] / В. П. Дернова // А. Затаевич. 1000 песен казахского народа (песни и кюйи). – М.: Музгиз, 1963. – С. 542-564.
172. *Джами Абдурахман.* Трактат о музыке [Текст] / пер. с перс. А. Н. Болдырева; ред. и комм. В. М. Беляева. – Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1960. – 112 с.
173. *Джани-заде, Т. М.* Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат» [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Джани-заде Тамила; ВНИИ искусствознания. – М., 1984. – 21 с.
174. *Джани-Заде, Т. М.* Тюркские лютни и щипковый купуз [Электронный ресурс]: (в поисках исторических предшественников инструмента *tap*) / Т. М. Джани-заде. – М., 2010. – 6 с. – Режим доступа: <http://www.musicmuseum.az/turksoy2010/tstetz09.doc>., свободный
175. *Джумаев, А. Б.* В.М. Беляев – исследователь истории традиционной музыки народов Средней Азии [Текст] / А. Б. Джумаев // Традиции и перспективы

- изучения музыкального фольклора народов СССР: сб. статей / ред.-сост.: Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин. – М., 1989. – С. 8-19.
176. *Джумаев, А. Б.* Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX-XII вв. [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Джумаев Александр Бабаниязович; Институт искусствознания им. Хамзы. – Ташкент, 1981. – 23 с.
177. *Джумакова, У. Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х гг. Проблемы истории, смысла и ценности [Текст]: исследование / У. Р. Джумакова. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
178. *Джумакова, У. Р.* Кюи Курмангазы и проблемы казахской музыки XX в. [Текст] / У. Р. Джумакова // Құрманғазы: ұлы күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеулер, естеліктер, жаңа деректер, мақалалар: жинақ / бас ред. Ә Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. – С.181-200.
179. *Джумакулиева, З.* Туркменские мукамы: типология и терминология [Текст] / З. Джумакулиева // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» / ред.-сост. В. А. Свободов. – СПб.: РИИИ, 2010. – Вып. 3. – С.131-149.
180. *Джунисбеков, А.* Сингармонизм в казахском языке [Текст] / А. Джунисбеков. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 77 с.
181. *Джунисбеков, А.* Проблемы тюркской словесной просодии и сингармонизма казахского слова [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Джунисбеков А.; Институт языкознания. – Алма-Ата, 1988. – 58 с.
182. *Джусупов, М.* Звуковые системы русского и казахского языков. Слог. Интерференция. Обучение произношению [Текст] / М. Джусупов. – Ташкент: ФАН, 1991. – 239 с.
183. *Диваев, А.* Баксы [Текст] / А. Диваев // Этнографическое обозрение / под ред. В. Миллера. – М.: Этнографический отдел императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Московском университете, 1907. – № 4. – С. 123-125.
184. *Дмитриев, Л.* Тайна тувинского «дуэта», или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста [Текст] / Л. Дмитриев, В. Т. Маслов, Б. П. Чернов. – Новосибирск: НГК, 1992. – 86 с.

185. *Добжанская, О. Э.* Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края [Текст]: монография / О. Э. Добжанская. – Норильск: Апекс, 2008. – 272 с.
186. *Домуллаева, Х. И.* Струнные музыкальные инструменты уйгуров современного СУАР [Текст]: магистерская диссертация / Домуллаева Хадича Имиржановна; КНК им. Курмангазы. – Алматы, 2010. – 81 с.
187. *Дорволжингийн О.* Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра *уртын-дуу* [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Дорволжингийн Оюунцэцэг; МГК им. П. Чайковского. – М., 1990. – 24 с.
188. Древнетюркский словарь [Текст] / авт.-сост. Т. А. Боровкова, В. М. Надеяев [и др.]. – Л.: Наука, 1969. – 676 с.
189. *Дрожжина, М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX в. [Текст]: автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Дрожжина Марина; НГК (академия) им. М. Глинки. – Новосибирск, 2005. – 50 с.
190. *Дубровская, М. Ю.* Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.). [Текст] / М. Ю. Дубровская. – Новосибирск: Наука, 2004. – 572 с.
191. *Дулат-Алеев, В. Р.* Национальная музыкальная культура как текст: татарская музыка XX века [Текст] : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Дулат-Алеев Вадим Робертович; МГК им. П. Чайковского. – М., 1999. – 44 с.
192. *Дулат-Алеев, В. Р.* Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке [Текст] / В. Р. Дулат-Алеев – Казань: Казанская гос. консерватория, 1999. – 244 с.
193. *Едильханова, С. А.* Казахско-джунгарские взаимоотношения в XVII-XVIII вв. [Текст]: (некоторые исторические аспекты проблемы) / С. Едильханова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 162 с.
194. *Елеманова, С. А.* Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика [Текст] / С. А. Елеманова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 188 с.
195. *Елеманова, С. А.* Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции [Текст] / С. А. Елеманова // Вопросы теории и истории музыки Казахстана. – Алма-Ата: Онер, 1984. – С. 3-19.

196. *Еолян, И. Р.* Очерки арабской музыки [Текст] / И. Р. Еолян. – Москва: Музыка, 1977. – 192 с.
197. *Еолян, И. Р.* Традиционная музыка арабского Востока [Текст] / И. Р. Еолян. – М.: Музыка, 1990. – 240 с.
198. *Ерзакович, Б. Г.* Врачевательная песня баксы [Текст] / Б. Г. Ерзакович // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – С. 99-108.
199. *Ерзакович, Б. Г.* Музыкальное наследие казахского народа [Текст] / Б. Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Наука, 1979. – 184 с.
200. *Ерзакович, Б. Г.* У истоков казахского музыкознания: по материалам русских ученых XIX в. [Текст] / Б. Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 174 с.
201. *Ерзакович, Б. Г.* Антология казахских народных любовных песен [Текст] / Б. Г. Ерзакович. – Алматы: Гылым, 1994. – 280 с.
202. *Есенулы, А.* Кюй – послание Всевышнего [Текст] / А. Есенулы. – Алматы: Кокил, 1997. – 196 с.
203. *Есипова, М. В.* Распространение струнных смычковых инструментов в Евразии как результат взаимодействия с культурами кочевников [Текст] / М. В. Есипова // Форум «Идель-Алтай». – Казань, 2011. – С. 207-220.
204. *Есипова, М. В.* Древнетюркский термин «кобуз» («музыкальный инструмент») [Текст]: история и география распространения / М. В. Есипова // Этнокультурные взаимодействия в Евразии: пространственные и исторические конфигурации: материалы Междунар. науч. конф. (Барнаул, ноябрь 2012 г.). – Барнаул: Алтайская гос. пед. академия, 2012. – С.71-81.
205. *Есипова, М. В.* К вопросу о генезисе горлового пения и обертонового музицирования [Текст] / М. В. Есипова // Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии: тезисы науч. докладов V Междунар. этномузыкологического симпозиума (Кызыл, 25-27 июля 2008 г.). – Кызыл, 2008. – С. 73-77..
206. *Жданко, Т. А.* Номадизм в Средней Азии и Казахстане [Текст] (некоторые исторические и этнографические проблемы) / Т.А. Жданко // История, археология и этнография Средней Азии: сб. статей. – М.: Наука, 1968. – С. 274-281.

207. *Жирмунский, В. М.* Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха [Текст] / В. М. Жирмунский // Вопросы языкознания. – 1964. – № 4. – С. 3-24.
208. *Жирмунский, В. М.* Тюркский героический эпос [Текст]: избр. труды / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1974. – 727 с.
209. *Жирмунский, В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад [Текст] / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 494 с.
210. *Жубанов, А. К.* Струны столетий [Текст]: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов / А. К. Жубанов. – Алма-Ата: Казгосиздат худож. литературы, 1958. – 395 с.
211. *Жубанов, А.К.* Казахский народный музыкальный инструмент – домбра [Текст] / А.К. Жубанов // Музыкознание. – Алма-Ата, 1976. – Вып. VIII-IX. – С. 8-20.
212. *Жузбасов, К.* Домб(ы)ра – старинный казахский музыкальный инструмент [Текст] / К. Жузбасов // Известия АН КазССР. Сер. филологическая. – 1986. – № 2. – С.43-46.
213. *Жузбасов, К.* Музыкальный фольклор казахов Горного Алтая [Текст] / К. Жузбасов. – Алматы: Онер, 2007. – 168 с.
214. *Залесский, Б.* Жизнь казахских степей [Текст] / Б. Залесский. – Алматы: Онер, 1991. – 132 с.
215. *Зарухова, С. М.* Теоретические основы музыкальной системы казахских домбровых кюев (проблемы лада) [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Зарухова С. М.; ЛГК им. Н. Римского-Корсакова. – Л., 1972. – 24 с.
216. *Зарухова, С. М.* Некоторые вопросы ладообразования в казахской домбровой музыке [Текст] / С. М. Зарухова // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата: Жазушы, 1967. – С. 201-213.
217. *Зарухова, С. М.* Форма и лад в казахской домбровой музыке [Текст] / С. М. Зарухова // Музыкознание. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – Вып. 3. – С. 77-87.
218. *Затаевич, А.В.* 500 песен и кюев казахского народа (Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских) [Текст] / А. В. Затаевич. – Алма-Ата: Наркомпрос, 1931. – 331 с.
219. *Затаевич, А.В.* 500 песен и кюев казахского народа [Текст] / А. В. Затаевич / под ред. И. Кожабекова. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 378 с.

220. *Затаевич, А. В.* 1000 песен казахского народа (песни и кюйи) [Текст] / А. В. Затаевич. – М.: Госиздат, 1963. – 606 с.
221. *Затаевич, А. В.* 250 киргизских инструментальных пьес и напевов [Текст] / А. В. Затаевич. – М.: Музгиз, 1934. – 197 с.
222. А. В. Затаевич и проблемы современного этномузыкознания [Текст] : материалы Всесоюзной науч.-практ. конф. / редкол.: А. И. Мухамбетова, Г. К. Котлова. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1991. – 109 с.
223. Звук в традиционной народной культуре: сб. науч. статей [Текст] / сост. Н. Н. Гилярова. – М.: Научтехлитиздат, 2004. – 253 с.
224. Звуковой мир каракалпаков. Диалог культур Центральной Азии: программа по культуре и искусству [Текст]. – Ташкент: Швейцарское агенство по развитию и сотрудничеству, 2008. – 64 с.
225. *Зелинский, Р. Ф.* Башкирский курай [Текст] / Р. Ф. Зелинский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов в двух частях / под общ. ред. Е. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1988. – Т.2. – С. 127-136.
226. *Зелинский, Р. Ф.* Об интонационной природе микроформ в башкирском инструментальном мелосе [Текст] / Р. Ф. Зелинский // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. – С. 143-146.
227. *Зелинский, Р. Ф.* Башкирская народная инструментальная музыка (проблемы формирования традиционного стиля) [Текст]: дис.... д-ра иск.:17.00.02: защищена 23.12.06 / Зелинский Роман Федорович. – СПб, 2006. – 443 с.
228. *Зелинский, Р. Ф.* Образы птиц и животных в башкирском инструментальном фольклоре [Текст] / Р. Ф. Зелинский // Инструментальная музыка народов Поволжья, Урала и Сибири: тезисы докл. и сообщ. Всесоюзной конференции (по полевым и архивным материалам). – Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1989. – С. 39-40.
229. *Земцовский, И. И.* Русская протяжная песня: опыт исследования [Текст] / И. И. Земцовский. – Л.: Музыка, 1967. – 196 с.
230. *Земцовский, И. И.* Мелодика календарных песен [Текст] / И. И. Земцовский. – Л.: Музыка, 1975. – 222 с.

231. *Земцовский, И. И.* Этнография исполнения [Текст] : музицирование – интонирование – артикулирование / И. И. Земцовский // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: сб. статей / ред.-сост.: Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин. – М., 1989. – С. 94-106.
232. *Земцовский, И. И.* Музыкальный эпос – феномен и категория [Текст] / И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева // Музыка эпоса: статьи и материалы / сост., ред. И.И. Земцовский. – Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1989. – С. 6-23.
233. *Земцовский, И. И.* Апология слуха [Текст] / И. И. Земцовский // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С.1-12.
234. *Земцовский, И. И.* Апология слуха [Рукопись] / И. И. Земцовский. – Стэнфорд, 2002-2011. – 20 с.
235. *Земцовский, И. И.* Апология «музыкального вещества» [Текст] / И. И. Земцовский // Музыкальная академия. – 2005. – № 2. – С. 181-192.
236. *Ибн-Сина.* Избранные философские произведения [Текст] / Ибн-Сина. – М.: Наука, 1980. – 552 с.
237. *Ибрагимов, О. А.* Фергано-ташкентские макамы: монография [Текст] / О. А. Ибрагимов. – Ташкент: Media Land, 2006. – 176 с.
238. *Имамутдинова, З. А.* Речевое и музыкальное в чтении Корана [Текст] / З. А. Имамутдинова // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: сб. статей. – М.: Музиздат, 2011. – С.151-176.
239. Инструментальная музыка казахского народа: статьи, очерки [Текст] / сост. А. Мухамбетова. – Алма-Ата: Онер, 1985. – 152 с.
240. Инструментальная музыка в межкультурном пространстве [Текст]: проблемы артикуляции: рефераты докладов и материалы Междунар. инструментоведческой конф. – СПб.: Астерион, 2008. – 272 с.
241. Инструментоведение: молодая наука [Текст]: сб. тезисов и докладов междунар. конф. «Интермодальное пространство в инструментальной культуре» – СПб.: РИИИ, 1998. – 93 с.
242. Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса [Текст]: материалы Междунар. инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Е. В. Гиппиуса – СПб.: РИИИ, 2003. – 172 с.



243. *Исмаилов, М. С.* Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки [Текст]: (методическая разработка) / М. С. Исмаилов. – Баку: АзГК им. У. Гаджибекова, 1982. – 22 с.
244. История внеевропейских музыкальных культур: программа-конспект для студентов высш. учеб. заведений по спец. 070111 «Музыковедение» [Текст] / сост. и науч. ред. В. Н. Юнусова. – М.; Казань: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 72 с.
245. История и культура Арало-Каспия [Текст]: сб. статей. Вып. 1 / под общ. ред. С. Ажигали.– Алматы: Кус жолы, 2001. – 227 с.
246. История Казахстана: народы и культуры [Текст]: учебное пособие.– Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 608 с.
247. История Казахстана и Центральной Азии [Текст]. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 616 с.
248. Историческая морфология. Искусство устной традиции [Текст]: сб. статей, посвященных 60-летию И. И. Земцовского / отв. ред. и сост. Н. Ю. Альмеева. – СПб.: РИИИ, 2002. – 350 с.
249. *Исхакова-Вамба, Р. А.* Ангемитоника как музыкальная система [Текст] / Р. А. Исхакова-Вамба. – М.: Сов. композитор, 1990. – 96 с.
250. *Исхакова-Вамба, Р. А.* К проблеме акустического обоснования диатоники, ангемитоники и двенадцатиступенности [Текст]: (к вопросу дальнейшего развития музыкальной акустики) / Р. А. Исхакова-Вамба. – Казань: Казан. гос. пед. ун-т, 1996. – 36 с.
251. *Ихтисамов, Х. С.* Заметки о гортанном пении тюркских и монгольских народов [Текст] / Х. С. Ихтисамов // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 179-193.
252. *Ихтисамов, Х. С.* К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов [Текст] / Х. С. Ихтисамов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов. – М.: Сов. композитор, 1988. – Ч. 2. – С.197-216.

253. *Кабо, В. Р.* Синкретизм первобытного искусства: (по материалам австралийского изобразительного искусства) [Текст] / В. Кабо // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С.275-299.
254. Казахская музыка: традиции и современность: сб. трудов [Текст] / ред.-сост. И. К. Кожобеков. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1992. – 250 с.
255. Казахский музыкальный фольклор [Текст] / под общей ред. Б.Г. Ерзаковича. – Алма-Ата: Наука, 1982. – 264 с.
256. *Камаев, Ф.* Напевы курая [Текст] / Ф. Камаев. – Уфа: Башкнигоиздат, 1991.– 56 с.
257. *Каракузова Ж. К.* Космос казахской культуры [Текст] / Ж. К. Каракузова, М.Ш. Хасанов. – Алматы: Евразия 1993. – 80 с.
258. *Каракулов, Б. И.* Симметрия звукорядов казахской домбры [Текст] / Б. И. Каракулов // Казахская музыка: традиции и современность. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1992. – С. 151-160.
259. *Каракулов, Б. И.* Проблемные вопросы музыкальной тюркологии [Текст] / Б. И. Каракулов // Вестник АН КазССР. – 1979. – № 9. – С. 28-31.
260. *Каракулов, Б. И.* Симметрия музыкальной системы [Текст] / Б. И. Каракулов. – Алма-Ата: Наука, 1989. – 126 с.
261. *Каратыгина, М. И.* Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Каратыгина Маргарита Ивановна ; МГК им. П.Чайковского. – Тбилиси, 1990. – 23 с.
262. *Каратыгина, М. И.* О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных терминов [Текст] / М. И. Каратыгина, О. Дорволжингийн // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов. – М.: МДОЛГК им. П. И. Чайковского, 1990. – С. 112-136.
263. *Карелина, Е. К.* Об акустических особенностях чатханной музыки [Текст] / Е. К. Карелина, А. В. Харуто // Чатхан: история и современность: материалы IV Международного симпозиума. – Абакан, 2010. – С. 25-33.
264. *Карелина, Е. В.* К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения [Текст] / Е. В. Карелина, А. В. Харуто // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. – С. 108-113.

265. *Карелина, Е. В.* История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование [Текст] / Е. К. Карелина; науч. ред. В. Н. Юнусова. – М.: Композитор, 2009. – 552 с.
266. *Карелина, Е. К.* История тувинской музыки новейшего времени (XX-XXI вв.) [Текст]: автореф. дис...д-ра иск.: 17.00.02 / Карелина Екатерина Константиновна. – Москва, 2010. – 46 с.
267. *Кароматов, Ф. М.* Узбекская домбровая музыка [Текст] / Ф. М. Кароматов. – Ташкент: Гослитиздат, 1962. – 260с.
268. *Кароматов, Ф. М.* Узбекская инструментальная музыка: наследие [Текст] / Ф. М. Кароматов. – Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1972. – 360 с.
269. *Кароматли, Ф. М.* Макамат в условиях современности [Текст] / Ф. М. Кароматли // Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития: материалы Междунар. науч. семинара (Бишкек, 24-25 апреля 2004 г.). – Бишкек, 2004. – С. 8-15.
270. *Кароматли, Ф. М.* К классификации музыкального инструментария узбеков [Текст] / Ф. М. Кароматли // Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития: материалы Междунар. науч. семинара (Бишкек, 24-25 апреля 2004 г.). – Бишкек, 2004. – С. 178-180.
271. *Кароматли, Ф.М.* Узбекская домбра [Текст] / Ф. М. Кароматли // Язык традиционной музыки и современное культурное пространство: материалы междунар. науч.-практ. конференции / ред.-сост.: А. И. Мухамбетова, Г.Н. Омарова. – Алматы: продюсерский центр «Ел», 2008. – С. 136-138.
272. *Карутц, Р.* Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке [Текст] / Р. Карутц; пер. Е. Петри. – СПб.: Изд. А.Ф. Девриена, 1910 г. – 188 с.
273. *Касымова Г.* Ритуальная музыкальная культура казахов [Текст] / Г. Касымова. – Алматы: LEM, 2008. – 256 с.
274. *ал-Кашигари Махмуд.* Диван Лугат ат-Турк [Текст] / перевод и предисл. З.-А. М. Ауэзовой. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 1288 с.
275. *Квитка, К. В.* Избранные труды: в 2 т. [Текст] / К. В. Квитка; сост. В. Л. Гошовский. – М.: Сов. композитор. Т.1. – 1971. – 384 с.; Т.2. – 1973. – 423 с.

276. *Квитка К. В.* К изучению украинской народной инструментальной музыки [Текст] / К. В. Квитка // Избранные труды: в 2-х т. – Москва: Сов. композитор, 1973. – Т.2. – С.251-278.
277. Квитка К.В. и актуальные проблемы этномузыкологии: материалы науч. конференции [Текст] / ред.-сост. Е. В. Битерякова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 336 с.
278. *Кекильбаев, А.* Слово о природе Казахстана [Текст] / А. Кекильбаев // Жемчужины Казахстана. – Алматы: Кайнар, 1983. – С. 6-10.
279. *Кенель, А. А.* Народное музыкальное творчество хакасов [Текст] / А. Кенель. – Абакан: Хакаское книжное издательство, 1955. – 144 с.
280. *Керим, М. Т.* Азербайджанские музыкальные инструменты [Текст] / М. Керим. – Баку: Фонд Гейдара Алиева, 2010. – 196 с.
281. *Кибирова, С. Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Кибирова Санат Низамовна; ЛГИТМиК. – Л., 1989. – 23 с.
282. *Кибирова, С. Н.* Низамдин Кибиров – музыкант, композитор, народный инструменталист, педагог [Текст] / С. Н. Кибирова; науч. ред. И. Мациевский. – Санкт-Петербург: Изд-во «Утпала», 1995. – 160 с.
283. *Кирина, К. Ф.* Некоторые аспекты взаимодействия культур (на примере традиционной музыки уйгуров, китайцев и народов Средней Азии) [Текст] / К.Ф. Кирина // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. – Алма-Ата: АГК им.Курмангазы, 1991. – С. 92-112.
284. *Клишин, А. Г.* Проблемы музыкального строя в начале Нового времени [Текст] : дис....канд. иск. :17.00.02 / Клишин Александр Геннадьевич; МГК им. П.Чайковского. – М., 2009. – 225 с.
285. *Клопов, В. А.* Акустические закономерности сочетаний тембров в оркестровке классической традиции [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Клопов Владимир Алексеевич; МГК им П.Чайковского. – Л., 1988. – 23 с.
286. *Клопов, В. А.* Основы акустики тембра: методическая разработка по курсу музыкальной акустики [Текст] / В. А. Клопов. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 1990. – 16 с.

287. *Кляшторный, С. Г.* Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии [Текст] / С. Г. Кляшторный. – М.: Наука, 1964. – 215 с.
288. *Кляшторный, С. Г.* Казахстан: летопись трех тысячелетий [Текст] / С. Г. Кляшторный, Т. И. Султанов. – Алма-Ата: Рауан, 1992. – 378 с.
289. Книга Марко Поло [Текст]. (Сер. «Путешествия. Открытия. Приключения»). – Алма-Ата: Наука, 1990. – 352 с.
290. Книга моего деда Коркута: огузский героический эпос [Текст] / пер. В. В. Бартольда; ред. и коммент. В. М. Жирмунского и А. Н. Кононова. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 300 с.
291. *Коваль, Л. Г.* Интонирование узбекской традиционной музыки [Текст] / Л. Г. Коваль. – Ташкент: Фан, 1990. – 135 с.
292. *Кожухметова, Х.* 40 уроков казахского языка [Текст] / Х. Кожухметова. – Алма-Ата: Жалын, 1989. – 280 с.
293. *Кожухметова, Ж. А.* К проблеме изучения этимологии слова «сарын» [Текст] / Ж. Кожухметова // Вестник КазНУ. Сер. филологическая. – 2006. – № 3 (93). – С.56-58.
294. *Кок, У.* Звуковые и световые волны [Текст] / У. Кок; пер. с англ. В. Н. Захарова; ред. Н. В. Мицкевич. – М.: Мир, 1966. – 160 с.
295. *Кок, У.* Видимый звук [Текст] / У. Кок; пер. с англ. Г. И. Кузнецовой; ред. С.Б. Гуревич. – М.: Мир, 1974. – 121 с.
296. *Кондратьев, С. А.* Музыка монгольского эпоса и песен [Текст] / С. А. Кондратьев. – М.: Сов. композитор, 1970. – 248 с.
297. *Кондыбай, С.* Казахская мифология [Текст]: краткий словарь / С. Кондыбай. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – 272 с.
298. *Кондыбай, С.* О казахской мифологии; Наурызбаева З., Асемкулов Т. Мифоритуальные основания казахской культуры. [Электронный ресурс] / С. Кондыбай, З. Наурызбаева, Т.Асемкулов. Сайт о казахской культуре, музыке и мифологии – Алматы, 2010. – Режим доступа: <http://otuken.kz>, свободный
299. *Кононов, А. Н.* Опыт анализа термина *түрк*: [доклад на заседании Турецкого кабинета института востоковедения АН СССР, 7 января 1948г.] [Текст] / А.Н. Кононов // Советская этнография. – 1949. – № 1. – С. 40-47.

300. *Кононов, А. Н.* Родословная туркмен. Сочинение Абу-л-гази, хана хивинского: [исследование, тексты, перевод] [Текст] / А. Н. Кононов. – М.; Л.: Изд. АН СССР, 1958. – 193 с.
301. *Кононов, А. Н.* История изучения тюркских языков в России: дооктябрьский период [Текст] / А. Н. Кононов. – Л.: Наука, 1982. – 360 с.
302. *Кононов, А.Н.* Способы и терминологические определения стран света у тюркских народов [Текст] / А. Н. Кононов // Тюркологический сборник: 1974. – Москва: Наука, 1978. – С. 72-89.
303. *Кононов, А. Н.* Семантика цветовых обозначений в тюркских языках [Текст] / А.Н. Кононов // Тюркологический сборник: 1975. – М.: Наука, 1978. – С. 159-179.
304. *Конрад, Н. И.* Запад и Восток: статьи [Текст] / Н. И. Конрад. – М.: Наука, 1966. – 519 с.
305. *Копбаева, Л. Я.* Домбровский кюй: к вопросу о некоторых ладовых стереотипах [Текст] / Л. Копбаева // Казахская музыка: традиции и современность: сборник трудов. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1992. – С. 173-184.
306. *Кочевники. Эстетика: (познание мира традиционным казахским искусством)* [Текст] / отв. ред.: М. М. Ауэзов, М. М. Каратаев; НАН РК, Ин-т философии. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
307. *Кузнецов, Л. А.* Акустика музыкальных инструментов: справочник [Текст] / Л. А. Кузнецов. – М.: Легпромбытиздат, 1989. – 368 с.
308. *Кузьмина, Е. Е.* Происхождение индоиранцев в свете новейших археологических данных [Текст] / Е. Е. Кузьмина // Этнические проблемы истории Центральной Азии в древности. II тыс. до н. э. : труды междунар. симпозиума. – Москва: Наука, 1981. – С. 101-125.
309. *Кульганек, И. В.* Мир монгольской народной песни [Текст] / И. В. Кульганек. – СПб.: Петербургское востоковедение. 2001. – 224 с.
310. *Культура кочевников на рубеже веков (XIX-XX, XX-XXI вв.): проблемы генезиса и трансформации: материалы Междунар. конференции* [Текст]. – Алматы, 1995. – 369 с.
311. *Кунанбаева, А. Б.* Музыкальный эпос кочевых народов: история и стиль [Текст] / А. Б. Кунанбаева // Проблемы изучения музыкального эпоса: тезисы докладов и

- сообщений науч.-практ. конференции (19-23 апреля, 1988 г.). – Клайпеда: [б. и.], 1988. – С. 10-11.
312. *Кунанбаева, А. Б.* Жанровая система казахского музыкального эпоса [Текст] : опыт обоснования / А. Б. Кунанбаева // Музыка эпоса: статьи и материалы / сост., ред. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1989. – С. 82-112.
313. *Кунанбаева, А. Б.* Феномен музыкальной эпической традиции в казахском фольклоре [Текст] / А. Б. Кунанбаева // Казахская музыка: традиции и современность: сб. трудов. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1992. – С. 34-48.
314. *Кунанбаева, А. Б.* Кочевая цивилизация как искусство интерпретации [Текст] / А.Б. Кунанбаева. – Алматы, 2001. – 21 с.
315. *Кунанбаева, А. Б.* Иерархия устоев казахского эпического интонирования в системе «голос-инструмент» [Текст]. // Вопросы народного многоголосия: Респ. науч. конф.. Боржоми, 1986. – С. 19-20.
316. *Курбанова, Д.* Некоторые закономерности композиционного строения туркменских сазов / Д. Курбанова // Музыка тюркского мира. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С.152-160.
317. *Курбониён, К.* Особенности думбровой музыки таджиков и узбеков [Текст] / К. Курбониён // Музыка тюркских народов: тезисы Междунар. симпозиума. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1994. – 155 с.
318. Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий [Текст]: материалы Междунар. конф., посвященной 175-летию Курмангазы / сост. А.И. Мухамбетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 1999. – 240 с.
319. *Кушнарев, Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки [Текст] / Х. С. Кушнарев. – М.: Музгиз, 1958. – 626 с.
320. *Кыргыз, З. К.* Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование [Текст] / З. К. Кыргыз. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
321. *Кыргыз, З. К.* Тувинское горловое пение в контексте шаманской культуры и исполнительства на традиционных духовых инструментах: исследование [Текст] / З. К. Кыргыз. – Кызыл: ГУП «Тываполиграф», 2008. – 120 с.
322. *Лебединский, Л. Н.* Башкирские народные песни и наигрыши [Текст] / Л. Н. Лебединский. – М.: Музыка, 1965. – 246 с.

323. *Лебединский, Л. Н.* Искусство «узляу» у башкир: (из наблюдений фольклориста) [Текст] / Л. Н. Лебединский // Советская музыка. – 1948. – № 4. – С. 48-51.
324. *Леви-Брюль, Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении [Текст] / Л. Леви-Брюль. – М.: ГАИЗ, 1937. – 518 с.
325. *Левин, Т.* Музыка новых номадов. Горловое пение в Туве и за ее пределами [Текст] / Т. Левин, В. Сузукей. – М.: Изд. дом «Классика XXI», 2012. – 336 с.
326. *Левшин, А. И.* Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей [Текст] / А. Левшин; под общ. ред. М. К. Козыбаева. – Алматы: Санат, 2009. – 656 с.
327. *Лещинская, А.* Функции верхнеоктавных тонов в ладу уйгурского мукама [Текст] / А. Лещинская // Традиции и новаторство в музыке: тезисы Межреспубликанской науч.-теорет. конференции. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1980. – С. 174-177.
328. *Ломанов, М. Ф.* Элементы симметрии в музыке [Текст] / М. Ломанов // Музыкальное искусство и наука: сб. статей / под ред. Е.В. Назайкинского. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 1. – С. 136-165.
329. *Лосев, А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика [Текст] / А. Ф. Лосев. – М.: Высшая школа, 1963. – 584 с.
330. *Лупинос, С. Б.* Музыкальное наследие Японии [Текст]: традиционная модель мира и музыкальное мышление // Этнос и культура: сб. научных трудов. – Владивосток: Дальнаука, 1994. – С. 155-194. .
331. *Мазель, Л. А.* Проблемы классической гармонии [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
332. *Мазепус, В. В.* О физических основах звукообразования при игре на варганах [Текст] / В. Мазепус // Музыкальная этнография Северной Азии: межвузовский сборник науч. трудов. – Новосибирск: НГК, 1988. – Вып. 10. – С. 155-161.
333. *Макаров, Г. М.* Изучение реликтов традиций игры на думбре в искусстве этнических групп татар Поволжья: опыт возрождения старинной думбры в современной татарской культуре [Текст] / Г. М. Макаров // Традиционная музыка тюркских народов: настоящее и будущее: материалы Междунар. науч.-практ. конференции. – Кызылорда, 2006. – С. 157-164.
334. *Маклыгин, А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма [Текст] / А. Л. Маклыгин. – Казань: КГК, 2000. – 311 с.



335. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество [Текст]. – Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. – 260 с.
336. Малов, С. Е. Памятники древнетюркской письменности: тексты и исследования [Текст] / С. Е. Малов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – 452 с.
337. Малькеева, А. А. О музыкальных связях Средней Азии в I-VII вв. н. э.: (на примере изображений арфы и лютни) [Текст] / А. А. Малькеева // Культура Среднего Востока – развитие, связи и взаимодействия (с древнейших времен до наших дней): музыкальная, театральная культура и фольклор. – Ташкент: ФАН, 1992. – С. 29-37.
338. Малькеева, А. А. Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск. :17.00.02 / Малькеева А. А.; Институт искусствознания им. Хамзы. – Ташкент, 1983. – 20 с.
339. Малькеева, А. А. Тюркские музыкальные инструменты в средневековых персоязычных источниках: (к вопросу идентификации) [Текст] / А. А. Малькеева // Музыка тюркского мира: материалы I Междунар. симпозиума (Алматы, 3-8 мая 1994 г.). – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 32-40.
340. Маргулан, А. Х. О носителях древней поэтической культуры казахского народа [Текст] / А. Х. Маргулан // М. Ауэзов: сборник статей к его 60-летию. – Алма-Ата: Наука, 1959. – С.70-89.
341. Маргулан, А. Х. Казахское народное прикладное искусство [Текст]. В 3-х т. Т.1 : альбом / А. Х. Маргулан. – Алма-Ата: Онер, 1986. – 256 с.
342. Маргулан, А. Х. Казахское народное прикладное искусство [Текст]. В 3-х т. Т.2 : альбом / А. Х. Маргулан. – Алма-Ата: Онер, 1987. – 288 с.
343. Маргулан, А. Х. Казахское народное прикладное искусство [Текст]. В 3х т. Т.3. – Алма-Ата: Онер, 1994. – 248 с.
344. Масанов, Н. Э. Кочевая цивилизация казахов: основы жизнедеятельности номадного общества [Текст] / Н. Э. Масанов. – Алматы; М.: Горизонт, 1995. – 320 с.
345. Маслов, В. Т. Тайна «сольного дуэта» [Текст] / В. Т. Маслов, Б. П. Чернов // Советская этнография. – 1980. – № 1. – С. 157-159.

346. Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира [Текст]. Вып. 1 / ред.-сост. В. А. Свободов. – СПб.: РИИИ, 1998. – 208 с.
347. Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира [Текст]. Вып. 3 (сборник посвящен проблемам терминологии) / ред.-сост. В.А. Свободов. – СПб.: РИИИ, 2010. – 176 с.
348. *Матякубов, О. Р.* Фараби об основах музыки Востока [Текст] / О. Р. Матякубов. – Ташкент: ФАН, 1986. – 88 с.
349. *Матякубов, О. Р.* Хорезмские макамы [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Матякубов О.Р.; Институт искусствознания им. Хамзы. – Ташкент, 1977. – 23 с.
350. *Махмудов, Х.* Казахско-русский словарь [Текст] / Х. Махмудов, Г. Мусабаев. – Алма-Ата: Гл. ред. Каз. совет. энциклопедии, 1988. – 510 с.
351. *Мациевский, И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: (к насущным проблемам этноинструментоведения) [Текст] / И. В. Мациевский // Актуальные проблемы современной музыкальной фольклористики: сб. статей и материалов. – Л.: Музыка, 1980. – С. 143-170.
352. *Мациевский, И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии [Текст] / И. В. Мациевский // Методы изучения фольклора: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 54-63.
353. *Мациевский, И. В.* Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций [Текст] / И. В. Мациевский // Проблемы народной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 11-29.
354. *Мациевский, И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки [Текст] / И. В. Мациевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов / под общ. редакцией Е. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 6-38.
355. *Мациевский, И. В.* О полиmodalности звуковой организации традиционной инструментальной музыки [Текст] / И. В. Мациевский // Инструментоведение: молодая наука. – СПб.: РИИИ, 1998. – С. 50-51.

356. *Маціевський, І. В.* Інструменталізм та вокальна музика [Текст] / *І. Маціевський* // Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль, 2002. – С. 12-30.
357. *Маціевський, І. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры [Текст] / *И.В. Мацевский*; науч. ред. С. И. Утегалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
358. *Маціевський, І. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) [Текст] / *И. В. Мацевский* // Музыка народов мира: проблемы изучения: материалы Междунар. науч. конференций / ред.-сост. В. Н. Юнусова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. – Вып. 1. – С. 9-56.
359. *Маціевський, І. В.* Инструментоведческая терминология как объект науки / *И. В. Мацевский* // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» / Ред.-сост. В.А. Свободов. – СПб.: РИИИ, 2010. – Вып. 3. – С. 5-15.
360. *Маціевський, І. В.* В пространстве музыки [Текст]. Т.1 / *И. В. Мацевский*. – СПб.: РИИИ, 2011. – 206 с.
361. *Маціевський, І. В.* Музичні інструменти гуцулів [Текст] / *І. Маціевський*. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с.
362. Мелодии «Хоомей» [Текст]: сб. статей I Международного музыковедческого симпозиума «Хоомей – 92» / отв. ред. Ю.Л. Аранчин. – Кызыл, 1994. – 111 с.
363. *Мешкерис, В. А.* Эволюция, типология и миграция струнных инструментов Средней Азии VI-IV вв. до н. э. – IV века н. э. [Текст]: (Алтай, Хорезм, Восточная Парфия) / *В. Мешкерис* // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». – СПб.: РИИИ, 1998. – Вып. 1. – С. 5-15.
364. *Миннарт, М.* Свет и цвет в природе / *М. Миннарт*. – М.: Наука, 1969. – 344 с.
365. Мифы народов мира: в 2 т.: энциклопедия [Текст] / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия. – Т.1. – 1987. – 671 с.; Т.2. – 1988. – 719 с.
366. *Михайлов, Дж. К.* Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки [Текст] : автореф. дис....канд. иск.: 17.00.02 / *Михайлов Дживани Константинович*; МГК им. П.Чайковского. – М., 1981. – 30 с.

367. *Михайлов, Дж. К.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции [Текст] / Дж. К. Михайлов // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов. – М.: Издательство «Московская консерватория», 1986. – С. 3-20.
368. *Михайлов, Дж. К.* О некоторых современных тенденциях в традиционном музыкальном искусстве стран Ближнего и Среднего Востока и Южной Азии [Текст] / Дж. К. Михайлов // Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 91-96.
369. *Михайлов, Дж. К.* Размышления об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли ее создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость? / Дж. К. Михайлов // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов. – М.: МДОЛГК им. П. И. Чайковского, 1990. – С. 2-21.
370. *Можейко, З. Я.* Экология традиционной народно-музыкальной культуры. Нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем [Текст] / З.Я.Можейко – Минск: Беларуская навука, 2011. – 147 с.
371. *Морозов, В. П.* Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники [Текст] / В. П. Морозов. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – 496 с.
372. *Морозова, Т. Е.* Рага в музыке Хиндустани: современный период [Текст] / Т. Е. Морозова. – М.: ИКАР, 2003. – 444 с.
373. Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур: сб. статей [Текст] / ред. коллегия : К. Ф. Кирина, Е. С. Ирзабекова. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1991. – 250 с.
374. Музыка народов мира: проблемы изучения [Текст]: материалы Междунар. науч. конференций. Вып. 1. / ред.-сост.: В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. – 416 с.
375. Музыка народов Центральной Азии: материалы Междунар. науч.-практ. конференции [Текст] / сост. и отв. ред. С. И. Утегалиева. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2009. – 468 с.
376. Музыка тюркоязычных народов: тезисы I Междунар. симпозиума (Алматы, 3-8 мая 1994 г.). [Текст] – Алматы: КНК, 1994. – 193 с.

377. Музыка тюркского мира [Текст]: материалы I Междунар. симпозиума (Алматы, 3-8 мая 1994 г.) / сост. и отв. ред. С. И. Утегалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.
378. Музыка эпоса: статьи и материалы [Текст] / сост., ред. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1989. – 179 с.
379. Музыкальная акустика: учебное пособие для консерваторий [Текст] / общ. ред. Н. А. Гарбузова. – М.: Музгиз, 1954. – 236 с.
380. Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи) [Текст] / пер. с нем.; под ред. В. М. Беляева. – Ташкент: АН УзССР, 1963. – 180 с.
381. Музыкальная энциклопедия [Текст]. Т. 3 / гл. редактор Ю. В. Келдыш. – Москва: Сов. энциклопедия, 1976. – 1104 с.
382. Музыкальная энциклопедия [Текст]. Т. 5 / гл. редактор Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 1056 с.
383. Музыкальная этнография [Текст]: сборник статей / под ред. Н. Ф. Финдейзена. – Л.: Комисия по изучению нар. музыки при Этнограф. отд. Р.О.Г., 1926. – 49 с.
384. Музыкальная эстетика стран Востока [Текст] / общ. ред. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 415 с.
385. Музыкальные инструменты народов мира [Текст] / ГЦММК им. М.И. Глинки. – М.: Министерство культуры СССР, 1987. – 63 с.
386. Музыкальные инструменты мира: иллюстрированная энциклопедия [Текст] / пер. с англ. Т. В. Лихач. – Минск: Попурри, 2001. – 320 с.
387. Музыкальные инструменты Китая: иллюстрированный очерк [Текст] / авторизов. перевод с кит., под ред. и с доп. И. З. Алендера. – М.: Госмузиздат, 1958. – 51 с.
388. Музыкальные инструменты мира: полная иллюстрированная энциклопедия [Текст] / пер. с англ. В. Е. Венюковой. – М.: АСТ Астрель, 2009. – 320 с.
389. Музыкальные инструменты в истории культуры: сб. тезисов и рефератов Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию К. Верткова [Текст] / ред. Ю. Е. Бойко. – СПб.: РИИИ, 2006. – 220 с.
390. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.
391. Музыкант в традиционной и современной культуре: материалы Междунар. инструментоведческого симпозиума: к 60-летию И. В. Мациевского [Текст] /

- сост. Д. Абдулнасырова, А. Никаноров, М. Сень, М. Тимошенко. – СПб.: РИИИ, 2001. – 72 с.
392. *Муканов, М. С.* Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза [Текст] / М. Муканов. – Алма-Ата: Наука, 1974. – 200 с.
393. *Мухамбетова, А. И.* Народная инструментальная музыка казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск. :17.00.02 / Мухамбетова Асия Ибадуллаевна; ЛГИТМиК. – Л., 1976. – 26 с.
394. *Мухамбетова, А. И.* Аспекты сравнительного изучения западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макама [Текст] / А. И. Мухамбетова // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1991. – С. 53-91.
395. *Мухамбетова, А. И.* Казахский кюй как синкретический жанр (типы программности): научно-методическая разработка [Текст] / А. И. Мухамбетова. – Алма-Ата: Гос. комитет по культуре КазССР, 1991. – 60 с.
396. *Мухамбетова, А. И.* Музыкальные инструменты в казахской культуре [Текст] / А. И. Мухамбетова // Казахские музыкальные инструменты. Памятники культуры Казахстана / А. И. Мухамбетова. – Алматы: Дидар, 1998. – С. 5-13.
397. *Мухамбетова, А. И.* Казахский кюй: (очерки истории, теории и эстетики) [Текст] / А. И. Мухамбетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 208 с.
398. *Нажмеденов, Ж. С.* Акустические особенности казахской домбры [Текст] / Ж. Нажмеденов – Актобе: А-Полиграфия ЖШС, 2003. – 160 с.
399. *Нажмеденов, Ж. С.* Музыкально-акустические свойства казахской домбры [Текст] : автореф. дис. ... канд.иск.: 17.00.02 / Нажмеденов Жумагельды; ИЛИ им. Ауэзова. – Алматы, 2003. – 33 с.
400. *Назайкинский, Е. В.* Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука [Текст] / Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс // Применение акустических методов исследования в музыкознании: сб. статей / под ред. С.Скребкова. – М.: Музыка, 1964. – С. 79-100.
401. *Назайкинский, Е. В.* О применении акустических методов исследования в музыкознании [Текст] / Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс // Применение

- акустических методов исследования в музыкознании : сб. статей. – М.: Музыка, 1964. – С. 3-17.
402. *Назайкинский, Е. В.* О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
403. *Назайкинский, Е. В.* Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988.– 254 с.
404. *Назайкинский, Е. В.* О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке [Текст] / Е. В. Назайкинский // Музыка устной традиции: материалы Междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой / науч. ред. Н. Н. Гилярова. – М., 1999. – С. 174-186.
405. *Назайкинский, Е. В.* Экмелика. Зальцбург: (информационно-аналитический обзор) [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М., 1997.– 20 с.
406. *Назайкинский Е. В.* Микротоны. Русско-австрийские переключки [Текст] / Е. В. Назайкинский // Эстетика. Информационный подход. – М., 1997. – С. 64-69.
407. Назайкинский, Е. В. ТВМ [Текст] / Е. Назайкинский. – М., 1999. – 34 с.
408. *Назайкинский, Е. В.* ТВМ [Текст] / Е. Назайкинский // Музыка и информатика: науч. труды МГК им. П.И.Чайковского. – М.: Вычислительный центр, 1999. – № 24. – С. 49-96.
409. *Назайкинский, Е. В.* Микротоны: Россия-Австрия [Текст] / Е. Назайкинский // Музыка XX века. Московский форум: материалы Междунар. науч. конференций. – М., 1999. – С. 94-98.
410. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений [Текст] / Е. Назайкинский. – Москва.: Владос, 2003. – 248 с.
411. *Назайкинский, Е. В.* Мифологемы в теории музыки [Текст] / Е. Назайкинский // Сакральное, иррациональное и мифологическое: сб. материалов 7-й конф. из цикла «Григорьевские чтения». – М.: АСМ, 2005. – С. 26-30.
412. *Назайкинский, Е. В.* История в музыке [Текст]: избр. исследования / Е. Назайкинский. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 392 с.
413. *Назайкинский, Е. В.* Настройка и настроение в музыке [Текст] / Е. Назайкинский // История в музыке: избр. исследования / Е. Назайкинский. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – С. 213-249.

414. *Назайкинский, Е. В.* Модус как музыкальная универсалия [Текст] // История в музыке: избр. исследования / Е. Назайкинский. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – С.165-171.
415. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка [Текст] : в 2 т. – М. : Сов. композитор. – Т. 1. – 1987. – 264 с.; Т.2. – 1988. – 328 с.
416. *Наурызбаева, З.* Шаманский ритуал камлания и казахская культура [Текст] / З. Наурызбаева // Культура кочевников на рубеже веков (XIX-XX, XX-XXI): проблемы генезиса и трансформации : материалы Междунар. конф. (Алматы, 5-7 июня 1995г.). – Алматы, 1995. – С. 285-295.
417. *Наурызбаева, З.* Вечное небо казахов [Текст]: монография / З.Наурызбаева: под ред Г. Шангитбаевой – Алматы: Изд-во «СаГа», 2013. – 704 с.
418. *Неклюдов, С. Ю.* Мифология тюркских и монгольских народов (проблемы взаимосвязей) [Текст] / С. Неклюдов // Тюркологический сборник, 1977. – М.: Наука, 1981. – С. 183-202.
419. *Немировский, Л.* Акустика физическая, физиологическая и музыкальная [Текст] : курс лекций / Л. Немировский. – М.; Петроград: Гос. изд., 1923. – 216 с.
420. *Несипбай, Р. Т.* Кюй-токе в системе традиционного мироотношения казахов [Текст] : (проблемы темы, формы и композиции) / Р. Т. Несипбай. – Алматы: Наука, 2000. –176 с.
421. *Неустроев, А. А.* О происхождении музыки: эстетико-психологический очерк [Текст] / А. Неустроев. – СПб.: В. Кирибаум, 1892. – 63 с.
422. *Низамов, А.* Ибн-Сина и его музыкально-теоретические сочинения [Текст] / А. Низамов // Абдуали Ибн-Сина и его эпоха. – Душанбе, 1980. – С. 181-190.
423. *Никольцев, И. Д.* Микрохроматика в системе современного музыкального мышления [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Никольцев, Илья Дмитриевич. – М., 2013. – 24 с.
424. *Оголевец, А. С.* Введение в современное музыкальное мышление [Текст] / А. Оголевец. – М.; Л.: Музгиз, 1946. – 471 с.
425. *Оготоев, П.* Проблема нотации якутского хомуса [Текст] / П. Оготоев // Музыкальная этнография Северной Азии: межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск: НГК, 1988. – Вып. 10. – С. 150-154.



426. *Омарова, Г. Н.* Казахская кобызовая традиция [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Омарова Гульзада Нурпеисовна. – Алма-Ата, 1989. – 25 с.
427. *Омарова, Г. Н.* Структура кобызовых и домбровых кюев-шертпе в строе квинты [Текст] / Г. Омарова // Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки / ред.: Г. Омарова, Л. Халтаева. – Алматы: АГК им. Курмангазы, 1990. – С. 32-35.
428. *Омарова, Г. Н.* Кыл-кобыз в типологии музыкальных инструментов мира [Текст] / Г. Омарова // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий: материалы Междунар. конференции. – Алматы: Дайк-Пресс, 1998. – С. 148-157.
429. *Орлов, Г.* Древо музыки [Текст] / Г. Орлов; пред. М. Друскина – СПб.: Сов. композитор, 1992. – 408 с.
430. От голоса к инструменту: феномен звука в традиционном музыкальном наследии тюркских народов: материалы 5-го международного симпозиума исследовательской группы «Музыка тюркоязычного мира» при ИСТМ [Текст]: сб. трудов / под ред. С.И. Утегалиевой. – Алматы: КНК им. Курмангазы. 2016.– 374 с.
431. *Отюгова Т.* Рождение музыкальных инструментов [Текст] / Т. Отюгова, А. Галембо, И. Гурков. – Л.: Музыка, 1986. – 192 с.
432. Очерки по истории народной медицины Казахстана [Текст]: сб. трудов / под ред. Т. Ш. Шарманова, Б. А. Атчабарова. – Алма-Ата: Минздрав КазССР, 1978. – 230 с.
433. *Пак Кюн Син.* Музыкальная культура древней и средневековой Кореи и ее отражение в трактате Сен Хёна «Акхак Квебом» («Основы науки о музыке») XV век [Текст] : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Пак Кюн Син. – М., 2004. – 232 с.
434. Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания [Текст]. Вып. 1. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. – 272 с.
435. *Панов, М. В.* Современный русский язык. Фонетика: учебник [Текст] / М. П. Панов. – М.: Высшая школа, 1979. – 256 с.
436. *Пахомова, О. В.* Феномены «звука» и «света» в лингво-мифологическом аспекте [Текст] / О. Пахомова // Временник Зубовского института. Метамир музыки. Исследования, гипотезы, дискуссии. – СПб.: РИИИ, 2009. – Вып. 2. – С. 47-61.

437. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: материалы Межресп. науч. конференции [Текст] / отв. ред. Л. В. Бражникова. – Казань: КГК, 1995. – 192 с.
438. *Переверзев, Н. К.* Проблемы музыкального интонирования [Текст] / Н. Переверзев. – М.: Музыка, 1966. – 224с.
439. *Плахов, Ю. Н.* Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии: (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии) [Текст] / Ю. Н. Плахов. – Ташкент: ФАН, 1988. – 160 с.
440. *Потанин, Г. Н.* Казак-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки [Текст] / Г. Н. Потанин // Живая старина: периодическое издание отделения этнографии ИРГО. – 1916. – Вып. 2-3. – С. 47-198.
441. *Привалов, Н. И.* Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа [Текст] / Н. Привалов; ред. В. И. Гоффе // Известия Санкт-Петербургского общества музыкальных собраний, 1905. – Вып. 4. – С. 1-16; Вып 6. – С. 17-32; Вып. 2. – 1906. – С. 33-63.
442. *Привалов, Н. И.* Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи со смычковыми инструментами других стран [Текст] / Н. Привалов. СПб., 1904. – 34 с.
443. Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры: тезисы докладов [Текст]. – Ереван: СК Армении; Институт искусств АН Арм. ССР, 1986. – 76 с.
444. Проблемы лада [Текст]: сб. статей / сост. К. Южак. – М.: Музыка, 1972. – 313 с.
445. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность [Текст]: сб. материалов Междунар. музыковедческого симпозиума– Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. – 312 с.
446. *Пучков, С. В.* Традиционные методы в области инструментальной культуры (теория музыки, исполнительство, средства обучения) и компьютерные музыкальные технологии [Текст] / С. Пучков // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. – СПб.: РИИИ, 1999. – С. 85-87.
447. *Рагс, Ю. Н.* Вибрато и восприятие высоты [Текст] / Ю. Рагс // Применение акустики как метода исследования звука: сб. научных статей. – М.: Музыка, 1964. – С. 23-25.

448. *Рагс, Ю. Н.* Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова: пути становления, разработки проблемы и дальнейшее ее развитие [Текст] / Ю.Н.Рагс // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980. – С. 11-48.
449. *Рагс, Ю. Н.* Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения: (исследование) [Текст] / Ю.Н.Рагс. – М.: Научный мир, 1999. – 248 с.
450. *Рагс, Ю.Н.* Акустика в системе музыкального искусства [Текст]: дис. в виде науч. доклада ... д-ра иск. 17.00.02 /Рагс Юрий Николаевич. – М., 1998. – 80 с.
451. *Радлов, В. В.* Из Сибири: страницы дневника [Текст] / В. Радлов. – М.: Наука, 1989. – 749 с.
452. *Раимбергенов, А. И.* Проблемы текстологической вариантности кюев [Текст] / А. Раимбергенов // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С. 63-93.
453. *Раимбергенова, С. Ш.* Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев) [Текст]: автореф. дис. ...канд. иск.; 17.00.02 / Раимбергенова Сайра Шакировна; КНК им.Курмангазы. – Ташкент, 1993. – 22 с.
454. Ранние формы искусства: сб. статей [Текст]. – М.: Искусство, 1972. – 480 с.
455. *Расултаев, Ж. К.* Узбекская традиционная инструментально-исполнительская культура [Текст]: автореф. дис....д-ра иск.; 17.00.02 / Расултаев Жасур Кумушевич; НИИ искусствознания Академии художеств Узбекистана. – Ташкент, 2004. – 31 с.
456. *Рахимджанов, Б.* Дутарное искусство Узбекистана в аспекте экологических проблем музыкальной культуры [Текст] / Б. Рахимджанов // Проблемы сохранения традиций народной культуры. – Бойсын: O'zbekiston Vadiiy Akademiyasi, 2003. – С. 20-23.
457. *Рашид-ад Дин.* Сборник летописей [Текст] / Рашид-ад Дин; пер. с перс. Л. А. Хетагурова. – М.; Л.: АН СССР. – Т.1. Кн.1. – 1952. – 221 с.; Т.1. Кн.2. – 1952. – 316 с.; Т. 3. – 1964. – 340 с.
458. Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: сб. статей [Текст]. – М.: Музиздат, 2011. – 396 с.
459. *Риман, Г.* Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман; пер. с нем.; под ред. Ю. Энгеля. – М.: Изд-во Б. Юргенсона, 1896. – Т. 1 – 720 с. ; Т. 2. – 811 с.

460. *Риман, Г.* Акустика с точки зрения музыкальной науки [Текст] / Г. Риман; пер. с нем. Н. Кашкина. – М.: Типо-лит. К.Александрова, 1898. – 147 с.
461. *Риман, Г.* Катехизис истории музыки. Ч. 1. История музыкальных инструментов. История звуковой системы и нотописания [Текст] / Г. Риман. – М.: Музгиз, 1921. – 162 с.
462. *Римский-Корсаков, Г. М.* Обоснование четвертитоновой музыкальной системы [Текст] / Г. Римский-Корсаков: доклад. – Петроград, 1923. – 78 с.
463. *Римский-Корсаков, А. В.* Музыкальные инструменты: (методы исследования и расчеты) [Текст] / А. В. Римский-Корсаков, Н. А. Дьяконов Н.А.; под ред. Н. Н. Андреева. – М.: Госиздат местной промышленности РСФСР, 1952. – 346 с.
464. *Ромодин, А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре [Текст] / А. Ромодин. – СПб.: РИИИ, 2009. – 288 с.
465. Русско-татарский словарь [Текст] / под ред. Ф. А. Ганиева. – М.: Русский язык, 1984. – 734 с.
466. Русско-тувинский словарь [Текст] / под ред. А. Пальмбаха. – М.: Госиздат иностранных и национальных словарей, 1953. – 708 с.
467. Русско-тувинский словарь [Текст] / под ред. Д. А. Монгуша. – М.: Русский язык, 1980. – 664 с.
468. Русско-туркменский словарь [Текст] / под общ. ред. Н. А. Баскакова, М. Я. Хамзаева. – М.: Госиздат иностранных и национальных словарей, 1956. – 880 с.
469. Русско-узбекский словарь [Текст] : в 2 т. – Ташкент: Гл. редакция Узб. сов. энциклопедии. – Т.1. – 1983. – 808 с.; Т.2. – 1984. – 800 с.
470. *Рыбаков, С. Г.* Курай. Башкирский музыкальный инструмент [Текст] / С. Рыбаков. – СПб., 1896. – 18 с.
471. *Рыбаков, С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта [Текст] / С. Рыбаков. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1897. – 330 с.
472. *Ряузов, С. Н.* Монгольская музыка сегодня [Текст] / С. Ряузов // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В. С. Виноградов. – М.: Сов. композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 261-278.
473. *Савельев, П. В.* Сыгыт и хоомей в Тыве: традиционная терминология и акустический анализ стилей горлового пения [Текст] / П. В. Савельев // Проблемы когнитивной музыкологии: тезисы и рефераты докладов Междунар.

- науч.-теоретич. конференции / отв. редактор и сост. И. В. Мацеевский. – СПб.: РИИИ, 2009. – С. 34-36.
474. *Сагеева, Г. Х.* Традиционная терминология татарской музыкальной культуры: семантическая реконструкция [Текст] : дис. ... канд. иск.:17.00.02 / Сагеева Гульнара Ханифовна. – Казань, 2007. – 268 с.
475. *Садоков, Р. Л.* Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства. IV-III вв. до н. э. – III-IV вв. н. э. [Текст] / Р. Садоков // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1969. – Вып. 1. – С. 20-34.
476. *Садоков, Р. Л.* Тысяча осколков золотого саза [Текст] / Р. Садоков. – М.: Сов. композитор, 1971. – 160 с.
477. *Садыкова, В. Н.* Влияние особенностей инструмента на композицию азербайджанских мугамов: (к вопросу о методике органо-логического исследования) [Текст] / В. Садыкова // Методы изучения фольклора: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 64-72.
478. *Сайдашева, З. Н.* Песенная культура татар Волго-Камья: эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории: монография [Текст] / З. Сайдашева. – Казань: Матбугат йорты, 2002. – 163 с.
479. Сакральное, иррациональное и мифологическое: сборник материалов 7-й конференции из цикла «Григорьевские чтения» [Текст]. – М.: АСМ, 2005. – 158 с.
480. *Сапонов, М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы [Текст] / М. Сапонов. – М.: Классика XXI, 2004. – 400 с.
481. *Сарыбаев, Б. Ш.* Казахские музыкальные инструменты [Текст] / Б. Сарыбаев. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 176 с.
482. *Сарыбаев, Б. Ш.* Казахские музыкальные инструменты [Изоиздание] / Б. Сарыбаев: альбом. – Алматы: Жалын, 1978. – 136 с.
483. *Сарымсакова, А. С.* Жыр-күй и эн-күй в домбровой традиции казахов [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Сарымсакова Алмагуль Сессияевна; КНК им.Курмангазы. – Алматы, 2010. – 25 с.
484. *Свободов, В. А.* Роль европейского смычкового инструментария в становлении ладового мышления [Текст] / В. А. Свободов // Музыковедение. – 2006. – № 2. – С. 17-22.

485. *Севортян, Э. В.* Этимологический словарь тюркских языков (общетюркские и межтюркские лексические основы) [Текст]. Т. 1. / Э. В. Севортян. – М.: Наука, 1974. – 767 с.
486. *Севортян, Э. В.* Этимологический словарь тюркских языков [Текст]. Т. 2 / Э. Севортян. – М.: Наука, 1978. – 349 с.
487. *Семенов, А. А.* Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.) [Текст] / А. Семенов. – Ташкент: Типография № 1, 1946. – 87 с.
488. *Сергеева, Т. С.* Рождение западно-арабской музыкальной классики [Текст]: автореф. дис. ... д-ра иск. :17.00.02 / Сергеева Татьяна Сергеевна. – М., 2009. – 44 с.
489. *Смирнов, Б. Ф.* Музыка народной Монголии [Текст] / Б. Смирнов. – М.: Музыка, 1975. – 158 с.
490. *Смирнов, Б. Ф.* Музыкальная культура Монголии [Текст] / Б. Смирнов. – М.: Музгиз, 1963. – 120 с.
491. Советский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Сов. энциклопедия, 1979. – 1600 с.
492. Список нематериального культурного наследия человечества [Электронный ресурс]. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. – М., 2016. – Режим доступа: // <https://ru.wikipedia.org/wiki>, свободный.
493. *Способин, И. В.* Лекции по курсу гармонии [Текст] / И. Способин. – М.: Музыка, 1969. – 242 с.
494. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика [Текст] / под общ. ред. Э. Р. Тенишева. – М.: Наука, 2001 – 822 с.
495. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка [Текст]. – Москва: Наука, 2006. – 908 с.
496. *Старчеус, М. С.* Слух музыканта [Текст] / М. Старчеус. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. – 640 с.
497. *Стоевезандт, И.* Многострунные безгрифные инструменты Азии [Текст] / И. Стоевезандт // Гусли. – 2007. – № 3. – С. 36-39.
498. *Струве, Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок [Текст] / Б. А. Струве. – М.: Госмузиздат, 1959. – 269 с.

499. *Студинов, Е. В.* К пониманию природы тембра [Текст] / Е. Студинов // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции. – СПб.: РИИИ, 2008. – С. 23-27.
500. *Субаналиев, С. С.* Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Субаналиев Сагыналы. – Л., 1982. – 24 с.
501. *Субаналиев, С. С.* Киргизские музыкальные инструменты: идиофоны, мембранофоны, аэрофоны [Текст] / С. Субаналиев. – Фрунзе: Кыргызстан, 1986. – 168 с.
502. *Субаналиев, С. С.* Об одной параллели, наблюдаемой в киргизском кюу и инструментальных разделах макамов (мугамов, мукамов) [Текст] / С. Субаналиев // Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 192-196.
503. *Сузукей, В. Ю.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты [Текст] / В. Сузукей. – Кызыл : НИИЯЛиИ, 1989. – 144 с.
504. *Сузукей, В. Ю.* Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Сузукей Валентина Юрьевна. – СПб., 1995. – 20 с.
505. *Сузукей, В. Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии [Текст] / В. Сузукей. – М.: ИД «Композитор», 2007. – 408 с.
506. *Сузукей, В. Ю.* Хомус в традиционной культуре тувинцев [Текст] / В. Сузукей. – Кызыл: Тываполиграф, 2010. – 288 с.
507. *Сулейманов, Р. С.* Проблема реконструкции башкирского домбыры-саза [Текст] / Р. Сулейманов // Музыкальные инструменты в истории культуры. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 75-76.
508. *Тагмизян, Н. К.* Роль Анании Ширакаци в развитии музыкально-акустической теории на Востоке [Текст] / Н. Тагмизян // Музыка народов Азии и Африки / сост. и ред. В. С. Виноградов. – М.: Сов. композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 213-242.
509. *Тансу, Ф.* Новый взгляд на музыку тюркских народов Евразии [Текст] / Ф. Тансу. – Стамбул: [б.и.], 2008. – 130 с.
510. *Тарасова, Л. П.* Казахские трехголосные кюи [Текст] / Л. Тарасова // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – С. 196-200.

511. *Татубаев, С. С.* Тайны звука [Текст]: очерки по фонетике казахского пения в сравнении с речью / С. Татубаев. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 152 с.
512. *Тахалов, С. М.* Проблемы исполнения и нотной записи узбекской и таджикской традиционной инструментальной музыки [Текст]: дис. ... канд. иск. / Тахалов Сулейман Маниевич. В 2-х томах. – Ташкент, 1987. – 196 с.
513. *Темиргалиева, С.* «Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана [Текст] / С. Темиргалиева, С. Утегалиева. – Алматы: LEM, 2008. – 124 с.
514. Теория современной композиции [Текст] / отв. редактор В. С. Ценова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2005. – 624 с.
515. *Теплов, Б. М.* Высота звука и учение о двух компонентах высоты [Текст] / Б. М. Теплов // Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. – С. 69-79.
516. *Теплов, Б. М.* Психология музыкальных способностей [Текст] / Б. Теплов // Избранные труды / Б. М. Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – С. 42-222.
517. *Тифтикиди, Н. Ф.* Песенно-речевые истоки кюев [Текст] / Н. Тифтикиди // Н.Ф. Тифтикиди. Проблемы музыкального и композиторского творчества: сб. науч. тр. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1991. – С. 33-44.
518. *Тифтикиди, Н. Ф.* Проблемы темпа и ритма домбровых кюев [Текст] / Н. Ф. Тифтикиди // Н. Ф. Тифтикиди. Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества: сб. науч. тр. – Алма-Ата, 1991. – С.8-123.
519. Н. Ф. Тифтикиди. Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества: сб. науч. тр. [Текст] / Н. Ф. Тифтикиди. – Алма-Ата, 1991. – 210 с.
520. *Толль, Н. П.* Скифы и гунны: из истории кочевого мира [Текст] / Н. Толль. – Прага: Евразийское книгоиздательство, 1928. – 77 с.
521. *Томсон, А. И.* Общее языковедение [Текст] / А. И. Томсон, лекции. – Одесса, 1906. – 416 с.
522. Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность [Текст]. – М.: Сов. композитор, 1987. – 327 с.
523. Традиции Шашмакома и современность [Текст]. – Тошкент: «Муסיқа» нашриёти, 2005. – 172 с.



524. Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: сб. статей. [Текст] – М.: ВНИИ, 1989. – 214 с.
525. Традиционная музыка Азии: проблемы и материалы [Текст] / сост., отв. ред. С. Утегалиева. – Алматы: ТОО Дайк-Пресс, 1996. – 192 с.
526. Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития: материалы Междунар. науч. семинара [Текст] / сост. Р. Аманова и др. – Бишкек: [б.и.], 2004. – 252 с.
527. Традиционная музыка тюрко-монгольских народов: проблемы изучения. Феномен звука: материалы Междунар. науч. семинара [Текст] / сост. С.Утегалиева – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2014. – 223 с.
528. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Пространство и время. Вещный мир [Текст] / Э.Л.Львова, Н.В.Октябрьская, А.М.Сагалаев. – Новосибирск: Наука, 1988. – 224 с.
529. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Человек. Общество [Текст]. – Новосибирск: Наука, 1989. – 241 с.
530. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал [Текст] / А.М.Сагалаев, И.В.Октябрьская / отв. ред. канд. ист. наук И.Н.Гемуев. – Новосибирск: Наука, 1990. – 209 с.
531. Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре: материалы Междунар. конф. [Текст] / сост. : И. В. Мациевский [и др.]. – СПб., 1999. – 108 с.
532. *Трембовельский, Е.Б.* Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского [Текст] / Е.Б.Трембовельский. – М.: Композитор, 2008. – 212 с.
533. *Трембовельский, Е.Б.* Гетерофония: типология фактур — эволюция ткани [Текст] / Е.Трембовельский // Музыкальная академия. – 2001. № 4. – С. 165-175.
534. Тувинско-русский словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – 648 с.
535. *Турекулов, Н.* Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ) [Текст] / Н. Турекулов. – Алма-Ата: Мектеп, 1082. – 192 с.
536. Туркменско-русский словарь [Текст] / под общ. ред. Н.А. Баскакова. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – 832 с.

537. Туркменские национальные музыкальные инструменты [Текст] / сост. О. Гандымов; Министерство культуры и телерадиовещания Туркменистана. – Ашхабат, 2008. – 48 с.
538. *Турсунов, Е. Д.* Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау [Текст] / Е. Д. Турсунов. – Астана: ИКФ «Фолиант», 1999. – 268 с.
539. *Турсунов, Е. Д.* Истоки тюркского фольклора. Коркут [Текст] / Е. Д. Турсунов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 168 с.
540. *Турсунов, Е. Д.* Древнетюркский фольклор: истоки и становление [Текст] / Е. Д. Турсунов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
541. *Тюлин, Ю. Н.* Учение о гармонии [Текст] / Ю. Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1966. – 224 с.
542. *Тюлин, Ю. Н.* Натуральные и альтерационные лады [Текст] / Ю. Тюлин. – М.: Музыка, 1971. – 108 с.
543. *Тэйлор, Ч.* Физика музыкальных звуков [Текст] / Ч. Тэйлор. – М.: Легкая индустрия, 1976. – 184 с.
544. *У Ген-Ир.* Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) [Текст]: историко-теоретический анализ : автореф. дис. ... д-ра иск. :17.00.02 / У Ген-Ир. – СПб., 2012. – 41 с.
545. Узбекско-русский словарь [Текст] / под ред. С. Ф. Акабиров, З. М. Магруфова, А.Т. Ходжаханова. – М.: Госиздат, 1959. – 840 с.
546. *Успенский, В. А.* Туркменская музыка [Текст] / В. Успенский, В. Беляев. – Ашхабад: Туркменистан, 1979. – Т.1. – 382 с.
547. *Успенский, В. А.* Туркменская музыка [Текст] / В. Успенский, В. Беляев; отв. ред. Ш. Гуллыев. В 2х томах. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 832 с.
548. *Утегалиева, С. И.* Эстетика звука в традиционном исполнительстве домбристов Западного Казахстана [Текст] // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 129-134.
549. *Утегалиева, С. И.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск. / Утегалиева Сауле Исхаковна. – Л.: ЛГИТМиК, 1987. – 25 с.

550. Утегалиева, С. И. Стилиевые ориентиры музыкального мышления казахских кюйши [Текст] / С. Утегалиева // Сборник научно-теоретических статей памяти И. И. Дубовского. – Алма-Ата, 1990. – С. 67-79.
551. Утегалиева, С. И. Категория пространства в инструментальной музыке тюркоязычных народов [Текст] / С. Утегалиева // Сборник материалов и статей памяти В. П. Дерновой / ред.-сост. Г. К. Котлова. – Алма-Ата: АГК им.Курмангазы, 1992. – С. 221-228.
552. Утегалиева, С. И. Проблемы изучения музыкального инструментария тюркоязычных народов [Текст] / С. Утегалиева // Традиционная музыка Азии: проблемы и материалы. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – С. 24-30.
553. Утегалиева, С. И. Мангыстауская домбровая традиция [Текст] / С. Утегалиева. – Алматы, 1997. – 52 с.
554. Утегалиева, С. И. Новые кюи К. Ахмедьярова [Текст] / С. Утегалиева // Ахмедияров Қ. Табыну. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – С. 358-366.
555. Утегалиева, С. И. Феномен звука/слуха в музыке тюрко-монгольских народов [Текст] / С. Утегалиева // Приоритеты развития культуры и искусства Казахстана на современном этапе: материалы науч.-практ. конференции. – Алматы: КазНИИКИ, 2001. – С. 47-55.
556. Утегалиева, С. И. Народный композитор Дина Нурпеисова: черты стиля [Текст] / С. Утегалиева // Музыка Центральной Азии: традиции и современность: сб. статей / ред.-сост. Г. К. Абулгазина. – М.: Прест, 2003. – С. 40-47.
557. Утегалиева, С. И. О взаимодействии звука/слуха и музыкального инструмента в музыке тюркских народов [Текст] / С. Утегалиева // Вопросы инструментоведения: статьи и материалы / отв. ред. И. В. Мациевский. – СПб.: РИИИ, 2004.– Вып. 5, ч. 1. – С. 136-141.
558. Утегалиева, С. И. Тюркские музыкальные инструменты в народной терминологии [Текст] / С. Утегалиева // Проблемы инструментоведческой терминологии: тезисы и рефераты междунар. конф. – СПб.: РИИИ, 2005. – С. 30-31.
559. Утегалиева, С. И. Программа по этносольфеджио для студентов-домбристов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы [Текст] / С. Утегалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 40 с.

560. Утегалиева, С. Хордофоны Центральной Азии: этапы эволюции [Текст] / С. Утегалиева // Музыкальные инструменты в истории культуры. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 83-87.
561. Утегалиева, С. И. Хордофоны Центральной Азии [Текст] / С. Утегалиева. – Алматы: Казакпарат, 2006. – 120 с.
562. Утегалиева, С. И. О двух основаниях звуковысотной организации музыки [Текст] / С. Утегалиева // Музыкальное образование и наука: преемственность традиции и перспективы развития: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 10-летию КазНАМ / сост.: П. Шегебаев, М. Мылтыкбаева, Т. Шемякина. – Астана, 2008. – С. 267-272.
563. Утегалиева, С. И. Научное наследие Б. Сарыбаева и актуальные проблемы изучения музыкального инструментария тюркоязычных народов [Текст] / С. Утегалиева // Б. Сарыбаеву – 80 лет : материалы Междунар. науч.-практ. конф. / сост. А. К.Омарова. – Алматы, 2008. – С. 3-9.
564. Утегалиева, С. И. Домбровая музыка казахов в исследованиях П. Аравина [Текст] / С. Утегалиева // Материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 100-летию со дня рождения П. В. Аравина (Алматы, 8 ноября 2008 г.) / ред.-сост.: А. К. Омарова, Р. К. Хасанова. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2008. – С. 17-23.
565. Утегалиева, С. И. Звуковысотная система в музыке тюркских народов и ее эволюция [Текст] / С. Утегалиева // Музыковедение. – 2008. – № 3. – С. 55-59.
566. Утегалиева, С. И. Кюи для сыбызгы казахов Монголии (звуковысотный аспект) [Текст] / С. Утегалиева // Музыка народов Центральной Азии: материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2009. – С. 159-164.
567. Утегалиева, С. И. Натурально-обертонная основа звуковой организации музыки тюркоязычных народов [Текст] / С. Утегалиева // Метамир музыки. Исследования, гипотезы, дискуссии. – СПб.: РИИИ, 2009. – С. 7-20.
568. Утегалиева, С. И. Тембро-регистровая модель звука/тона в музыке тюркских народов [Текст] / С. Утегалиева // Музыкальная академия. – 2009. – № 4. – С.160-165.
569. Утегалиева, С. И. Виды настроек на хордофонах Центральной Азии [Текст] / С. Утегалиева // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 127-131.

570. Утегалиева, С. И. Казахский кыл-кобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно-типологического изучения [Текст] / С. Утегалиева // Музыкаведение. – 2010. – № 6. – С. 35-39.
571. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркоязычных народов [Текст] / С. Утегалиева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2010. – Вып. 3. – С. 237-242.
572. Утегалиева, С. И. «Кристаллическая» форма домбровых кюев Западного Казахстана [Текст] / С. Утегалиева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2010. – Вып. 4 (70). – С. 216-222.
573. Утегалиева, С. И. Казахская домбра и типологически родственные музыкальные инструменты тюркских народов [Текст] / С. Утегалиева // Музыкаведение. – 2011. – № 3. – С. 25-29.
574. Утегалиева, С. И. О высоте строя казахской домбры в современной музыкальной практике [Текст] / С. Утегалиева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 2 (26). – С. 86-90.
575. Утегалиева, С. И. О музыкальной стилистике домбровых кюев-шертпе: опыт реконструкции [Текст] // Вопросы музыкальной культуры и образования. – Алматы, 2011. – Вып. 2. – С. 61-71.
576. Утегалиева, С. И. Светозвуковые представления в традиционной музыкальной культуре казахов [Текст] / С. Утегалиева // Галеевские чтения: материалы Междунар. науч.-практ. конф. «Прометей». – Казань: Казанский гос. техн. университет, 2012. – С. 203-208.
577. Утегалиева, С. И. Представления о звуке и музыке в специальной музыкальной терминологии тюркских народов [Текст] / С. Утегалиева // Musiqi Dünyası. – 2012. – № 1/50. – С. 103-112.
578. Утегалиева, С. И. Компьютерное исследование традиционного строя казахской домбры на примере фрагмента из кюя Д. Нурпеисовой «Еңбек ері» [Текст] / С. Утегалиева, А. Харуто // Музыкаведение. – 2013. – № 8. – С. 28-41.
579. Утегалиева, С. И. Компьютерные исследования звукорядов казахского кыл-кобыза [Текст] / С. Утегалиева, А. Харуто // Музыкаведение. – 2013. – № 12. – С. 38-45.

580. *Утегалиева, С. И.* Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) [Текст] / С. Утегалиева. – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
581. *Утегалиева, С. И.* Феномен звука в инструментальной музыке тюркских народов Евразии: опыт и перспективы изучения [Текст] / С. Утегалиева // История и эволюция литературы и музыки тюркских народов: материалы Междунар. конференции. – Казань: ИЯЛИ, 2014. – С. 312-315.
582. *Утегалиева, С. И.* Влияние Востока на расширение звуковой палитры в музыке XX-XXI вв. [Текст] / С. Утегалиева // Влияние Востока на искусство и науку: сб. материалов 16 конференции из цикла «Григорьевские чтения». – М.: Московский гуманитарный университет, 2014. – С. 149-157.
583. *Утегалиева, С. И.* Тембро-регистрационная модель звука в контексте свето-звуковых представлений тюркских народов Центральной Азии (на примере традиционной инструментальной музыки) [Текст] / С. Утегалиева // Галеевские чтения : материалы Междунар. науч.-практ. конф. «От синестезий к синтезу искусств». – Казань: Бриг, 2015. – С. 325-330.
584. *Утегалиева, С. И.* Системообразующие характеристики музыкального инструментария тюркских народов Центральной Азии [Текст] / С. Утегалиева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2015. – № 1 (152). – С. 236-240.
585. *Утегалиева С. И.* Развитие музыкальной тюркологии на современном этапе [Текст] / С. Утегалиева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2015. – № 2 (153). – С. 187-193.
586. *Утегалиева, С. И.* Компьютерные исследования флажолетов на казахской домбре [Текст] / С. Утегалиева, А. Харуто // Музыковедение. – 2015. – № 3. – С. 66-70.
587. *Утегалиева, С. И.* «Ортеке» — музыкально-театрализованное представление у казахов [Текст] / С. Утегалиева, Б. Абишева // Традиционная культура. Научный альманах. – 2015. – № 2 (58). – С. 64-71.
588. *Утегалиева С. И.* О формировании тембро-регистрационной модели звука в инструментальной музыке тюркских народов Центральной Азии [Текст] / С. Утегалиева // Музыковедение. – 2016. – № 1. – С. 45-51.

589. *Фаминцын, А. С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара [Текст] / А. Фаминцын. – СПб., 1891. – 220 с.
590. Фольклор и народное искусство в контексте современной художественной культуры [Текст]: материалы Междунар. науч. конф. – Бойсун, 2002. – 117с.
591. *Хазанов, А. М.* Кочевники и внешний мир [Текст] / А. М. Хазанов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 604 с.
592. *Халтаева, Л. А.* Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Халтаева Лариса Афанасьевна. АГК им.Курмангазы – Ташкент, 1991. – 27 с.
593. *Халтаева, Л. А.* Семантика формообразования в кюях токпе [Текст] / Халтаева Л. // Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1990. – С.39-45.
594. *Харуто, А. В.* Использование компьютерного анализа в исследовании звуковысотного строения народной музыки [Текст] / А. Харуто, Д. Смирнов // Музыка устной традиции: материалы Междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой / науч. ред. Н. Н. Гилярова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 1999. – С. 335-340.
595. *Харуто, А. В.* Компьютерный анализ характеристик звука в задачах исследования различных стилей музыкального исполнения [Текст] / А. Харуто // Музыка народов мира: проблемы изучения: материалы Междунар. конф. – М. НИЦ «Московская консерватория», 2008. – Вып. 1. – С. 388-408.
596. *Харуто, А. В.* Музыкальная информатика. Теоретические основы: учеб. пособие [Текст] / А. Харуто. – М.: Изд-во ЛКИ/URSS, 2009. – 400 с.
597. *Хашимов, А.* Локальные разновидности 12 уйгурских мукамов [Текст] / А. Хашимов // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 149-160.
598. *Холопов, Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс [Текст] / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1988. – 511 с.
599. *Холопова, В. Н.* «Обертоновая» гармония начала XX века [Текст] / В. Холопова // Сов. музыка. – 1971. – № 10. – С. 126-131.

600. *Холопова, В. Н.* Вновь об обертоновой гармонии [Текст] : (из истории вопроса) / В. Холопова // Сов. музыка. – 1974. – № 4. – С. 93-98.
601. *Холопова, В. Н.* Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдулиной [Текст] / В. Холопова // Музыка XX века. Московский форум. – М.: МГК им Чайковского, 1999. – Вып. 25. – С. 153-160.
602. *Хорнбостель, Э. М. фон.* Систематика музыкальных инструментов [Текст] / Э. М. фон Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М.: Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 229-261.
603. *Хорнбостель Э. М. фон.* Заметки о киргизских [казахских] музыкальных инструментах и мелодиях [Текст] / Э. М. фон Хорнбостель; пер. с нем., ред. и комм. А. Самаркина. – Уральск: РИО ЗКГУ, 2003. – 42 с.
604. *Худайбердиев, С.* Функциональные особенности традиционного дутара в музыкальной системе таджиков и узбеков [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Худайбердиев Султонали. – Ташкент, 1994. – 22 с.
605. *Худайназаров, Б.* Туркменские мукамы [Текст] / Б. Худайназаров // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. – Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. – С.127-130.
606. Центральная Азия [Текст] // Большая энциклопедия в 62-х томах. – Т. 57. – М.: Терра, 2006. – С. 211
607. Центральная Азия. [Электронный ресурс]. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. – М., 2013. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>, свободный
608. *Цхай, Т.* К вопросу формирования специальной терминологии в корейской музыкальной культуре [Текст] / Т. Цхай // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов. – М.: МДОЛГК им. П.Чайковского, 1990. – С. 136-147.
609. *Челеби, Ф. И.* О программных инструментальных разделах азербайджанского дастгяха [Текст] / Ф. И. Челеби // Музыкант в традиционной и современной культуре: материалы Междунар. симпозиума. – СПб.: РИИИ, 2001. – С.62.
610. *Челебиев, Ф. И.* Бардашт (к проблеме строения дастгяха) [Текст] / Ф. Челебиев // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР: сб. статей. – М.: ВНИИ, 1989. – С. 159-180.



611. *Челеби, Ф. И.* Инструмент и ладообразование (к вопросу нотации азербайджанских рэнгов) [Текст] / Ф. И. Челеби // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 52-55.
612. *Челеби Ф.* Азербайджанский мугам [Электронный ресурс]. XIV фестиваль Erlymusic. – СПб., 2011. – Режим доступа: [www.earlymusic.ru/uploads/cgmusic/id29/tar.pdf](http://www.earlymusic.ru/uploads/cgmusic/id29/tar.pdf), свободный.
613. *Чернов, Б. П.* Горловое пение – древнейший памятник певческого творчества тюрков Сибири [Текст] / Б. Чернов // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. – Ташкент: ФАН Узб. ССР, 1983. – С. 138-140.
614. *Чисталев, П. И.* О закономерностях строя и звукоряда коми народных музыкальных инструментов [Текст] / П. Чисталев // Актуальные проблемы современной музыкальной фольклористики. – Л.: Музыка, 1980. – С.170-175.
615. *Чугунов К. В.* Золотые звери из долины царей [Текст] : открытия российско-германской археологической экспедиции в Туве / К. Чугунов, Г. Парцингер, А. Наглер. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. – 16 с.
616. *Чудояков, А. И.* Кай и «кай-ээзи» в представлениях тюрков Саяно-Алтая [Текст] / А. И. Чудояков // Генезис и эволюция этнических культур Сибири: сб. науч. трудов. – Новосибирск, 1986. – С. 45-53.
617. *Чумбалова, Г. А.* Очерк по истории записи и изучения казахской музыки дореволюционного периода [Текст] / Г. А. Чумбалова // Казахская музыка: традиции и современность: сб. трудов / ред-сост. И. К. Кожобеков. – Алма-Ата: АГК им. Курмангаы, 1992. – С. 3-17.
618. *Шанкар, Рави* Тала: хлопки в ладоши. Богатство стилей. Мои учителя [Текст] / Рави Шанкар // Музыка народов Азии и Африки : сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 329-368.
619. *Шахназарова, Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма [Текст] / Н. Г. Шахназарова. – М.: Сов. композитор, 1983. – 153 с.
620. *Шегебаев, П. Ш.* Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки [Текст] / П. Шегебаев // Проблемы традиционной инструментальной

- музыки народов СССР. Инструмент-исполнитель-музыка. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 135-148.
621. *Шегебаев, П. Ш.* Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана [Текст] / П. Шегебаев // *Казахская музыка: традиции и современность.* – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1992. – С. 161-172.
622. *Шегебаев, П. Ш.* Домбровые кюи Западного Казахстана: (Традиционная форма и индивидуальный стиль): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 [Текст] / Шегебаев Пернебек. – Л., 1987. – 20 с.
623. Шейбаниада: история монголо-тюрков на джагатайском диалекте с перев., примеч. и приложениями, изд. И. Березиным : в 3 т. [Текст] – Казань : Универ. тип. – Т.1. – 1849. – 328 с.; Т.2, ч. 1. – 1854. – 171 с.; Т.3, ч.1. – 1854. – 130 с.
624. *Шейкин, Ю. И.* Музыкальные инструменты Удэ (этимология, конструкция, наигрыши) [Текст] / Ю. Шейкин // *Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока: сб. науч. трудов.* – Новосибирск, 1986. – Вып. 3. – С. 38-72.
625. *Шейкин, Ю. И.,* Алтайское эпическое интонирование [Текст] / Ю. Шейкин, В. Никифорова // *Алтайские героические сказания. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока.* – Новосибирск: НГК, 1997. – Т.15. – С. 47-71.
626. *Шейкин, Ю. И.* Музыкальная культура народов Сибири [Текст]: сравнительно-историческое исследование инструментов, звукоподражаний и песен : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Шейкин Юрий Ильич. – СПб., 2001. – 64 с.
627. *Шейкин, Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири [Текст] : сравнительно-историческое исследование / Ю. Шейкин: под общ. ред. Е.С. Новик. – М.: Вост. литература, 2002. – 718 с.
628. *Шерман, Н. С.* Формирование равномерного темперированного строя [Текст] / Н. Шерман. – М.: Музыка, 1964. – 120 с.
629. *Шип, С. В.* Принцип симметрии в музыке и его проявление в народном напеве [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.; 17.00.02 / Шип Сергей Васильевич. – Киев: ИИФЭ, 1980. – 26 с.
630. *Штокман, Э.* Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch) [Текст] / Э. Штокман //

- Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М.: Сов. композитор, 1987. – Т.1. – С. 39-55.
631. *Штумпф, К. Ф.* Происхождение музыки [Текст] / К. Штумпф; пер. с нем. Ю. Вайнкопа ; под ред. С. Гинзбурга. – Л.: Тритон, 1927. – 59 с.
632. *Шутко, Д. В.* Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе [Текст] / Д. Шутко // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 108-113.
633. *Шушинский, Ф. М.* Народные певцы и музыканты Азербайджана [Текст] / Ф. Шушинский. – М.: Сов. композитор, 1979. – 200 с.
634. *Эйхгорн, А. Ф.* Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии [Текст]: каталог / А. Эйхгорн. – СПб.: Тип. Ю.Штауфа, 1885. – 16 с.
635. *Эльдарова, Э. М.* Саз – музыкальный инструмент азербайджанских ашугов [Текст] / Э. М. Эльдарова // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1969. – Вып. 1. – С. 75-87.
636. *Эльшек, О.* Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии [Текст] / О. Эльшек // Народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты. – М.: Сов. композитор, 1987. – Т. 1. – С. 68-105.
637. *Эльшек, О.* К ограничению понятия и определению сущности инструментальной народной музыки [Текст] / О. Эльшек // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974. – С. 12-20.
638. *Эмсгаймер, Э.* Варганы Сибири и Средней Азии [Текст] / Э. Эмсгаймер // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка: сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 80-93.
639. Энциклопедия «Музыкальные инструменты» [Текст]. – Москва: Дека-ВС, 2008. – 786 с.
640. Энциклопедия азербайджанского мугама / автор, составитель С.Агаева [Текст]. – Баку: изд. дом «Шарг-Гарб», 2012. – 268 с.
641. *Энэбиш, Ж.* О моринхуре – конеголовой виоле монголов [Текст] / Ж. Энэбиш // Средневековая культура монгольских народов: сб. науч. трудов. – Новосибирск: Наука, 1992. – С. 135-139.

642. Эпос «Манас» как историко-этнографический источник [Электронный ресурс]: Тезисы международного научного семинара, посвященного 1000-летию эпоса «Манас». – Бишкек, 1995. – Режим доступа: [www.eposmanas.ru](http://www.eposmanas.ru), свободный
643. Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока [Текст] : автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Юнусова Виолетта Николаевна. – М., 1995. – 35 с.
644. Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока [Текст]: дис... д-ра. иск. : 17.00.02 / Юнусова Виолетта Николаевна. – М., 1995. – 273 с.
645. Юнусова, В. Н. Вопросы исторической эволюции инструментария в классической музыке Ближнего и Среднего Востока [Текст] / В. Юнусова // Музыкальные инструменты в истории культуры: сб. тезисов и рефератов Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию К. А. Верткова. – СПб.: РИИИ, 2006. – С.79-83.
646. Юнусова, В. Н. К проблеме символа в классической музыке Ближнего и Среднего Востока [Текст] / В. Юнусова // Памяти Р.И. Грубера: статьи, исследования, воспоминания / ред.- сост. В. Юнусова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. – Вып. 1. – С. 53-74.
647. Юнусова, В. Н. Музыкальная культура Азии [Текст] / В. Юнусова // История зарубежной музыки. XX век: хрестоматия. – М., 2010. – С. 241-259.
648. Юнусова, В. Н. Воспоминания о Дж. Михайлове [Рукопись] / В. Юнусова, А.Алпатова. – М., 2011. – 11 с.
649. Юнусова, В. Н. Е. В. Назайкинский – востоковед [Текст] / В. Юнусова // Musiqi Dünyasi. – 2008. – № 3-4/37. – С. 43-47.
650. Юнусова, В.Н. Звуковой мир классической музыки Ближнего и Среднего Востока [Текст] / В. Юнусова // Памяти Е. В. Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. – С. 288-314.
651. Юнусова, В.Н. Восточный контекст концепции инструментализма И. Мациевского [Рукопись]: (слово об учителе) / В. Юнусова. – 2011. – 6 с.
652. Юссуфи, Г. Народная терминология в инструментальной традиции Припамирья [Текст] / Г. Юссуфи // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». – СПб.: РИИИ, 2010. – Вып. 3. – С. 99-111.
653. Юшманов, В. И. Вокальная техника и ее парадоксы [Текст] / В. Юшманов. – СПб.: Деан, 2002. – 128 с.

654. *Яковенко, В.А.* Объективные и субъективные характеристики звука. Распространение звука. Отражение и поглощение звуковых волн. Ультразвук и его применение. Инфразвук, основные понятия. [Электронный ресурс]. Лекция 31. Кафедра общей и теоретической физики. / В.А.Яковенко. – 15 с.. – Режим доступа: <http://phys.bspu.unibel.by/static/um/phys/meh/lekmex.31.pdf>, свободный
655. *Яковлев, В. И.* Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья: историко-этнографическое исследование [Текст] / В. И. Яковлев. – Казань: Казанский университет, 2001. – 320 с.
656. *Якшиева, М. Б.* Туркменские народные инструменты в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» и проблема их реконструкции в XX в. [Текст] / М. Якшиева // Музыкальные инструменты в истории культуры. – СПб.: РИИИ, 2006. – С. 96-100.
657. *Янов-Яновская, Н. Н.* Узбекская музыка и XX век: работы разных лет [Текст] / Н.Янов-Яновская. – Ташкент, 2007. – 270 с.

## *II. Статьи и книги, изданные на иностранных языках*

658. *Baily, J.* Movement patterns in playing the Herati Dutar [Text] / J.Baily // The Body and Anthropology. (John Blacking ed.). – Belfast: Academic press, 1973. – P. 275-330.
659. *Baines, A. C.* Drone [Text] / A. Baines // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. – Vol. 7. – London: Macmillan Publishers Limited, 2001. – P.598.
660. *Basilov, V.* The scyphian Harp and Kazakh *Kobyz*: In Search of historical Connections [Text] / V. Basilov // Foundations of Empire Archaeology and Art of the Eurasian Steppes – Los-Angeles, 1992. – P. 77-100.
661. *Blacking, J.* How musical is Man? [Text] / J. Blacking – Seattle and London: University of Washington Press. 1973. – 116 p.
662. *Brandl, R.* Der Bordun und seine Entwicklung in der Volksmusik des Dodekanes anhand eigener Feldaufnamen 1965-1971 [Text] / R. Brandl // Der Bordun in der Europäischen Volksmusik.: Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie. – Wien: Verlag A. Schendl, 1973. – S. 24-40.

663. *Brandl, R.* Über das phänomen Bordun (Drone). Versuch einer Beschreibung von Funktion und Systematik [Text] / R. Brandl // Beiträge zur Ethnomusikologie Herausgegeben von Kurt Reinhard. Band 4. Studien zur Musik Südost Europas. – Hamburg, 1976. – S. 90-120.
664. *Curt, D. W.* Bordun Techniques While Playing the End-blown Flutes [Text] / D. W. Curt // Музыка тюркского мира. Материалы I Междунар. симпозиума «Музыка тюркских народов», 3-8 мая 1994 г. – Алматы: АГК им.Курмангазы, 2009. – С. 141-148.
665. *Czekanowska, A. I.* Kultury tradycyjne wobec wspolczesnosci. Muzyka, poezja, taniec. [Text] / A. I. Czekanowska. – Warszawa: Wydawnictwi TRIO, Collegium Civitas, 2008. – 304 p.
666. Der Bordun in der Europäischen Volksmusik. Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie [Text]: collection of articles – Wien: Verlag A. Schendl, 1973. – 197 S.
667. *Deva, B.* The double-reed aero phone in India [Text] / B. Deva // Yearbook of the International Folk Music Council. 1975. – Vol. 7. – P. 77-84.
668. *Draaf, M.* Die enharmonische Gitarre [Text] / M. Draaf // Mikrotöne II. – Innsbruck, 1987. – S. 73-86.
669. *Emsheimer, E.* Preliminary Remarks in Mongolian Music and Instruments [Text] / E. Emsheimer // The Music of the Mongols. Part 1. – Stockholm: Tryckeri Aktiebolagey Thule, 1943. – P. 69-100.
670. *Emsheimer, E.* Singing contests in Central Asia [Text] / E. Emsheimer // JFMC. – Vol. VIII, 1956. – P. 26-31.
671. *Farmer, H.* Abdalqadir Ibn Gaibi on instruments of music [Text] / H Farmer // Oriens. – Vol. XV, 1962. – P. 242-248.
672. *Feldman, W.* Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire [Text] / W. Feldman – Berlin, 1996. – 560 p.
673. *Fricke, J.* Hörerfarungen mit mikrotonalen Musik [Text] / J. Fricke // Mikrotöne IV. – München, 1993. – S. 163-176.
674. *Gerson-Kiwi, E.* Drone and 'Diaphonia Basilica' [Text] / E. Gerson-Kiwi // Yearbook of the International Folk Music Council. – 1972. – Vol. IV. – P. 9-22.

675. *Gerson-Kiwi, E.* Migrations and Mutations of Oriental folk Instruments [Text] / E. Gerson-Kiwi // Journal of the International Folk Music Council. – 1952. – Vol. IV. – P. 16-19.
676. *Harvilahti, L.* Overtone Singing and Shamanism [Text] / L. Harvilahti // Traces of the Central Asian Culture in the North. Ed. by Ildiky Lehtinen. – Helsinki, 1986. – P. 63-70
677. *Hesse, H.P.* Zur Oktavteilung im javanischen Slendro [Text] / H.P. Hesse // Mikrontöne IV. – München, 1993. – S. 251-262.
678. *Hesse, H. P.* Standardisierte Notation für mikrotonale Musik [Text] / H.P. Hesse // Mikrontöne IV. – München, 1993. – S. 21-35.
679. *Hood, M.* The Ethnomusicologist. [Text] / M. Hood – Kent, Ohio: Kent State University Press, 1982. – 400 p.
680. *Jenkins, J. L.* Music and Musical Instruments in the World of Islam. [Text] / J. L. Jenkins & P.R. Olsen – Horniman Museum, London: World of Islam festival Publishing Co. Ltd, 1976. – 100 p.
681. *Kádár G.* Pentatonic Patterns of Construction. A study based on work by Gábor Lükő [Text] / G. Kádár // Asian Musicology /Chung InPyong, Editor. – Seoul, 2002. – Vol. 2. – P. 89-114.
682. Koukin Journal. A biannual Journal for the Jew's Harps of the world / Editor and Chief: Tadagawa Leo [Text]. December 1995. – № 9. – 35 p. (In Japan with English summaries).
683. *Levin, T.* Where Rivers and Mountains Sing. Sound, Music and Nomadism in Tuva and Beyond [Text] / T. Levin & V. Süzükei Bloomington & Indiana polis: Indiana University Press, 2006. – 312 p.
684. *Levin, T.* The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia. [Text] / T. Levin. – Bloomington: Indiana University Press, 1999. – 346 p.
685. *Lükő, Gábor.* Zenei anyanyelvünk. Válogatott zenei Tanulmányok I [Our musical Mother tongue. Selected music studies I]. [Text] / Gábor Lükő. – Budapest: Taton. 2002. – 530 p.
686. *Lükő, Gábor.* The Symbols of Music [Text] / Gábor Lükő // Lükő, Gábor. Zenei anyanyelvünk. Válogatott zenei Tanulmányok I [Our musical Mother tongue. Selected music studies I]. – Budapest: Taton. 2002. pp. 491-492.

687. *Malm, William P.* Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia [Text] / William P. Malm: Prentice Hall History of Music Series. Editor H. Wiley Hitchcock. – New Jersey: Englewood Cliffs, 1967. – 170 p.
688. *Merriam, A. P.* The Anthropology of Music. [Text] / A. P. Merriam – Evanston: Northwestern University Press 1980. – 358 p.
689. Mikrontöne (I). Bericht über das internationale Symposium: Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotönen, Ekmelische Musik [Text]:. 10.-12. Mai 1985 in Salzburg Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Edition Helbling B. III. – Innsbruck, 1986. – 233 s.
690. Mikrontöne (II) Bericht über das 2. internationale Symposium: Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotönen, Ekmelische Musik [Text]: 22.-24. Mai 1987 in Salzburg Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Edition Helbling. B. IV. – Innsbruck, 1987. – 187 s.
691. Mikrontöne (III). Bericht über das 3. internationale Symposium: Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotönen, Ekmelische Musik [Text]: 28.-30. April 1989 in Salzburg Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Edition Helbling. B. VI. – Innsbruck, 1990. – 193 s.
692. Mikrontöne (IV). Bericht über das 4. internationale Symposium: Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotönen, Ekmelische Musik [Text]: 2.-5 Mai 1991 in Salzburg Grundfragen der mikrotonalen Musik. B. II. – München, 1993. – 310 S.
693. *Nettl B.* The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues of a concept. [Text] / B. Nettl – Urbana etc: University of Illinois press, 1983. – 410 p.
694. *Nizamov, A.* The History and Theory of Shashmaqom. [In English and Tajik] [Text] / A. Nizamov. – Dushanbe, 2009. – 503 c.
695. *Pegg, C.* Mongolian conceptualizations of overtone singing (xöömii) [Text] / C. Pegg // British Journal of Ethnomusicology. – 1992. – Vol. 1. – P. 31-54.
696. *Pegg, C.* Mongolian Music, Dance and Oral Narrative. Performing Diverse Identities [Text] / C. Pegg. – Seattle/ London: University of Washington Press, 2001. – 377 p. (with CD).
697. *Picken, L.* Folk Musical Instruments of Turkey. [Text] / L. Picken – London: Oxford University Press, 1975. – 685 p.



698. *Reichl, K.* The Performance of the Karakalpak Zhyrau [Text] / K. Reichl // Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 62-73.
699. *Sachs, C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. [Text] / C. Sachs. – Berlin: Bard, 1913. – 442 S.
700. *Sachs C.* Handbuch der Musikinstrumentenkunde. [Text] / C. Sachs. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920. – 412 S.
701. *Sachs, C.* Geist und Werden der Musikinstrumente [Text] / C. Sachs. – Berlin: D.Reimar, 1929. – 282 S.
702. *Sachs, C.* Vergleichende Musiwissenschaft in ihrer Grundzügen [Text] / C. Sachs. – Leipzig, 1930. – 87 S.
703. *Sachs, C.* The History of Musical Instruments [Text] / C. Sachs. – New York: W.W. Norton, 1940.– 505 p.
704. *Sachs, C.* The Rise of Music in the Ancient World, East and West [Text] 1<sup>st</sup> edition / C. Sachs: – New York: W.W.Norton, 1943. – 324 p.
705. *Sakata, H.* Music in the Mind: The Concepts of Music and Musician in Afghanistan. [Text] / H. Sakata. – Kent (Ohio): State University Press, 1983. – 243 p.
706. *Schaeffner, A.* Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. [Text] / A. Schaeffner. – Paris, 1936. – 386 p.
707. *Schneider, M.* Geschichte der Mehrstimmigkeit [Text]: Historische und Phänomenologische Studien / M. Schneider. – Tutzing, 1969. – 260 S.
708. *Schrammek, W.* Über Ursprung and Anfänge der Musik. [Text] / W. Schrammek. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957. – 78 S.
709. *Sipos, J.* Kazakh folksongs // From the two ends of the steppe. CD by Janos Sipos. [Text] / J. Sipos. – Budapest: Akademiai Kiado, 2001. – 304 p.
710. *Slobin, M.* Music in the Culture of Northern Afganistan. [Text] / M. Slobin. – Tucson (Arisona), 1976. – 297 p.
711. *Slobin, M.* Kirgiz Instrumental Music. [Text] / M. Slobin. – New York: Society for Asian Music 1969. – 158 p.
712. *Stumpf, K.* Tonpsychologie. 1-2 Bände. [Text] / K. Stumpf. – Leipzig – Hirzel, 1883–1890. – 428 S.

713. *Stumpf, K.* Konsonanz und Dissonanz. [Text] / K. Stumpf. – Leipzig: J.A. Barth, 1898. – 108 S.
714. The New Grove Dictionary of Musical Instruments [Text]. – London: MacMillan Press, S. Sadie (ed.). In three volumes. New York: Grove's Dictionary of Music, 1984. I. A to F. – 805 p.; 2. G to O. – 982 p.; 3. P to Z. – 921 p.
715. The Traditional music performed in Morin Khuur – Horse fiddle instrument [Text]. Ulaan-Baator, 2002 (manuscript). – 46 p.
716. *Tongeren, Mark C. van.* Overtone Singing: Physics and Metaphysics of Harmonics in East and West [Text] / Mark C. van Tongeren. – Amsterdam: Fusica, 2004. – 284 p.
717. *Trowell, B.* Bourdone [Text] / B. Trowell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. – Vol. 4. – London: Macmillan Publishers Limited, 2001. – P.112.
718. *Turkvölker im Wolga-Ural-Gebiet. Folklore. Geschichte. Genderproblematik* [Text]. *Studia Turcologica III.* – Berlin, 2005. – 72 S.
719. *Utegalieva, S. I.* The system of images in the Dombra tradition of Kazakhs [Text] / S. I. Utegalieva // *Asian musicology* / Chung InPyong, Editor. – Seoul, 2002. – Vol. 2. – P. 49-67.
720. *Utegalieva, S.* Phenomenon of the Sound/Hearing in the Music of the Turkic and Mongol people [Text] / S. Utegalieva. //18<sup>th</sup> ESEM. Abstracts. – Vilnius, 2002. – P. 31.
721. *Utegalieva, S.* Chordophones of Central Asia: a new approach to its classification [Text] / S. Utegalieva // *Asian Musicology* / Chung InPyong, Editor. – Seoul, 2004. – Vol. 5 – P. 55-84.
722. *Utegalieva, S.* Traditional Music Performance Education at Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy: Tasks and Perspectives [Text] / S. Utegalieva // *Asian Musicology* / Chung InPyong, Editor. – Seoul, 2006. – Vol. 8. – P. 141-149.
723. *Utegalieva, S.* Phenomenon of Sound in Instrumental Music of Turkic peoples of Central Asia: Experience and Perspectives of Study [Text] / S. Utegalieva // 43<sup>rd</sup> World conference. Abstracts. – Astana: KazNUA, 2015. – p. 189.
724. *Utegalieva, S.* About the Sound world of Instrumental Music of Central Asian Turkic peoples [Text] / S. Utegalieva // *From Voice to Instrument: Phenomenon of Sound in Traditional cultural Heritage of Turkic-speaking world: materials of 5<sup>th</sup> Symposium of*

- ICTM Study Group “Music of the Turkic-speaking World”. – Almaty: Kazakh Kurmangazy National conservatory. 2016. – P. 43-52.
725. *Utegalieva, S.* A Computer-based Study of Scales on the Kazakh *Dombra* and *Kyl-Kobyz* [Text] / S. Utegalieva // Yearbook for Traditional Music. ICTM. 2016. – Vol. XLVIII. P. 146-166.
726. *Vogel, M.* Musica falsa und falco bordone [Text] / M. Vogel // Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966. – Paris-London-New York: Herausgegeben von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, 1967. – P. 170-176.
727. *Vogel, M.* Mikrotöne im Rahmen der reinen Stimmung [Text] / M. Vogel // Mikrotöne I. Bericht über das internationale Symposium: Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotönen, Ekmelische Musik. 10-12. Mai 1985 in Salzburg. – Herausgegeben von Franz Richter Herf. – Innsbruck: Edition Helbling, 1986. – S. 127-150.
728. *Vogel, M.* Ausführbare Vierteltöne [Text] / M. Vogel // Mikrotöne IV. Bericht über das 4. Internationale Symposium: Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotönen, Ekmelische Musik. 2.-5 Mai 1991 in Salzburg. Grundfragen der mikrotonalen Musik. B. II. – München, 1993 – S. 191-204.
729. *Zemp, H.* Recherches experimentales sur le chant diphonique. [Text] / H. Zemp & Trân Quang Hai // Cahiers de musiques traditionnelles 4: Voix, 1991. – Geneve: Ateliers d’ethnomusicologie. – P. 27-68.
730. *Zemtsovsky, I.* Lükő Gábor and Ethnomusicology in Eurasia [Text] / I. Zemtsovsky // Gábor Lükő. Zenei anyanyelvünk. Válogatott zenei Tanulmányok I [Our musical Mother tongue. Selected music studies I]. – Budapest: Taton. 2002. – P. 477-488.
731. *Wachsmann, K.* Classification of Instruments [Text] / K. Wachsmann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S.Sadie (ed.). – London: MacMillan, 1980. Vol. 9. – P. 237-245.
732. *Wachsmann, K.* (appendix). Classification of Instruments [Text] / K. Wachsmann, M.J. Kartomi, E.Hornbostel, C.Sachs // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S.Sadie (ed.). Second edition. – London: Oxford University Press, 2001. Vol. 12. – P. 418-428.

### III. Литература, изданная на тюркских и иранских языках

733. *Абдукаримов, М.* Навои танбўр (дастури таълимӣ). [ноты] / М. Абдукаримов. Душанбе, 1990. – 49 с.
734. *Абдуллаева, С.А.* Азербайджанская музыка и изобразительное искусство. [Текст] / С.А. Абдуллаева. – Баку, 2010. – 415 с. (на азерб.яз.).
735. Алпамыс-батыр [Текст] // Батырлар жыры. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1959. – С. 163-368.
736. *Алсаитова, Р. К.* Сугурдің күйлері мұрагерлердің орындаунда [Текст] : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Алсаитова Раушан. – Алматы, 2010. – 25 б.
737. *Ахмедияров, Қ.* Табыну. [Текст, ноты] / Қ. Ахмедияров. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 480 б.
738. *Әсемқулов, Т.* Домбыраға тіл бітсе. Қазақтың байырғы музыкалық терминологиясы хақында [Текст] / Т. Әсемқулов // Жұлдыз. 1989. № 5. – 185-190 б.
739. *Базарбаева, З. М.* Қазіргі қазақ тілі интонациясының негіздері [Текст]: Оқу құралы / З. Базарбаева. – Алматы: Комплекс, 2002. – 202 б.
740. Батырлар жыры [Текст]. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1959. – 538 б.
741. Баян-Өлгий қазақтарының домбыра және сыбызғы күйлері. [Текст, ноты]. – Өлгий: Баян-Өлгий аймағының социалистік еңбек үшінгі баспа өндірісі, 1977. – 205 с.
742. *Gurbanowa, J.* Türkmen saz edebiyaty. Türkmen halk Aýdym-saz döredijiligi [Текст]: okuw kitaby. I bölüm / Gurbanowa J., Ahmedow A., Aşyrow A. – Aşgabat, 2008. – 67 b.
743. Дәулеткерей. Жігер. / Құраст. Қ. Ахмедьяров [Ноты]. – Алматы: Өнер, 1996. – 96 б.
744. Дина. Әсем қоңыр. Күйлер. / Құраст. Қ. Ахмедьяров, Ғ. Ахмедьяров [Ноты]. – Алматы : Өлке, 1997. – 128 б.
745. Дугар үчин. Туркмен халк сазларының Антологиясы. I Гойберилши [Ноты]. – Ашхабад, 1993. – 51 с.

746. *Дүйшалиев, К. Ш.* Кыргыз эл ырлары, термелери. Жана дастандары. Окуу куралы [Текст, ноты] / К. Дүйшалиев. – Бишкек : «Кербез» басма үйү», 2009. – 120 б.
747. *Есенұлы, А.* Күй қастерлі әуез [Ноты] / А., Есенұлы, Ғ. Елеусізқызы. – Алматы: Өлке, 1998. – 216 б.
748. *Есенұлы, А.* Күй керуен [Ноты] / А. Есенұлы, Ғ. Елеусізқызы – Алматы: Өнер, 1992. – 240 б.
749. *Жайымов, А., Бүркітов С., Ысқақов Б.* Домбыра үйрену мектебі [Текст, ноты]. – Алматы: Өнер, 1992. – 240 б.
750. *Жақыпбек, Н. Б.* Жетіген үйрену мектебі [Ноты] / Н.Б. Жақыпбек – Алматы, 2011. – 210 б.
751. *Жұбанов, А. Қ.* Құрманғазы. [Текст] / А. Жұбанов – Алматы: Өлке, 2006. – 416 б.
752. *Жұбанов, Қ. Қ.* Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жайлы [Текст] (Тіл мен тарих деректері / Қ. Жұбанов // Шығармалар мен естеліктер / Құраст. А. Жұбанов. – Алматы: Өнер, 1990. 8-28 б.
753. Замана сазы: Күйші Қ. Медетовтің 100 жылдығына арналған халықаралық конференция материалдары [Текст] / Құраст.: А.Қ. Омарова, А.Р. Бердібай – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 328 б.
754. *Игілік, Б. К.* Алыстағы шұғыла. Шыңжаң қазақтарының күйлері [Ноты] / Б. Игілік, – Алматы; Инжу-Маржан, 2011. – 310 с. (на каз., рус. яз.).
755. Қазақстан тарихы туралы түркі деректемелері. Көне түрік бітіктастары (Орхон, Енисей, Талас). II т. [Текст]. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 252 б.
756. Кобланды-батыр [Текст]. // Батырлар жыры. – Алматы : Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1959. – С. 7-160.
757. *Қосбасаров, Б. Ә.* Қобыз өнері (музыка оқу орындарының оқытушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы) [Ноты] / Б. Қосбасаров, – Алматы: All & company, 2016. – 224 б.
758. Қазақ тілінің сөздігі [Текст] / Жалпы ред. басқарған Т. Жанұзақов. – Алматы: Дайк-пресс. 1999. – 776 б.
759. Күй қайнары (сыбызғыға, қобызға, домбыраға арналған күйлер) [Ноты]. / Құр. Раимбергенов А., Аманова С. (на каз. и рус. яз). – Алматы: Өнер, 1990. – 288 б.
760. Күйші Дина. Тарту (Сәлемдеме) [Ноты] / Құраст. Айтжан Тоқтаған и Айтолқын Тоқтаған. – Алматы: Азия-Арна, 2011. – 172 б.

761. Құрманғазы. Сарыарқа. Күйлер [Ноты] / Құраст. К.Ахмедияров. – Алматы: Өнер, 1995. – 192 б.
762. Құрманғазы. Күйлер [Ноты] / Құраст. А.Тоқтаған, М.Әбуғазы. – Алматы: Білім, 2005. – 216 б.
763. Құрманғазы. Жинақ: Ұлы күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеулер, естеліктер, жаңа деректер, мақалалар [Текст] / Бас ред. Ә Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. – 544 б. (на каз. и рус. яз).
764. Матекубов, О. Макомот [Текст] / О. Матекубов. – Тошкент: Муסיка, 2004. – 400 б.
765. Махамбет. Жыр-жебе (Стихострелы) [Текст]. – Алматы, 2002. – 75 б.
766. Мұқышев, Т. К. Сыбызғы сазы. Монғолиядағы Баян-Өлгей қазақтарының сыбызғы күйлері [Ноты] / Т. К Мұқышев – Алматы: Өнер, 2005 – 80 б
767. Мүптекеев, Б. Жетісудың күйлері [Ноты] / Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. – Алматы: Өнер, 1998. – 364 б.
768. Мүптекеев, Б. Жетісудың оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр [Текст]: автореф. дис. ... канд. дис.: 17.00.02 / Базаралы Мүптекеев. – Алматы, 2009. – 32 с.
769. Мырзабеков, С. Қазақ тілінің фонетикасы [Текст]: оқу құралы / Мырзабеков С. – Алматы: Қазақ университеті, 1993. – 135 б.
770. Негимов, С. Ақын-жыраулар поэзиясының бейнелілігі [Текст]: оқу құралы / Негимов С. – Алматы: Ғылым, 1991. – 200 б.
771. Сахарбаева, Қ. С. Атырау – ән-күй мұхиты [Ноты] / Қ. С. Сахарбаева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 784 с.
772. Тарақты, А. Күй шежіре [Текст] / А. Тарақты. – Алматы: Крамдс-Яссауи, 1992. – 488 с.
773. Таттімбет. Сарыарқа саздары. Тәлеміндегі күйлер жинағы. (Құраст. Б.Ысқақов). [Ноты] / Б.Ысқақов – Алматы: Атамура, 2007. – 440 б.
774. Токжан, Т. Сырлы сарын. Музыкалық-этнографиялық жинақ [Ноты] / Т. Токжан. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 264 б.
775. Хакас Чонынынъ көглері / Народное музыкальное творчество хакасов (Записал А.А.Кенель) [Ноты] / А.А.Кенель. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 1955. – 144 с.

776. Шарқ тароналари [Текст] – Тошкент: Юнеско, 2007. – 106 б.
777. Шынар. Сборник кюев К.Ахмедьярова [Ноты] / К.Ахмедьяров. Алматы: Дайк=Пресс, 1999. – 179 с.
778. *Ыбрайымов С. Б.* Қобыз деп сокқан жүрегі [Текст] / С. Б. Ыбрайымов. // Егемен Қазақстан. – 2001. – № 214-217 (22821). – 26 қыркүйек. – 10 б.

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**



## ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

## Географическая карта проживания тюркских народов в XXI веке



## Обозначения:

1. Серым цветом выделены тюркские государства, а также тюркские национальные автономии в Российской Федерации
2. Штрихом обозначены территории проживания тюркских диаспор

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

## СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЮРКСКИХ ТЕРМИНОВ

Термины	Татарский яз.	Казахский яз	Узбекский яз.	Туркменский яз.	Тувинский яз.
Шорох, движение	Кыштырдау шыштырдау	Сыбдыр	Шитир-шитир, шитирлаш	Шыгырды, чыгышылды, херекет	Шылырааш, шимчээшкин
Шум Шумовой звук	Тавыш, шау-шу Тавышлы, шау-шулы	Даңғыр, шуыл, шу Шуылды дыбыс	Шовқин, ғовур-ғувур Шитирлаган овоз	Шуввулды, шуввулды сес	Шимээн, дааш Шуугаазын үн
Хрип (хрипение) Хрипый голос  Хрипеть, бурлить	Гыжлау, хырылдау Карлышон тавыш  Хырылдау, гыжлау	Қырылдау Қарлығыңқы дауыс, қырылдаған үн Қыркылдау	Хириллаш Хируллоқ (хириллаган) овоз Хирилламоқ	Хыркылдама гыгылдама Гырылжык, хыркындылы богук	Киргирээри, көргүрээри Киргирээш үн Киргирээр, хайныгар
Гулкий звук	Гөрелдәу тавышы	Гумбірлеген дауыс	Қаттик янгроқ (гувуллаган) товуш	Гуйгли сес	Даашкыр үн
<b>Звук (тон)</b> Муз. звук Звуки песни Звук (лингв.) Гласные звуки Глухие звуки (лингв.) Звонкие согласные Издавать звук Звучать (о музыке)	Тавыш, аваз (ауаз), Музыка тавышы, аһән Жыр тавыштар Аваз Сузык авазлар Саңгырау тарык Яңгырау тартықлар  Музыка яңгырау	Дыбыс, үн Музыка үні Ән дыбысы Дыбыс Дауысты дыбыстар Қатаң дыбыстар Ұяң дыбыстар Дыбыс шығару	Товуш, овоз, садо, сас, ун Мусиқий товуш Ашула товушлар Товуш Унли товушлар Жарангсиз ундош/товуш Жарангли ундош Товуш чиқармоқ	Сес, оваз, әхең  Айдымың сеси Сес Чекимли сес Дымык сеслер Ачык чекимсиз Сес чықармоқ Сесленмек	Ыйт, үн, дааш Музыканың үн Ыр үннери Үн Ажык үн Дүкей ажык Ынтыр ажык эвес үн Үндуртүнер Үнненер, үн үндүрер
<b>Звуковой</b>	Тавыш	Дыбысты	Товушга оид, товуш	Сес	Ыытыг, үннүг
<b>Голос</b> Голосовой Голосистый Звонкий (звучный) голос Мелодичный голос Звук голоса	Тавыш Тавышы Көчле тавышлы Яңгыравыклы тавыш Ягымлы тавыш Куйли овоз	Дауыс Дауысты  Ұяң дыбыс Қоңыр дауыс Үн дыбысы	Товуш, овоз/оваз, садо, сас Овози баланд, хушовоз Жаранглама Жарангдор овоз Хушоҳанг товуш Куйли овоз	Сес, Сеслек Гүйчли (ачык), Айдың сес Якымлы (сәген) сес Сесиң овазы	Үн, ыйт  Разгю ымаар Өткүт (ыыткыр) үн Аянныг үн, ыйт Үннүң ыды
Низкий (густой) голос	Калын тавыш	Қоңыр (жуан) дауыс	Йўғон овоз	Пес (ашак) сес	Чоон (кылын) хоюг, үн

Высокий (тонкий) голос	Некчә (югары) тавыш	Жіңішке дауыс	Ингичка (баланд) овоз	Белент (ёкары), инче сес	Чиңге (бедик) үн
Мягкий Мягкий голос Бархатный голос	Йомшак Йомшак тавыш Ягымлы, йомшак тавыш	Жұмсақ Жінішке дауыс Қоныр дауыс	Юмшок, майин Нозик овоз Ёқамли (майин) овоз	Юмшак, гаты дәл Юмшак сес Мылайым сес	Чымчак, хоюг Чымчак үн Хилиң, хоюг үн
Голосовые связи	Тавыш ярылары	Дауыс шымылдығы	Товуш ярылары	Сес перделери	Боостааның үн үндүрер, шынганнары
Отголосок (отзвук, эхо)  Отзвучать Отклик След Слух	Кайтаваз, яңгаравык, яңгыраш Яңгырап туктау Жавап тавышы Эндәшу Ишетү, сәләте	Ызың, жаңғырық  Дыбыс беру Ыс Есту қабілеті, есту	Яңгырык садо Түхтамоқ, үчмоқ Жавоб (товуш бермоқ) Из, асар Ишту	Дашдан гелйән сес  Сесин дашдан, Сес бермек Галдыран ызы Әшидиш	Чаңғы  Үнү чидер Дыңнал бастаар Ис Дыңнаары
<b>Горло</b> , горловой Гортань, трахея, зев Глотка, Горловые звуки	Бугаз, тамак Бугаз Йоткылык, тамак	Тамак, көмей Көмей Көмей дыбыстар	Томоқ, Ҳиқилдоқ, бұғиз Томоқ, халқум Томоққа оид товуш	Богаз, бокурдак Богаз Бокурдак Богаз сес	Боостаа Тынар боостаа, Кегжир боостаа, өк Боостаа үннери
Говор  Говорить сказать, сообщить	Сөйләшу, сөйләшкән, тавыш, сөйләу Сөйләшу әйту, әйтеп биру	Сөйлеу  Сөйлесу	Сүзлашувчилар Товуши Ганирмоқ, сүзламоқ	Сес  Геплемек, сөзлемек айтмак, диймек	Чугаа, <b>аялга</b> Чугаалаар, сөглээр, Дээр, чугаалажыр, сөглээр, чугаалаар
<b>Слово</b>	Сүз	Сөз	Сүз	Сөз	Сөс
Рот	Авыз	Ауыз	Авыз	Агыз	Аас
<b>Гармония</b> (благозвучие) Гармония гласных (линг)	Аһән, ягымлылык,  Аһәнлелек Аһән, төзенлек	Жағымды үн үйлесімді дыбыс Үндестік, үйлесім	Ўзаро мослик, монандлик, мувофиклик Унлилар гармониясы	<b>Сазлашма</b> , үтгашма	Эптежилге, аяннашкаа  Аяннажылга
<b>Мелодия</b> Мотив, напев Приятный (мелодичный) напев, голос Напевно	<b>Көй, моң, аһән</b>  Моңлы көй  Моңлы, көйле, аһәнге	<b>Әуен</b> <b>Саз</b> , сарын Құлаққа жағымды  үн, әуез, ұнамды дауыс	Оҳанг ҳақидаги таълимот; Куй, оҳанг, тарона, хаво Хумоҳанг куй Оҳангдор, хушоҳанг Оҳангдор, ёқимли	<b>Саз, хен, лабыз</b> , мукам Хенли, лабызлы,  овазлы сес айдым	<b>Аялга (ыр аялгасы)</b> Ырнаң аягазы (мотив песни) Аян ыры  Аянның, ыяңғылыг

Певучий Певчий	Сайрар	әуенді	Сайроқи	Овазлы, сәген Сайрак, сайраян	Этқир, өткүт Ыраажы
<b>Мелодия, музыка</b> музыкальный	Макам Моңлы, көйле, аһәнле	Саз, макам Музыкалық, сазды, әуенді	Соз, оханг, тарона	Саз, мукам дөретмек	Хөгжүм Музыка (ның), хөгжүм (нүң)
<b>Музыкальный (е)</b> <b>инструмент (ы)</b>	Уен коралы әсбап, музыка коралы	Музыкалық аспабы	Музыка асбоби, чолғу асбоб	Саз гуралы	Хөгжүм херексели
Инструменталист	Чалучи, сазгер	Күйши, күй орындаушы	Музикачи, чолғучи, машшоқ созанда	Сазандар, саз чалаян	Хөгжүмчү
Шейка, гриф (муз. инструмента)	Муен	Мойын	Богаз (хорезм. говор) Бүйин, даста, гардан	Боюн, сап	Моюн
Навязные лады на шейке инструмента	Пәрдә	Перне	Парда	Перде	Баскыыштар
Настройка музыкального инструмента Настроение	Көйләу, койгә салу Күңел, кәсф	Күй кулақ Көңіл күй	Созлаш Кайфият, димоғ, авзо	Гуралларыны дүзмеклик, саз	Хөөн киирер
Играть на музыкальном инструменте	Әсбапта уйнау	Аспапта ойнау	Музыка чалиняпти	Саз чалғу	Музыка (хөгжүм) ойнаар
<b>Песня (пение)</b> Певец, певица  Петь песню  Народные песни (напевы) Песнопение	Жыр, кошук Жырчы, жырлаучи  Жыр жырлау  Халык жырлары (моңлары) Дини жыр, мөңәжәт	Ән, өлең, жыр Әнші  Ән айту  Халық әндері	Ашула, кўшиқ, ұлан, ялла Ашулачи (кўшиқ), хофиз айтувчи, кўшиқчи Ашула айтмоқ, куйламоқ Халк кўшиқлари  Диний қасида муножот	Айдым Айдымчи, багши  Айдым айтмақ  Халык айдымдар	Ыр (ырлаары) Ыраажы (эр кижі), Ыраажы (херээжен) Ырлаары  Улустуң ырылары
<b>Поэт</b>	Шагыйрь	Ақын	Шоир	Шахыр, гошгучы	Шүлүкчү
<b>Сказка</b>	Эртег	Ертегі	Эртақ, чўпчак	Эртеки, хекая	Тоол
<b>Сказание</b> Эпическое сказание (лит.)	Хикаят, риваять, Сойләк хикәя	Жыр Дастан	Ривоят, достон, қисса	Хекая, роваят, Дессан	Тоожу чугаа Маадырлыг тоолдары
Сказитель	Чәчән, әкиятче	Жырау, жыршы	Бахши, оқин	Эртекичи, хекая айдыжы, дессанчи	Тоолчу

## ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

## КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ТЮРКСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

- Аваз (ауаз), овоз, оваз* [аваз, овоз, оваз] (тат., узб.) – звук, голос, тон
- Айдым, халық айдымы* [халык айдымы] (туркм.) – песня; народная песня
- Аһән* [ахан] (араб.) (тат.) – звук
- Ақсақ* [аксак] (древнетюрк.; каз. букв. – хромой) – пунктирный ритм
- Ақын* [акын] (каз.) – поэт, певец, музыкант-импровизатор
- Ақжелен* [Акжелен] – жанровая разновидность домбровых кюев в Западном Казахстане
- Алқоңыр бұрау* [алконыр бурау] (каз.) – настройка в мажорном наклонении
- Аңыз күйлер* [аныз куйлер] (каз.) – кюи-легенды (одна из жанровых разновидностей инструментальных пьес у казахов)
- Асбоб, аспап, эспап* [асбоб, аспап, аспап] (узб., каз., тат.) – музыкальный инструмент
- Аспап/асбоб музыкасы* [аспап музыкасы], *күй аспап* (узб., каз.) – инструментальная музыка
- Астыңғы* (шек) [астынгы шек] (каз.) – мелодическая (нижняя по положению) струна на домбре
- Аудж* [аудж] (узб.) – кульминационное построение в Шашмакоме
- Ашақы гурп* [ашақы гурп] (туркм.) – кульминационное построение в туркменском мукаме
- Ашуг, ашыг, ашык* [ашуг, ашыг, ашык] (азерб., тур.) – народно-профессиональный поэт-певец
- Ашула* [ашула] (узб.) – песня
- Аяқ* [аяк](древнетюрк.; с каз. досл. ноги) – окончание; заключительный раздел формы, нижняя часть корпуса инструмента; подножье горы;
- Аяқ күү* [аяк кюу] (кирг.) – кюу на «конечности», 5-6 позиция на киргизском комузе
- Аяг пэрдэ* [аяг перде] (древнетюрк.; аз.) – конечный, заключительный ладок
- Аялга, аялгуу* [аялга, аялгуу] (тув., монг.) – мелодия, напев; говор
- Ән* [ән] (перс.; каз.) – песня; напев; мотив
- Ән-күйлер* [ән-кюйлер] (каз.) – инструментальные версии песен
- Әнші* [әнши] (каз.) – певец
- Әуез, әуезді* [ауез, ауезди] (каз.) – приятный мотив, напев
- Әуен* [ауен] (каз.) – мотив, мелодия
- Баглама* [баглама] (тур.) – многострунный щипковый хордофон
- Бақсы* [баксы](санскр.) (каз.), *бахши, багши* [бахши, багши] (узб., туркм.) – служители культа, заклинатели, шаманы;

учитель; исполнители эпоса; певцы

**Багши-дестанчи** [багши-дестанчи] (туркм.) – сказители

**Багши-термечи** [багши-термечи] (туркм.) – исполнители-песенники

**Баламан, бялиман** [баламан, бялиман] (аз., тур., узб., уйг.) – духовой инструмент

**Барабан шек** [барабан шек] (каз. СУАР) – бурдонная (верхняя по положению) струна на домбре

**Бас, баш, беши** [бас, баш, беши] (древнетюрк.; каз., кирг., узб., туркм., уйг.) – головка музыкального инструмента

**Бас Акжелен** [Бас Акжелен] (каз.) – начальный «Акжелен», название пьесы

**Бас-буын** [бас-буын] (с каз. досл. *бас* – начало, *буын* – звено) – начальный раздел формы в западно-казахстанском домбровом кюе

**Бас мугам** (Мугам баши, Мукам беши, Мукамлар баши), [бас мугам; мугам баши, мугам беши] (азерб., уйг., туркм.) – начальный (первый) мугам / мукам в мугамном цикле

**Бахши-күй** [бахши-күй] (узб.) – инструментальные версии эпических произведений (дастанов)

**Баш какув** [баш какув] – начальные удары по открытым струнам дутара

**Башламак** [Башламак] (туркм.) – вступительный раздел в туркменском мукаме или в сазе

**Баш пэрдэ** [баш перде] (аз.) – первый ладок на азербайджанском сазе

**Безаклар** [безаклар] (узб.) – форшлагги

**Бел күү** [бел кюу] (кирг.) – (кюу на пояснице) – 3-4 позиции на киргизском комузе

**Бидратма** [Бидратма] (узб.) – трели

**Богаз, боқурдақ (богуздак)** [богаз, бокурдак, богуздак] (туркм., тур., аз.) – горло, воротник, гриф (шейка) музыкального инструмента, гортань, трахея, зев

**Бос бұрау** [бос бурау] (каз.) – «спущенная», низкая настройка

**Борбаңнадыр (борбаңна)** [борбаннадыр, борбанна] (тув.) – один из стилей тувинского горлового пения

**Бұрау, құлақ бұрау, құлақ күй** [бурау, кулак бурау, кулак күй] (каз.) – настройка музыкального инструмента

**Бызаанчы** [бызаанчы] (тув.) – 4х-струнный смычковый хордофон

**Гижжак, гыджак, гиржек** [гижжак, гыджак, гиржек] (узб., туркм., уйг.) – 2-4х-струнный смычковый хордофон

**Гоңурбаиш** [гонур баш] (туркм.) – название туркменского мукама

**Гопуз** [гопуз] (тур., аз.) – 3х-струнный плекторный хордофон (XIV в.)

**Гырыклар, кырклар (гырк/кырк)** [гырыклар, кырыклар; гырк / кырк] (туркм.) – разновидность инструментальных пьес для туркменского дутара; лады с ув.2 в туркменской инструментальной музыке

**Дабыл** [дабыл] (араб. *табла*), *дул, дол* (каз., кирг., узб., аз.) – двусторонний барабан

**Дангыра** [дангыра] (каз, кирг, алт., тув.) – шаманский бубен

- Даромад* [даромад] (узб., тадж.) – вступительное построение в Шашмакоме
- Даста, дәстә* [даста] (перс.; узб., уйг.) – шейка; гриф инструмента
- Дастан, достон, дессан* [дастан, достон, дессан] (перс.; каз., узб., ккалп., туркм.) – крупное эпическое сказание у тюркских народов; поэма; рассказ, сочетающий в себе прозу, стихи и музыку
- Дастанишы, дастанчы* [дастаншы, дастанчы] (каз., узб.) – исполнитель эпоса
- Дауылпаз* [дауылпаз] (каз., узб., ккалп.) – ударный инструмент
- Дауыс, тавыш, товуш* [дауыс тавыш, товуш] (древнетюрк.; каз., тат., узб.) – голос, звук, движение; *музыка тавышы* [музыка тавышы] – музыкальный звук, голос
- Дірілдету* [дирилдету] (каз.) – трели
- Дойра, дан* (узб., уйг., аз.) – вид одностороннего рамного барабана
- Домбыра, думбыра, думбира*, [домбра, думбыра, думбира] (каз., тат., башк.) – двух-трехструнный щипковый хордофон с ладками; *думбра, думбира, думбрак, дамбура* [думбра, думбира, думбрак, дамбура] (узб., тадж.); *домбр* [домбр] (калм.) – двухструнный щипковый хордофон без ладков.
- Домбырашы* [домбырашы] (каз., узб.) – исполнитель на домбре
- Дошпулуур* [дошпулуур] (тув.) – двухструнный щипковый хордофон
- Дудук* [дудук] (аз., тур.) – духовой инструмент с двойной тростью
- Думбира-күй* (узб.) – пьесы для узбекской домбры
- Дутор, дутар* [дутор, дутар] (перс. – двухструнный) (узб., ккалп., туркм.) *козма/козба* (цельно-долбленный), *ковирга / курама* (ребристый, с клееным корпусом) – двухструнный щипковый хордофон
- Дутарчы* [дутарчы] (узб., ккал., туркм.) – исполнитель на дутаре
- Дыбыс* [дыбыс] (каз.) – звук (в том числе лингв.); *дыбысты* – звуковой
- Егіз бұрау* [егиз бурау] (каз.) – унисонная настройка на двухструнных щипковых хордофонах
- Ёкаркы гурп* [ёкарпы гурп] (туркм.) – начальное построение в верхней части грифа дутара (раздел формы в туркменском мукаме)
- Жасанды флажолеттер* [жасанды флажолеттер] (каз.) – искусственные флажолеты на домбре
- Жетіген* [жетиген] (каз.) – семиструнный щипковый хордофон у каахов (вид цитры)
- Жібек, жібек шек* [жибек, жибек шек] (каз.) – шелк, шелковая струна
- Жоқтау* [жоктау] (каз.) – поминальная песня, причитание (плач)
- Жомок* [жомок] (кирг.) – былина, сказка
- Жомықшы* [жомыкши] (кирг.) – эпический сказитель
- Жыр, ыр, йыр, йир, йор, юр* [жыр, ыр, йыр, йир, йор, юр] (древнетюрк.) – 1) песня (тув., тат., башк.); 2) эпическое

сказание (каз., ккалп., кирг.); 3) вид стихотворной строфы (7-8 и 11-сложник) (каз., кирг., кавк. тюрки)

**Жырау** [жырау] – предводители рода, политические деятели, создатели и сказители эпоса

**Жыр-күйлер** [жыр-күйлер] (каз.) – инструментальные версии эпических произведений

**Жырлар ұзын/қысқа** [узын, кысқа жырлар] – 1) длинные и короткие песни; 2) длинные и короткие эпические произведения

**Жыршы, жырчы, жырлаучи** [жыршы, жырчы, жырлаучи] (каз., тат.) – певец; исполнитель эпоса

**Зикр** [зикр] (араб.; тур., узб., туркм., каз.) – ритуально-религиозные циклические песнопения

**Зарбы** [зарбы] (узб.) – система штрихов на узбекском дутаре, рубабах

**Зурна** [зурна] (от перс. *сурна*, букв. – праздничная флейта) (узб., азерб., тур.) – духовой инструмент

**Икили** [икили] (алт.) – двухструнный смычковый хордофон

**Игил** [игил] (тув.) – двухструнный смычковый хордофон

**Іліп қағу, іліп тарту** [илип қағу, илип тарту] (каз.) – штриховой прием и игра, связанные с подцеплением струны указательным пальцем правой руки

**Кай** [кай] (алт.) – алтайский героический эпос

**Кайла** [кайла] (алт.) – петь горлом

**Кайчи** [кайчи] (алт.) – исполнители алтайского эпоса

**Кам** [кам] (древнетюрк.) – шаман

**Камон, кеман** [камон, кеман] (аз., тур.) – смычок

**Канун** [канун] (аз., тур.) (одно из названий кануна – *ятыг саз*) – многострунный щипковый (плекторный) хордофон

**Қалақ домбыра** [калак домбра] (каз.) – восточно-казахстанская домбра, корпус которой имеет форму совка

**Қалыс бұрау** [калыс бурау] (с каз. – переходный) – терцовый строй

**Қамыс сырнай** [камыс сырнай] (каз.) – духовой инструмент, сделанный из тростника

**Қара домбыра** [кара домбыра] (каз.) – (досл. черная) обычная (в перен. значении – сакральная, священная) домбра

**Қарамыс** [карамыс] (каз.) – медь, медные струны

**Қара өлең** [кара олен] (досл. черная) (древнетюрк.; каз.) – простое четверостишие, обычная (в перен. значении сакральная) песня; жанр народной вокальной музыки

**Қара сөз** [кара соз] (каз.) – простое, обычное слово

**Каргыраа** [каргыраа] (с тув. досл. хрипеть) [*кожагар и хову каргыраазы* – горное и степное *каргыраа*] – один из стилей тувинского горлового пения

**Карнай, кернай, керней, карней, гараней** [карнай, кернай, керней, карней, гараней] (узб., туркм., каз., тат., аз.) – медный духовой инструмент



- Катта ашула** [катта ашула] (узб.) – (досл. большая, громкая) песня, исполняемая на открытом воздухе; ее древнее название *патныс ашула* (узб.) – песня с подносом
- Қашаған перне** [кашаган перне] (каз.) – «беглые», передвижные ладки на восточно-казахстанской домбре
- Кашиш** [кашиш] (с узб. букв. – оттягивание) – восходящее и нисходящее глиссандо в пределах полутона или тона
- Кеманча** [кеманча] (перс.; азерб., тур.) – струнный смычковый хордофон
- Кеуде** [кеуде] (с каз, узб., досл. – грудь) – верхняя часть корпуса шейковых лютен
- Кіндік** [киндик] (с каз. досл. – пупок) – пуговица в конце корпуса, к которой прикрепляются струны
- Көй озын, кыска** [озын/узын и кыска кой/кюй] (тат., башк.) – протяжная и скорая (шуточная) песни; инструментальные пьесы (башк.)
- Көз перне, мойнақ** [каз перне, мойнақ] (букв. с каз. – глаз, бусина) – костяные или перламутровые вставки возле ладков, дающих унисов, октаву, дуодециму на шейковых лютях
- Көмей, көмеймен жырлау** [көмей, көмеймен жырлау] (тув., кирг., каз., ккалп., аз.) – гордо, гортань; пение с использованием горловых звуков
- Қобыз, кобуз, комуз, хомус, хомыс** [қобыз, кобуз, комуз, хомус, хомыс] (древнетюрк.) – 1) музыкальный инструмент; 2) вид идиофона (варган), железный и деревянный (бамбуковый) – *хомус* (якут.), *темир-* и *агач комуз* (кирг.), *демир-хомус, кулузун-хомус* [демир-хомус, кулузун-хомус] (тув.), *кубыз* [кубыз] (тат., башк.), *шан-қобыз* [шан-қобыз] (каз.); 3) 2х-струнный смычковый хордофон – *қыл-қобыз* (каз.), *гыл-гопуз* (аз., тур.), *кыл-кыяк*<sup>218</sup> (кирг.), *кобуз* (узб.) [кыл-қобыз, гыл-гопуз, кыл-кыяк, кобуз]; 4) 4х-струнный усовершенствованный вид смычкового инструмента; 5) 2-3х-струнный щипковый хордофон – *хомыс* [хомыс (хакас.), *комуз* [комуз] (кирг.); 6) 3х-струнный плекторный хордофон (XIV в.) *копуз-и озан, гопуз* [копуз-и озан, гопуз] (тур., аз.)
- Қоңыр бұрау** [қоңыр бурау] (каз.) – низкая настройка (преимущественно в минорном наклонении)
- Қоңыр дауыс** [қоңыр дауыс] (древнетюрк.) (*ёкимли овоз*, узб., *юмшак сес*, туркм.) – низкий, бархатный голос/звук; варианты: *қоңыр үні* [қоңыр уни] – «хриплый голос» (Кашгари); *қоңыр қою уни* [қоңыр кою уни] – густой, низкий голос, звук
- Қоңыр домбыра** [қоңыр домбыра] (каз.) – домбра с низким звучанием
- Қоңыр күй** [қоңыр кюй] (каз.) – кюй в низкой настройке
- Қоңыр саз** [қоңыр саз] (каз.) – мелодичный напев
- Қосанжар** [қосанжар] (каз. СУАР) – форшлагги
- Қос-сырнай** [қос-сырнай] (каз.) – двуствольный (парный) духовой инструмент
- Кочирим** [кочирим] (узб.) – декоративная орнаментика

<sup>218</sup> Кыяк обнаруживает связь со словом *гиджак*

- Кошнай, қўшнай** [кошнай, кушнай] (узб.) – двуствольный (парный) духовой инструмент
- Кошук, кошуг, кушаг, қўшик, кошок** [кошук, кошуг, кушаг, кушик, кошок] (древнетюрк.) (тат., узб., кирг.) – песня (устар. название), бытовая песня куплетного строения (узб.); поминальная песня, плач-причитание (кирг.); стихотворение
- Күй, көй, кок, күү** [кой, кюй, кок, кюу] (кит.) – 1) положение, состояние (каз., узб.); 2) музыка вообще; 3) настройка на исполнение (күйді келтіруі) (каз., азерб.); 4) мелодия, напев, мотив (песни) (тат., башк., узб.); 4) инструментальная пьеса, вид и жанр народной инструментальной музыки (каз., кирг.);
- Күй басы** [куй басы] (каз.) – начальный (главный) кюй; название пьесы
- Күйли овоз** [кюйли овоз] (узб.) (*лабызлы сес* – туркм.) – певучий мелодичный голос
- Күйши** [кюйши] (каз.) – создатели / исполнители инструментальных пьес для сыбызгы, кыл-кобыза и домбры
- Құлақ** [кулак] (древнетюрк.; каз., кирг., узб., туркм., уйг.) – ушки, колки для держания струн
- Құл сози** [кул сози] (узб.) – гармонь
- Қурай** [курай] (башк., каз.) – название тростника; башкирская продольная флейта
- Кушпай** [кушпай] (узб.) – жильные струны для узбекской домбры
- Куштор** [куштор] (узб.) – унисонная настройка на двухструнных щипковых хордофонах; название пьес
- Қыл, хыл** [кыл, хыл] (каз., алт., тув.) (с каз. досл. – волос) – струны из конского волоса
- Лабыз** [лабыз] (тур., туркм.) – мотив, напев
- Майе** [майе] (аз.) – «тоника» лада в азербайджанском мугаме
- Мақам, мукам** [макам, мукам, мугам] (букв. с араб. – стоянка) (каз., тат., туркм., аз.) – напев, мелодия
- Мақом, мукам, мугам** [маком, мукам, мугам] (араб., IX-X вв.) (узб., туркм., аз.) – центральный жанр профессиональной музыки устной традиции Среднего Востока
- Манасчы** [манасчы] (кирг.) – сказители (исполнители) киргизского эпоса «Манас»
- Миёнпарда** [миёнпарда] (узб.) – серединное построение в Шашмакоме
- Мизраб, мизроб** [мизраб, мизроб] (перс.) – плектр
- Мойын, муен, моюн, бойни** [мойын, муен, бойни] (древнетюрк.; каз., тат., кирг., узб., уйг.) – шейка хордофона
- Молиш** (узб. букв. приглаживать) – глиссандо в пределах больших интервалов
- Монгуз, муйыз** [монгуз, муиз] (уйг., каз.) – досл. рога, роговые отростки на кашгарском рубабе
- Моюн күү** [моюн кюу] (кирг.) – кюу на шейке инструмента (1-2 позиции на комузе)
- Мугам дастгяхы** [мугам дастгяхы] – азербайджанский мугамный цикл
- Най** [най] (с перс. – камыш) (узб., уйг., туркм.) – вид поперечной флейты; продольная свистковая флейта
- Нақыш** [накыш] (каз.) (в значении *саз, әуен*) – напев; манера, стиль; украшение, инкрустация (*нақыс қондыру* –

инкрустировать, орнаментировать)

**Науаи** [науаи] (см. *наво* – перс., тадж.) – мотив, мелодия

**Нолиш** [нолиш] (узб.) – вид крупного вибрато (поперек струны)

**Нохун** [нохун] (узб., ккал.) – плектр

**Озан (узан)** [озан/узан] (древнетюрк.) (от слова *уза*, *узун* – длинный, долгий) – сказители, исполнители протяжных песен, поэм, дастанов (XIV в.)

**Оймауыт перне** (с каз. досл. – нейтральное углубление) – ладок в верхнем регистре, дававший микротон

**Окуш нахун** (узб.) – нахшлаги

**Олонхосуты** (якут.) – исполнители якутского эпоса «Олонхо»

**Өлең, өлендері** [олен, олендери] (древнетюрк.) (каз.) – стихотворение, песня; стихи, песни

**Өлеңші** [оленши] (каз.) – исполнитель песен и стихов

**Он бұрау, он буроо** [он бурау, он буроо] (каз., кирг.) – квартовый строй

**Орта, орта буын** [орта-буын] (древнетюрк.; каз.) – середина, средний раздел формы в западно-казахстанском домбровом кюе

**Орта гурп** [орта гурп] (туркм.) – срединное построение в туркменском мукаме

**Орта пэрдэ** [орта перде] (аз.) – средний ладок на азербайджанском сазе

**Оҳанг** [оханг] (узб.) – мотив, напев, мелодия

**Панджтор** [панджтор] (перс.) – пятиструнный плекторный хордофон

**Пархан** [пархан] (туркм.) – одно из локальных названий шамана

**Перне, перде, парда, пада** [перне, перде, парда, пада] (с перс. букв. – пальцы) (каз., туркм., узб., тат., уйг.) –

1) занавеска; 2) театр. акт, действие; 3) голосовые связки; 4) навязные ладки на грифе струнного инструмента

**Питиклемек** [питиклемек] (туркм.) – удары пальцами правой руки по деке дутара

**Ренги** [ренги] (аз.) – инструментальные пьесы, исполняемые между шобе (мугамами) в Дастгяхе

**Рубоби афгон** [рубаб афганский] (узб.) – многострунный щипковый (плекторный) хордофон

**Рубоби қашқар** [рубаб кашгарский] (перс. *рабаб*) [рубаб] (узб., уйг.) – многострунный щипковый плекторный хордофон

**Сап** [сап] (каз.) – ручка, шейка хордофона

**Сага** [сага] (каз.) – 1) устье реки; 2) место соединения рукоятки ножа с клинком; 3) кульминационный раздел формы в западно-казахстанском кюе

**Саз** (с перс. – инструмент) – 1) мелодия, напев; 2) вид инструментальной музыки для туркменского дутара; 3) щипковый хордофон (азерб., тур.); 4) смычковый, типа скрипки (тат.); 5) гармоника (астр. татары); 5) музыка; *халк*

*сазлары* (досл. с туркм. – народная музыка) – туркменская народная инструментальная музыка

- Сазанда(р), созанда, сазендә** [сазанда(р), созанда, сазенде] (туркм., узб., ккалп., азерб., тур.) (ср. *мошиок, чолгучи*, узб.) – инструменталист, исполнитель инструментальных пьес на дутаре
- Сазендә трио** [сазенде трио] (азер., арм.) – вид традиционного вокально-инструментального ансамбля, состоящего из исполнителей на таре, кеманче и дафе (он же *ханенде* – певец)
- Сазгер** [сазгер] (каз.) – создатель мелодии и стиха песни
- Сазче** [сазче] (тат., ног.) – исполнитель на гармонии
- Саз гуралы, чолгу асбоби** [саз гуралы, чолгу асбоби] (туркм., узб.) – музыкальные инструменты
- Саз-сарын** [саз-сарын] (каз.) – мотив, напев акынов
- Саз-сырнай** (каз.) – глиняная свистулька
- Сайкал** [сайкал] (с узб. – досл. лоск, блеск) – морденты
- Салтыклар** [салтыклар] (турм.) – вид инструментальных мелодий у туркмен
- Сарын, сарна, сарнау** [сарын, сарна, сарнау] (каз., тат., узб.) (от слова *сар* – петь) – мотив, напев, пение, инструментальная мелодия; *бақсы сарыны* [баксы сарыны] (каз.) – заклинания шамана-сказителя; *сөз сарыны* [соз сарыны] (каз.) – смысл речи
- Сато, сатар** (узб., уйг.) – смычковый инструмент типа танбура
- Сес, сас, (сәс) (садо)** [сес, сас, садо] (узб., туркм.) – звук, голос
- Сес перделери, тавыш ярылары** [сес перделери, тавыш ярылары] (тат., туркм.) – голосовые связки
- Сетар, сетор** [сетар, сетор] (перс. *се* – три и *тар* – струна) – трехструнный щипковый (плекторный) инструмент
- Сим, сым** [сим, сым] (перс.; каз., азерб.) – металлическая струна
- Сол бұрау, сол буроо, теріс бұрау** [сол бурау, сол буроо, терис бурау] (каз., кирг.) – квинтовый строй
- Солгын басу** [солгын басу] (каз. СУАР) – флажолет
- Сонламак** [сонламак] (туркм.) – заключительное построение в туркменском мукаме
- Сурнай, сырнай** [сурнай, сырнай] (узб., каз.) (*сыр* – досл. с каз. – «тайна, секрет», *най, ней* – музыкальный инструмент) – одностольный духовой инструмент (ср. *камыс сырнай*); гармоника
- Сыбызгы** [сыбызгы] (древнетюрк.; каз.) – вид открытой продольной флейты
- Сыбыс** [сыбыс] (каз.) – звук
- Сыгыт** [сыгыт] (тув. досл. свистеть) – один из стилей тувинского горлового пения
- Сырғу, сырғып ойнау** [сыргу, сыргып ойнау] (каз. СУАР) – глиссандо
- Сым, сим** (каз., аз.) – металлическая струна
- Табиғи флажолеттер, ысқыруық** [табиғи флажолеттер, ысқыруық] (каз.) – натуральные флажолеты
- Тамдыра** [тамдыра] (туркм.) – местное название дутара (у ёмутов)

- Танбур, тамбур, тамбир** [танбур, тамбур, тамбир] (араб.; узб., уйг., тадж.) – 3-4х-струнный щипковый плекторный хордофон
- Тар, тор** [тар, тор] (перс. – струна, нить) (азерб., тур.) – 11-ти струнный щипковый плекторный хордофон
- Тарона** [тарона] (араб.; узб.) – мотив, напев, мелодия
- Тел, егіз бұрау** [тел, егиз бурау] (каз. – параллельный, одинаковый), **куштор** (с узб. – парные струны) – унисонный строй
- Тиек, тапке** (каз., кирг., уйг.) – нижняя подставка (струнодержатель)
- Теснифы** [теснифы] (перс., араб.) – вокально-инструментальные разделы в Дастангах
- Тербелис; құйқылжыту** [тербелис, куйкылжыту] (каз. СУАР) – вибрато
- Терме, терма** [терме, терма] (каз., узб.) – вид речитативной песни, один из малых эпических жанров
- Титиклемек** [титиклемек] (туркм.) – удары, щелканье пальцами по деке дутара
- Титремек** [титремек] (с туркм. досл. – трястись) – пальцевая вибрация
- Төкпе-күйлер** [токпе-куйлер] (каз.) – домбровые кюи Западного Казахстана; название отражает стилевое направление, связанное со штриховой техникой (непрерывными кистевыми ударами правой руки)
- Тобшур** [тобшур] (алт.) – двухструнный щипковый хордофон
- Толгау** [толгау] (каз.) – размышление; монолог акына, жырау; используется в названиях музыкальных пьес с соответствующим содержанием
- Тулкинлатиш** [тулкинлатиш] (букв. волнообразный) (узб.) – простое вибрато
- Туркмен перне** [туркмен перне] (каз.) – первый лад на казахской домбре
- Туркмен-күйлер** [туркмен-куйлер] (каз.) – «туркменские» кюи для казахской домбры
- Тюйдюк** [тюйдюк] (туркм.) – тип открытой продольной флейты
- Тютек** [тютек] (аз., тур.) – духовой инструмент
- Уд** [уд] (с араб. – струна) (узб., тур.) – многострунный щипковый хордофон
- Узляу** [узляу] (с башк. – букв. тянуть) – вид башкирского горлового пения
- Ун, он** [ун, он] (древнетюрк.; каз., узб., туркм., тат., тув.) – голос, звук, тон
- Ун дыбысы** [ун дыбысы] (каз.) – звук голоса; **музыка үні** [музыка уни] – музыкальный звук
- Ун шек** [ун шек] (каз. СУАР) – мелодическая (нижняя по положению) струна
- Устінгі (шек)** [устинги шек] (каз.) – бурдонная (верхняя по положению) струна
- Фолбин** [фолбин] (узб., тадж.) – одно из локальных названий шамана
- Фуровард** [фуровард] (узб., тадж.) – заключительное построение в Шашмакоме
- Хаво** [хаво] (узб.) – мотив, напев
- Хай** [хай] (хак.) – классическая форма исполнения эпических сказаний у хакасов

- Ханенде* [ханенде] (азер.) – певец
- Хафиз, хафез* [хафиз, хафез] (перс.) – народный певец, сказитель, чтец, знающий Коран наизусть
- Хеңг* [хенг] (туркм.) – мотив, напев, мелодия
- Хикаят* [хикаят] (араб. – повествование) (узб., туркм.) – вид рассказов, поэтических или прозаических повествований у тюрков
- Хоздау* [хоздау] (башк.) – вид горлового пения у башкир
- Хомейджи* [хомейджи] (тув.) – исполнители тувинского горлового пения
- Хомус* [хомус] (якут.) – вид варгана
- Хоомей* (с тув. досл. – гудеть) (тув., монг.) – один из стилей горлового пения у тувинцев и монголов
- Хөгжум херексели* [хөгжум херексели] (тув.) – музыкальный инструмент
- Хонакои* (араб.; узб.) – купольные песни
- Хоректээр* [хоректээр] (тув.) – обобщенное название тувинского горлового пения (З.Кыргыс)
- Чатхан, чадаган* [чатхан, чадаган] (хак., тув.) – многострунный щипковый хордофон (тип цитры)
- Шайтан тиек* [шайтан тиек] (с каз. досл. – чертова подставка) – верхний порожек на домбре
- Шайыр, шахир, шоир, шагыйр* [шайыр, шахир, шоир, шагыйр] (араб. – поэт) (узб., туркм., узб., тат., каз.) – поэт-книжник, поэт-импровизатор, сказитель, исполнитель героических и романтических дастанов
- Шалыс бұрау* [шалыс бурау] (с каз. – соприкасающийся) – секундовый строй
- Шанзы (чанзы)* [шанзы, чанзы] (тув.) – трехструнный щипковый хордофон
- Шашмаком* [шашмаком] (узб.-тадж.) – вокально-инструментальный цикл, состоящий из 6 макамов
- Шек* [шек] (каз.) – жильная (кишечная) струна
- Шертпе, шертпін ойнау, чыртув, чертиш* [шертпе, шертпін ойнау, чыртув, чертиш] (каз., туркм., узб.) – игра щипком на шейковых лютях
- Шертпе-күйлер* [шертпе-күйлер] (каз.) – домбровые кюи Центрального, Восточного и Юго-Восточного Казахстана, в которых используется техника игры щипком
- Шертер* [шертер] (каз.) – трехструнный щипковый хордофон без ладков
- Ширван* [ширван] (туркм.) – кульминационный раздел в туркменском мукаме
- Шобе* [шобе] (отдел, часть) (азерб.) – мугам в цикле Дастигах
- Шоор, чоор* [шоор, чоор] (алт., тув., кирг.) – открытая продольная флейта
- Шындауыл* [шындауыл] (каз.) – ударный инструмент
- Ыргақ* [ыргақ] (каз.) – ритм, напев, манера, стиль
- Ыр* [ыр] (тув.) – песня

**Ырлар узун и кыска** [ырлар узун и кыска] (тув.) – протяжные и скорые песни

**Ыт** [ыт] (тув.) – звук, голос

**Ых** [ых] (хак.) – двухструнный щипковый хордофон

**Эңгилээр** [ээнгилээр] (тув.) - вид тувинского горлового пения

**Ялла** [ялла] (узб.) – песня; жанровая разновидность песни

## ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

**КЛАССИФИКАЦИЯ ТЮРКСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ, УПОМЯНУТЫХ В ДИССЕРТАЦИИ,  
ПО СИСТЕМАТИКЕ Э. ХОРНБОСТЕЛЯ-К.ЗАКСА**

Тип инструмента	Класс	Вид инструмента	Название	Характеристика	Цифровой индекс
I. ИДИОФОНЫ	А. Ударные (источник звука - сам корпус инструмента)	1. Колокола (языковые)	<i>Конырау</i> (каз.) <i>Когуроо</i> (кирг.)	Небольшой колокольчик	111.242.122
		2. Встряхиваемые идиофоны или погремушки	<i>Асатаяк</i> (каз.)	Трость, жезл, посох с метал. подвесками или колокольчиками в верхней части. Шумовой шаманский инструмент	112.121
	Б. Щипковые	1. Варганы (Maultrommel)	<i>Суяк-чанг-кобуз</i> (узб.) <i>Кубыз/кумыс</i> (башк.) <i>Кулузун хомус</i> ( <i>шелер-хомус</i> ) (тув.) <i>жыгач-комуз</i> (кирг.)	<b>Рамный пластинчатый,</b> идиоглотический; язычок вырезан в самой рамке и корешком соединен с ней; звукоизвлечение связано с подергиванием шнура.	121.21
				<b>Костяной</b> (из ребер верблюдицы)	121.211
<b>Деревянный</b>				121.211	
			<i>Хомус</i> (як.) <i>Демир-хомус</i> (тув.) <i>Темир комуз</i> (кирг.) <i>Шан-кобыз</i> (каз.) <i>Темир чанг-кобуз</i> (узб.) <i>Копаз</i> (туркм.) <i>Кубыз</i> (тат., башк.)	<b>Дуговой, металлический,</b> гетероглотический; стальной язычок крепится к рамке. Женский, детский муз. инструмент (каз., кирг., узб, туркм.)	121.221
II. МЕМБРАНОФОНЫ	Ударные	1. Литавра	<i>Дауылпаз</i> (каз.), <i>добул-бас</i> (кирг.), <i>тевилваз</i> (уйг.), тебил (туркм.)	Котлообразный деревянный корпус, на полую часть которого натягивалась кожа. Прикреплялся к седлу, удар производили колотушкой, камчей или ладонью.	211.11



			<i>тебиль-бас</i> (аз.), <i>толумбас</i>	Сигнальный инструмент, исп. на соколиной охоте (Б.Сарыбаев). В наст. время введен в Оркестр народных муз. инструментов им. Курмангазы.	
			<i>Шындаул</i> (каз), <i>чиндаул</i> (узб.) (разновидность <i>дауылпаза</i> )	Металлический корпус шлемовидной формы с натянутой мембраной; применялся в облавной охоте и в военных действиях (А.Маргулан).	
		2.Односторонние рамные барабаны без рукоятки	<i>Дойра</i> (узб.) <i>дап</i> (уйг.) <i>гавал</i> (аз.)	Обруч с кожаной мембраной и железными колечками (Ф.Кароматов). По натянутой перепонке ударяют ладонью и пальцами.	211.311
		3..Односторонний рамный барабан с рукояткой	<i>Дангыра</i> (каз.), <i>дунгурга</i> (алт.), <i>дунгур</i> (кирг., тув.)	Шаманский бубен, с прикрепленными изнутри металлическими подвесками, колечками.	211.321
		4. Двусторонний рамный барабан с рукояткой	<i>Дабыл</i> (каз.), <i>тебиль</i> (аз.), <i>дообул</i> (кирг.) <i>давул</i> (крым. тат.) <i>даул</i> (узб.)	Использовался на охоте, в военных действиях и в религиозных обрядах.  Барабан ночных сторожей (В.Беляев).	211.322
III. ХОРДОФОНЫ	А. Цитры		<i>Чатхан</i> (хакас.)  <i>Чадаган</i> (тув.)  <i>Жетыген</i> (каз)	Дощечные с резонаторным ящиком. Корпус продолговатой формы, в прошлом долбленный; 6-8 жильных, а ныне метал. струн с передвижными подставками. В его сопровождении звучит эпическое сказание <i>хай</i> . Используются разные приемы звукоизвлечения (игра щипком, медиатором, деревянными палочками) (В.Сузукей). В прошлом инструмент - семиструнный	314.122-5  314.122-4 314.122-5 314.122-6  314.122-4

			<i>Канун</i> (аз., арм.)	(каз. жеті - семь), в настоящее время усовершенствованный 22-струнный (Б.Сарыбаев, Н. Жакыпбек). Ящик трапецевидной прямоугольной формы; плекторный, 24-треххорные струны. Струны шелковые, жильные, а также капроновые.	314.122-6
Б. Лютни <sup>219</sup> <b>Щипковые</b>	1. Семейство танбуровидных	<i>Тобишур</i> (алт.)	<b>Коробчато-шейковые</b> 2х-струнный щипковый без ладков (волосяные струны).	321.322 321.322-5.1	
		<i>Дошпулуур</i> (тув.)	2х-струнный щипковый без ладков (жильные, металлические струны).	321.322-5.1	
		<i>Хомыс</i> (хак.)	2-3х-струнный щипковый без ладков (волосяные, жильные, реже метал. струны), корпус коробч. или долбленный.	321.322-5.1.	
		<i>Шанзы (чанзы)</i> (тув.) <i>Комуз (чертмек)</i> (кирг.)	3х-струнный щипковый (плекторный) 3х струнный щипковый без ладков (жильные струны, леска)	321.322-6.2 321.322-5.2	
		<i>Шертер</i> (каз.) <i>Думбира</i> (узб) <i>Думбрак, дамбура</i> (тадж.) <i>Думбыра, домбра</i> (тат., башк.)	<b>Чашечные шейковые</b> 3х-струнный щипковый без ладков (в прошлом волос. струны, ныне леска) 2х-струнный щипковый без ладков (жильные струны, леска). Корпус долбленный 2х-струнный щипковый (жильные струны, леска). Традиции игры на инструменте ныне возрождаются (Г.Макаров)	321.321.1-5.1 321.321.1-5.1. 321.321.1-5.3 321.321.1-5.3	

<sup>219</sup> В рубрике «Чашечные шейковые» мы следуем дифференциации, предложенной Г.Омаровой, на хордофоны с долбленным («цельно-чашечные») и собственно с клееным (ребристым) корпусами. Первым из них соответствует цифровой индекс - 1, а вторым - 2 [375, с. 149]. Кроме того, нами учитывается качество струн. Введен дополнительный индекс, обозначающий - «живые» (волосяные, кишечные, шелковые) (1), «неживые» (металлические) (2) и искусственные (синтетические) (3) струны. Например, хордофон (3), составной (2), лютневидный (1), черенковый (3), шейковый (2), чашечный (1), долбленный корпус (1), игра щипком (5), на шелковых струнах (1).

			<i>Домбра</i> (каз.)	2-3х-струнный щипковый с ладками (жильные, шелковые, метал. струны; леска). В прошлом корпус долбленный, ныне клееный	321.321.2-5.1 321.321.2-5.3
			<i>Дутар</i> (узб.)	2х-струнный щипковый с ладками (шелковые струны). Преобладает ребристый корпус	321.321.2-5.1
			<i>Дутар (тамдыра)</i> (туркм.)	2х-струнный щипковый с ладками (шелковые, металлические струны). Долбленный корпус	321.321.1-5.1 321.321.1-5.2
			<i>Дутар</i> (ккалп.)	2х-струнный с ладками (шелковые, металлические струны), с укороченной шейкой. Корпус долбленный и ребристый	321.321.1-5.1 321.321.2-5.2
			<i>Дутар</i> (уйг.)	2х-струнный с ладками (шелковые, кишечные струны). Корпус ребристый	321.321.2-5.1
			<i>Гопуз</i> (аз., тур.)	3х-струнный щипковый (плекторный) с ладками. Корпус долбленный (вышел из употребления).	321.321.1-6
			<i>Танбур</i> (узб.,тадж.), <i>Тамбур</i> (пондур) (аз.), <i>Тамбир</i> (уйг.)	3х (4)-струнный щипковый (плекторный) с ладками (струны металлические). Корпус долбленный 5-тиструнный щипковый (плекторный)	321.321.1-6.2
			<i>Саз</i> (аз., тур.)	8-9 (11)-струнный щипковый (плекторный) с ладками (парные и тройные металлические струны). Корпус из клепок, грушевидный	321.321.2-6.2
			<i>Баглама</i> (тур.)	7-ми струнный щипковый (плекторный) с ладками, разновидность саза	321.321.2-6.2
			<i>Тар</i> (аз., узб.)	11-струнный щипковый (плекторный) с ладками, двуххорными металлическими струнами. Корпус в виде двух чаш с кожаной мембраной.	321.321.2-6.2

		<i>Уд</i> (узб., туркм., аз. тур.)	5-6-ти струнный щипковый (плекторный) с глубоким резонатором, грифом и короткой шейкой	321.321.2-6.1	
		<i>Сетар, сетор</i> (аз., иран, тадж.) <i>Панджстар</i> (узб., уйг.)	3х-струнный щипковый (плекторный) с ладками, разновидность танбура 5-тиструнный щипковый (плекторный) с ладками, разновидность танбура	321.321.1-6.2	
		2. Семейство рубабовых	<i>Рубаб, рубоб, раван, (лавабо)</i> кашгарский (уйг., узб.)  <i>Рубаб афганский</i>	5-ти струнный щипковый (плекторный) с ладками. (одна струна - жильная, две парные - стальные). Корпус в форме полушария, долбленный с двумя роговыми выступами. Два подвида: кашгарский и среднеазиатский 5-ти струнный щипковый (плекторный) с ладками, грифом и кож. мембраной. Корпус клинообразный с выемками по бокам.	321.321.1-6.1. 321.321.1-6.2 321.321.1-6.2
	<b>Смычковые</b>	.	<i>Бызаанчы</i> (тув.)  <i>Игил</i> (тув.)  <i>Икили</i> (алт.)  <i>Бых</i> (хак.)	<b>Черенковая</b> пиколютня. 4х-струнный смычковый (с волосяными струнами) <b>Чашечные</b> пиколютни. Двухструнный смычковый (с волосяными струнами) 2х-струнный смычковый (с волосяными струнами) 2х-струнный смычковый (с волосяными струнами)	321.31-71.1.  321.311-71.1 321.311-71.1 321.31-71.1

		Танбуровидные	<i>Кыл-кобыз</i> (каз.)	<b>Чашечные шейковые.</b> 2х-струнный смычковый (с волосяными струнами)	321.321.1-71.1
			<i>Кыл-кыяк</i> (кирг.)	2х-струнный смычковый (с волосяными струнами)	321.321.1-71.1
			<i>Кобуз</i> (узб., татар.), <i>купас</i> (чув.)	2х-струнный смычковый (с волосяными струнами) (В.Яковлев)	321.321.1-71.1
			<i>Гиджак, гыджак, гирджак</i> (узб, туркм., ккалп., тур., уйг.) <i>Кеманча</i> (аз., тур.)	2-4х-струнный смычковый с шаровидным резонатором и грифом. Струны шелковые, реже жильные, металлические. Изготавливается из кокоса, тыквы.	321.321.1-71.2 321.321.2-71
		<i>Сато</i> (узб.) <i>Сатар</i> (уйг.) <i>Сетар</i> (узб.)	3-4х-струнный танбур, используемый как смычковый Многострунный смычковый танбур (3 - осн. и 10 резонирующих струн)	321.321.1-71.2	
	Виольно-скрипичное семейство		<i>Саз, кобуз</i> (тат.)	<b>Коробчато-шейковые</b> Вид скрипки	321.322
IV. АЭРОФОНЫ	А.Свободные аэрофоны	1.Аэрофоны с набором проскакивающих язычков	<i>Сырнай</i> (каз.), <i>кагаз-сырнай</i> (кагаз - с каз. досл. - картон, испол. для меха) <i>ауыз-сырнай</i> (ауыз досл. - рот)	Гармонь  Губная гармоника.	412.132
	Б. Собственно духовые инструменты	2.. Продольные флейты	<i>Курай</i> (башк., татар.) <i>Сыбызгы</i> (каз., карач., каб.-балк.) <i>Сибизик</i> (узб.) <i>Чоор</i> (кирг.) <i>Шоор</i> (алт.) <i>Тюйдук</i> (туркм.)	Трубка открыта с двух концов, изготов. из ствола зонтичного растения с 3-6 грифными отверстиями. Снаружи натягивается тонкая кишка.  Продольная флейта Продольная флейта с 5-6 отверстиями	421.111.12

		3 Поперечные флейты	<i>Най</i> (узб., туркм.)  <i>Най</i> (уйг.)	Флейта с 6 грифными отверстиями; изготавливается из тростника, бамбука, жести, латуни С 12 отверстиями (6 игр., 5 резон. и одно для вдувания), изготавливают из дуба, бамбука	421.121.12
		4. Флейты с внутренней щелью	<i>Най</i> (узб.)	Свистковая флейта с 5 отв. Изготавливается из камыша, дерева.	421.221.12
		5. Сосудные флейты	<i>Саз сырнай</i> (каз.) <i>Ускирик, тастаук</i>	Глиняные свистульки продолговатой формы или в виде фигурок птиц и животных	421.221.42
		6. Шалмеи.			
		6.1. Гобои	<i>Сурнай (зурна)</i> (узб., уйг., крым. тат., аз.)  <i>Дудук</i> (тур.), <i>дюдюк</i> (ясты балабан) (аз.)	Имеет коническую форму с широким раструбом. 7-8 грифных отверстий и двойная трость (пищик) С цилиндрическим каналом и двойной тростью, 9 отверстиями	422.112 422.111.2
		6.2. Кларнеты	<i>Камыс сырнай</i> (каз.)  <i>Буламан</i> (узб.)  <i>Кос сырнай</i> (кос - досл. - двойной) (каз.)  <i>Кошнай</i> (узб., уйг.) <i>Гоша дилли тюйдук</i> (туркм.)	Тростниковая трубка с одним язычком (3-6 грифных отверстия) Корпус цилиндрической формы с одним надрезанным язычком и 8 гриф. отверстиями Парные трубки разной длины с 3-6 отв. (на более короткой из них грифные отверстия могут отсутствовать) Парные тростниковые трубки с 6-8 гриф. отверстиями, с надрезанными одинарными язычками.	422.211.2 422.211.2 422.22 422.22
		7. Трубы Натуральные трубы	<i>Карнай</i> (узб.) <i>Кернай</i> (туркм.) <i>Керней</i> (каз.) <i>Гараней</i> (аз.) <i>Карней</i> (тат.)	Большая медная (или латунная) басовая (военная) труба с раструбом конической формы. 2х видов - прямой и коленчатый  (В.Яковлев)	423.121.12

## ПРИЛОЖЕНИЕ 5.

## 15 образцов народной инструментальной музыки тюрков

## № 1. Наигрыш на темир-хомусе

Магнитограмма СК № Б-608 1/10-а

Зап. Аксенов А. от Н. Ользей-оола.

Кызыл, 1956 год

1-я вариация  
Умеренно ♩ = 104

2-я вариация

## 3-я вариация

Примечание: Звук ми♭ во второй октаве - 7-й обертон от опорного остинатного.

Аксенов А.  
Тувинская народная музыка.  
М., 1964, с. 196.



## № 2. Стиль Каргыраа (первый образец)

Грампластинка МФЗ № 3009-а  
от Сорукту, Москва, 1934 год

Медленно ♩ = 138

Мелодия (обертоны):

Гласные: э ө эы э ө а э а ө а ө а а ө а ө о у

Спорные звуки: о а ө а ө о ө о и о э а э а ө о ий.

э а ө а ө о ө о ий.

э а ө а э а ө о э а э а э о и о э а а ө а ө о ий.

э а ө а о ө у

Примечание: В мелодической концовке второй строфы, заключенной в квадратные скобки, при усилении звукозаписи слышна нижеследующая орнаментация:

ө о ий

Аксенов А.  
Тувинская народная музыка.  
М., 1964, с. 173.

## № 3. СЫГЫТ

*Тошпулуур*  $\text{♩} = 88$

The score is divided into several systems:

- System 1:** *Тошпуур* (bass clef, 12/8 time). It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 88$ . The first measure is marked with a box containing the number '1'. The piece concludes with a 6/8 time signature.
- System 2:** *Голос* (bass clef, 6/8 time) and *Тошпулуур* (bass clef, 6/8 time). The tempo marking is  $\text{♩} = 104$ . The *Голос* part features a melodic line with a fermata over the final note.
- System 3:** *Тошпулуур* (bass clef, 9/8 time) and *Тошпулуур* (bass clef, 12/8 time). The tempo marking is  $\text{♩} = 9/8$ . The first part of this system is marked with a fermata.
- System 4:** Piano accompaniment. It consists of three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. The tempo marking is  $\text{♩} = 3/8$ . The piece ends with a 4/4 time signature.

8-

8-

8-

8-

$\text{♩} = 112$

2

9/8

8-

12/8

3/8

3/8

8-

$\text{♩} = 88$

12/8

12/8

8-

$\text{♩} = 104$

3

8-----

$\text{♩} = \text{♩}$   
12/8

$\text{♩} = \text{♩}$   
12/8

Звукозапись и нотировка З.К. Кыргыс (1987 г.)  
с голоса Сат Манчакай. Магнитограмма СК № Б-608 1.1.  
// Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое  
исследование. Новосибирск, 2002, с. 145 - 148.

## № 4. Арбиянның қоңыры

(кюй для казахской сыбызгы)

I түрі

Орташа

The musical score is written for a Kazakh sybyzgy. It consists of eight staves of music in 2/4 time. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accented. The bass line consists of sustained notes, primarily on the lower staff, with some dynamics markings like *p* and *f*. The piece is marked 'Орташа' (medium tempo) and includes various ornaments and accents throughout the melody.

The image displays a musical score for a sybyzgy instrument, consisting of seven staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style characteristic of sybyzgy, featuring eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'V' (accents). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Муқышев Т. Сыбызғы сазы.  
Монғолиядағы Баян-Олгей  
казактарының сыбызғы күйлері.  
Алматы, 2005, 20 - 21 б.

№ 5. Қара өйрәк - Черная утка (вариант)  
(пьеса для башкирского курая)

$\text{♩} = 96$

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 96. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece consists of ten staves of music. The first staff contains the main melody with a fermata over the final two notes. The second staff continues the melody with a similar fermata. The third staff introduces a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fourth staff continues the melody. The fifth staff features a change in time signature to 3/4 for the final measure. The sixth and seventh staves continue the melody. The eighth and ninth staves continue the melody. The tenth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Камаев Ф. Напевы курая.  
Уфа, 1991, с. 16 - 17.



## № 6. Келинойнинг сувга бориши

Запись Ф. Кароматова

строй 

домбра 

Удары  
по деке


и т. д.

Ф. Кароматов.  
Узбекская инструментальная музыка  
(наследие). Ташкент, 1972, с. 271 - 272.

## № 7. Кертолғау (күй для кыл-кобыза)

Ықылас

строй  
кобыза



Орташа, екпінде



The image displays a musical score for a piece titled 'Qosbasarov B. Kobyz oneri'. The score is written on four staves of music, all in the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#). The first staff is in 3/4 time and consists of five measures of eighth-note chords. The second staff begins with a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and then a 4/4 time signature. It contains a triplet of eighth notes, a quintuplet of eighth notes, and a final measure with a 4/4 time signature. The third staff continues with eighth-note patterns and includes a triplet. The fourth staff concludes the piece with a triplet and a quintuplet. The score uses various musical notations including stems, beams, slurs, and accidentals.

Қосбасаров Б. Қобыз өнері  
(музыка оқу орындарының  
оқытушылары мен студенттеріне  
арналған оқу құралы).  
Алматы, 2001, 87 - 89 б.

№ 8. Халық күйі "Аққу"  
(күй для казахской домбры)

строй  
домбры

Орташа екпінде


The musical score for "Akku" is presented in six staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a whole note chord, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Above the first two measures, there are fingering instructions 'V V'. The subsequent staves continue the intricate rhythmic and melodic patterns, with various note values and rests. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

The musical score is written in treble clef and consists of six staves. The first staff is in 3/4 time. The second staff begins in 3/4, then changes to 2/4, then back to 3/4, and ends in 2/4. The third staff is in 2/4 time. The fourth staff is in 2/4 time. The fifth staff changes between 2/4 and 3/4. The sixth staff is in 3/4 time. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

А.Есенұлы, Г.Елеусізқызы.  
Күй кастерлі әуез.  
Алматы, 1998, 14 - 15 б.

**№ 9. Қорқыт**  
 (күй для кыл-кобыза)  
 I түрі

Қорқыт

строй  
 кобыза 

Орташа екпінмен, еркін



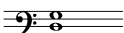

The musical score is written for a Kobyz instrument. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 3-measure triplet. The second staff features a 3-measure triplet. The third staff also contains a 3-measure triplet. The fourth staff is a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note chords. The fifth staff shows a complex rhythmic pattern with multiple time signature changes (2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4). The sixth staff includes a 3-measure triplet. The seventh staff concludes the piece with a final cadence.

Б. Қосбасаров. Қобыз өнері  
 (музыка оқу орындарының  
 оқытушылары мен студенттеріне  
 арналған оқу құралы).  
 Алматы, 2001, 43 - 46 б.



## № 10. Төрөмүрат II түрі

Кұрманғазы

строй   
домбры 

Жылдам, жігерлі, еркін. ♩ = 170 - 180

This musical score is written for guitar and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the piece begins in 4/4 time. The first staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth-note chords and includes fingering instructions: 'v' (vibrato) and '6' (sixth fret). The second staff continues with similar patterns, including a section in 3/8 time. The third and fourth staves show further rhythmic variations, with the fourth staff including a section in 7/8 time. The fifth staff is in 2/4 time and includes a 'c' (crescendo) marking. The sixth staff features a series of chords with a hairpin crescendo. The seventh staff contains a first ending with a trill (marked '3') and a first ending bracket. The eighth staff contains a second ending with a trill (marked '3') and a first ending bracket. The ninth and tenth staves conclude the piece with a series of chords and trills (marked '3'). The dynamic marking *mf* (*p*) is present in the first staff, and *mf* is present in the fifth staff.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Features a sequence of eighth-note triplets with a repeat sign at the end.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Continues the eighth-note triplet pattern, ending with a fermata.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Features a sequence of eighth-note triplets with 'v' (accents) above them.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Features a sequence of eighth-note triplets with 'v' (accents) above them.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Features a sequence of eighth-note triplets with 'v' (accents) above them.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Features a sequence of eighth-note triplets with 'v' (accents) above them.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Features a sequence of eighth-note triplets with 'v' (accents) above them.

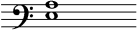
Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Features a sequence of eighth-note triplets with 'v' (accents) above them.

Musical score for guitar, consisting of nine staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It includes dynamic markings such as *mf (p)* and *f*, and technical annotations like *3*, *6*, and *6* with brackets. The notation is arranged in a vertical column, with each staff containing a line of music.

Musical score for a piece in 2/4 time, key of D major. The score consists of seven staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are a two-part setting. The fourth, fifth, and sixth staves are a three-part setting. The seventh staff is a single melodic line. The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes triplets and a dynamic marking of *f*.

Құрманғазы. Сарыарқа. Күйлер  
 (құраст., түсініктерін жазған  
 Қ. Ахмедьяров). Алматы: Өнер,  
 1995, с. 96-99

## № 11. Гонурбаш мукамы (пьеса для туркменского дутара)

строй   
дутара

Moderato assai



The musical score is written in a single system with eight staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece is marked 'Moderato assai'. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (3) and trill markings (tr). The score also includes dynamic markings such as 'b' (basso) and 'tr' (trills). The piece concludes with a final cadence.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as 'fr', 'v', and 'b'. The first staff begins with a 'fr' marking and features a sequence of chords and eighth notes. The second staff continues with similar patterns, including a 'b' marking. The third staff introduces a 'v' marking and a 'b' marking. The fourth staff features a triplet of eighth notes. The fifth staff includes a 'v' marking and a 'b' marking. The sixth staff has a 'v' marking and a 'b' marking. The seventh staff features a 'v' marking and a 'b' marking. The eighth staff includes a 'v' marking and a 'b' marking. The ninth staff has a 'v' marking and a 'b' marking. The tenth staff features a triplet of eighth notes. The notation is complex and includes many slurs and ties.

This page of musical notation consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as accents and breath marks. The music is written in a single system.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The second staff continues this pattern, incorporating some triplet markings. The third and fourth staves show more complex rhythmic structures, including slurs and accents. The fifth staff introduces a triplet of eighth notes. The sixth and seventh staves continue the melodic and rhythmic development. The eighth staff features a triplet of eighth notes and a change in the key signature to two flats (B-flat and E-flat). The ninth and tenth staves conclude the piece with a final cadence, marked with a double bar line and a repeat sign.



This page of musical notation, numbered 469, contains ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with double asterisks (\*\*), and some notes are marked with 'v' for vibrato. The notation includes a variety of chord voicings and melodic lines. Some measures contain triplets marked with a '3'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes various ornaments and techniques:


- Staff 1: Features a melodic line with a grace note (b) and a mordent (c) over the first two notes, followed by a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Shows a sequence of eighth notes with accents (v) and a triplet of eighth notes.
- Staff 3: Contains eighth notes with accents (v) and a mordent (c) over a group of notes.
- Staff 4: Features eighth notes with accents (v) and a mordent (c) over a group of notes.
- Staff 5: Includes eighth notes with accents (v) and a triplet of eighth notes.
- Staff 6: Shows eighth notes with accents (v) and a mordent (c) over a group of notes.
- Staff 7: Contains eighth notes with accents (v) and a triplet of eighth notes.
- Staff 8: Features eighth notes with accents (v) and a triplet of eighth notes.
- Staff 9: Includes eighth notes with accents (v) and a triplet of eighth notes.
- Staff 10: Shows eighth notes with accents (v) and a triplet of eighth notes, ending with a final chord.

Дутар үчүн туркмен халк  
сазларының антологиясы.  
I гойберилши.  
Ашгабад, 1993, с. 33 - 36.

## № 12. Зар күйі (жоқтау)

Нотаға түсірген К. Сахарбаева

строй  
домбры



Жәй



*p* толықта көтеріп

The image displays a musical score for ten staves. The notation is primarily chordal and rhythmic, featuring various chord structures and melodic lines across the staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of chords and melodic fragments, with some staves showing more complex rhythmic patterns and others being more chordal. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests and bar lines. The overall style is that of a contemporary or modern musical composition.

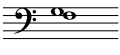
Из личного архива К. Сахарбаевой

## № 13. Қарлығаш

Сатқынбай

Нотаға түсірген Ү. Күлшебаев

строй  
домбры



Жылдам



0 1

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in a key signature of one flat (B-flat). The notation is primarily composed of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Staff 1: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 2: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 3: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 4: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 5: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 6: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 7: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 8: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 9: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

Staff 10: Treble clef, B-flat key signature. Rhythmic pattern of sixteenth notes.

This page of musical notation consists of ten staves of music, each containing complex rhythmic patterns. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signatures vary across the staves: the first staff is in 2/4; the second staff starts in 2/4, changes to 3/4, and then back to 2/4, with a fingering number '1-1' above the final measure; the third staff starts in 2/4, changes to 3/8, then back to 2/4, then to 3/8, and finally to 2/4; the fourth staff is in 2/4; the fifth staff starts in 3/4, changes to 2/4, and then back to 3/4; the sixth staff is in 3/4; the seventh staff is in 2/4; the eighth staff starts in 2/4, changes to 3/4, and then back to 2/4, with fingering numbers '6', '6', '2', '2', '4', and '2' placed below the notes; the ninth staff is in 2/4, with fingering numbers '4', '4', and '4' below the notes; and the tenth staff is in 2/4, with fingering numbers '4', '4', and '4' below the notes.

2 1  
4 6

3/8 2/4

3/8 2/4



The musical score consists of ten staves of music. The key signature is B-flat major (two flats). The time signatures vary throughout the piece, including 2/4, 3/8, 3/4, and 2/2. The notation is primarily rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The piece concludes with a fermata over the final note.

А.Есенұлы, Г.Елеусізқызы  
 // Қастерлі әуез.  
 Алматы, 1998, 117 - 120 б.

## № 14. Қалмақ күйі

Нотаға түсірген К. Сахарбаева

строй  
домбры

The musical score is written for a Dombra in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as accents and slurs. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several repeat signs and first/second endings throughout the score.

This musical score consists of ten staves of music, all in G minor (one flat). The notation includes various rhythmic patterns and time signatures:

- Staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Features eighth-note patterns with a steady bass line.
- Staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. Similar to the first staff, with eighth-note runs.
- Staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a steady bass line.
- Staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. Similar to the third staff, with sixteenth-note runs.
- Staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a steady bass line.
- Staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a steady bass line.
- Staff 7: Treble clef, 2/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a steady bass line.
- Staff 8: Treble clef, 2/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a steady bass line.
- Staff 9: Treble clef, 2/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a steady bass line.
- Staff 10: Treble clef, 2/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a steady bass line.

The score includes first and second endings (marked 1. and 2.) and a repeat sign. The final staff includes dynamic markings  $\text{f}$  and  $\text{v}$ .


The musical score is written for piano and consists of ten staves. It is in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using sixteenth and thirty-second notes. The first four staves feature dense, repetitive rhythmic motifs with slurs. The fifth and sixth staves show a change in texture with more spaced-out notes and some rests. The seventh and eighth staves return to dense rhythmic patterns, with the eighth staff including accents (v) and slurs (r). The ninth and tenth staves conclude the piece with a final melodic line and a double bar line.

Из личного архива К. Сахарбаевой

## № 15. Кўштор (пьеса для узбекского дутара)

Расш. А. Козловского

строй  
дутара



**Allegro guisto**

Дутар

Удары по деке



*mp*

*poco a poco crescendo*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps and naturals). The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment consisting of quarter notes and rests.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with quarter notes and rests.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a change in the melodic line, including a flat accidental (b) on a note. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a more active melodic line with eighth notes. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff shows a steady eighth-note melody. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff includes accents (>) on some notes in the rhythmic accompaniment.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The top staff is in a treble clef and the bottom staff is in a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are repeat signs and first/second endings. Dynamic markings include *poco sostenuto* and *ff subito attacca*. The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

Ф. Кароматов.  
 Узбекская инструментальная  
 музыка. Наследие.  
 Ташкент, 1972, с. 294 - 295.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 6.

## 211. ТАУ ІШІНДЕ

Орындаған Қайрат Байбосынов

Асықпай, құбылта

Мен ке - лем тау і - шін - де түн - де - ле - тіп.  
 Ай - мақ - ты кү - ні - рен - тіп ө - лең - де - тіп. Ас - тым - да  
 ақ - боз а - тым сы - лаң қа - ғып Жал - тақ - тап құ - лақ - та - рын  
 с - лең - де - тіп. Ақ - боз ат ме - нің тұл - па - рым. Шал - қы - ған кө - ніл  
 сұн - қа - рым. Кө - кі - рек ке - ре жұт - тым мен, А - уа - ның жаз - ғы  
 жұ - па - рын. А - хау, Сүм - біл - шаш, Қа - рай кө - зің.  
 Төт - ті (і) ай сө - зің. Біл - гей - сің кел - ге - нім - ді жал - ғыз ө - зің.

Мен келем тау ішінде түнделетіп,  
 Аймақты күңіретіп өлеңдетіп.  
 Астымда ақ боз атым сылаң қағып,  
 Жалтақтап құлақтарын елендетіп.

*Қайырмасы:*

Ақбоз ат менің тұлпарым,  
 Шалқыған көңіл сұңқарым.  
 Көкірек кере жұттым мен,  
 Ауаның жазғы жұпарын.  
 Ахау, Сүмбіл шаш,  
 Қара-ай көзің,  
 Төтті-ай сөзің.  
 Білгейсің келгенімді,  
 Жалғыз өзің.

260

Ән салдым есеп майда, жаяулатып,  
 Бірғалтып, шырқап, толқып, баяулатып.  
 Толқындай мың құбылған өнімді естіп,  
 Тындарсың кірпік қақпай ояу жатып.

*Қайырмасы:*

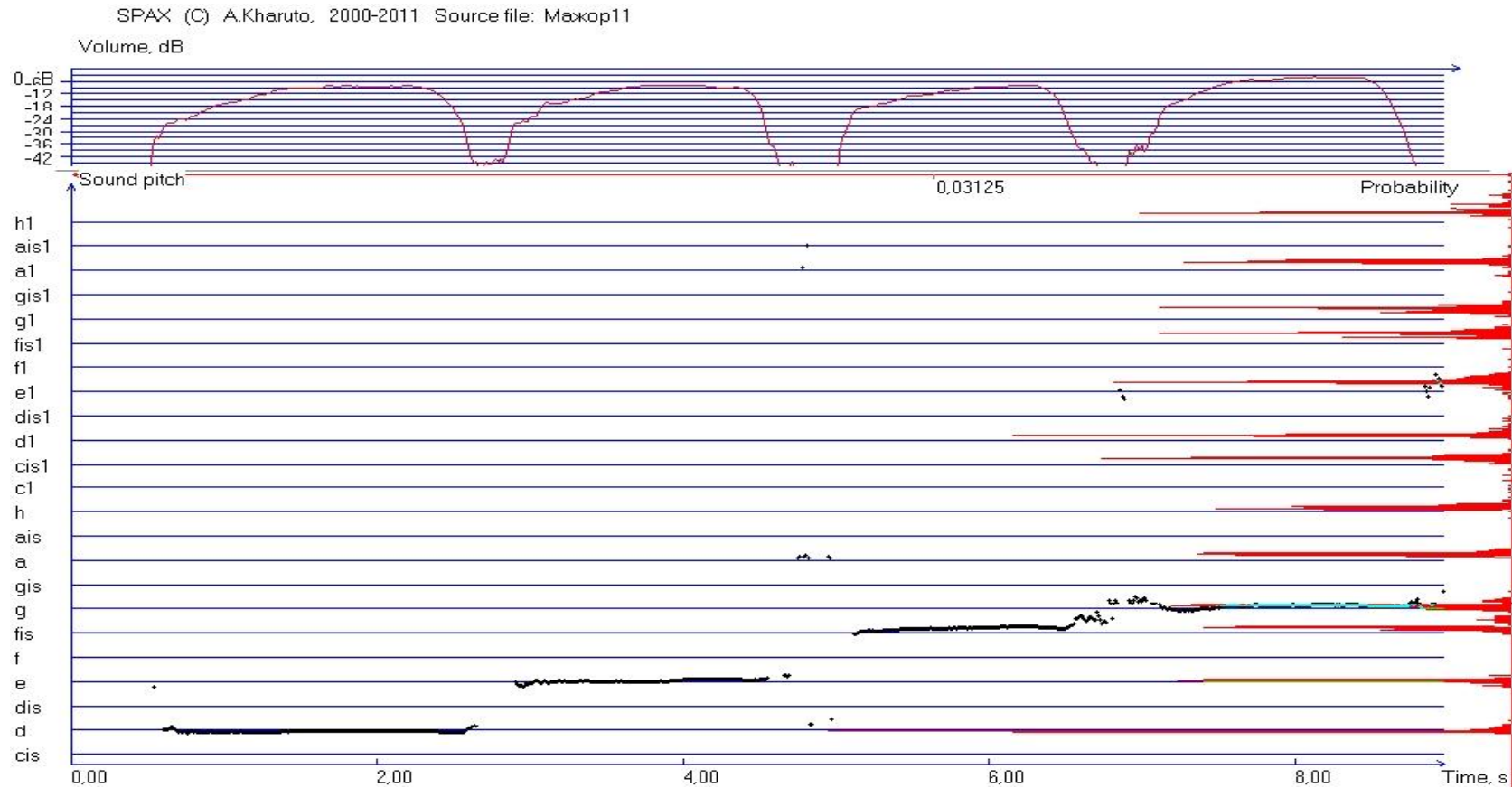
Ақбоз атым қояндай,  
 Еркелеп басар аяндай.  
 Тербеді даусым даланы,  
 Дыңылдап, қалқып, баяулай.  
 Ахау, Сүмбіл шаш,  
 Қара-ай көзің,  
 Төтті-ай сөзің.  
 Білгейсің келгенімді,  
 Жалғыз өзің.



## ПРИЛОЖЕНИЕ 7.

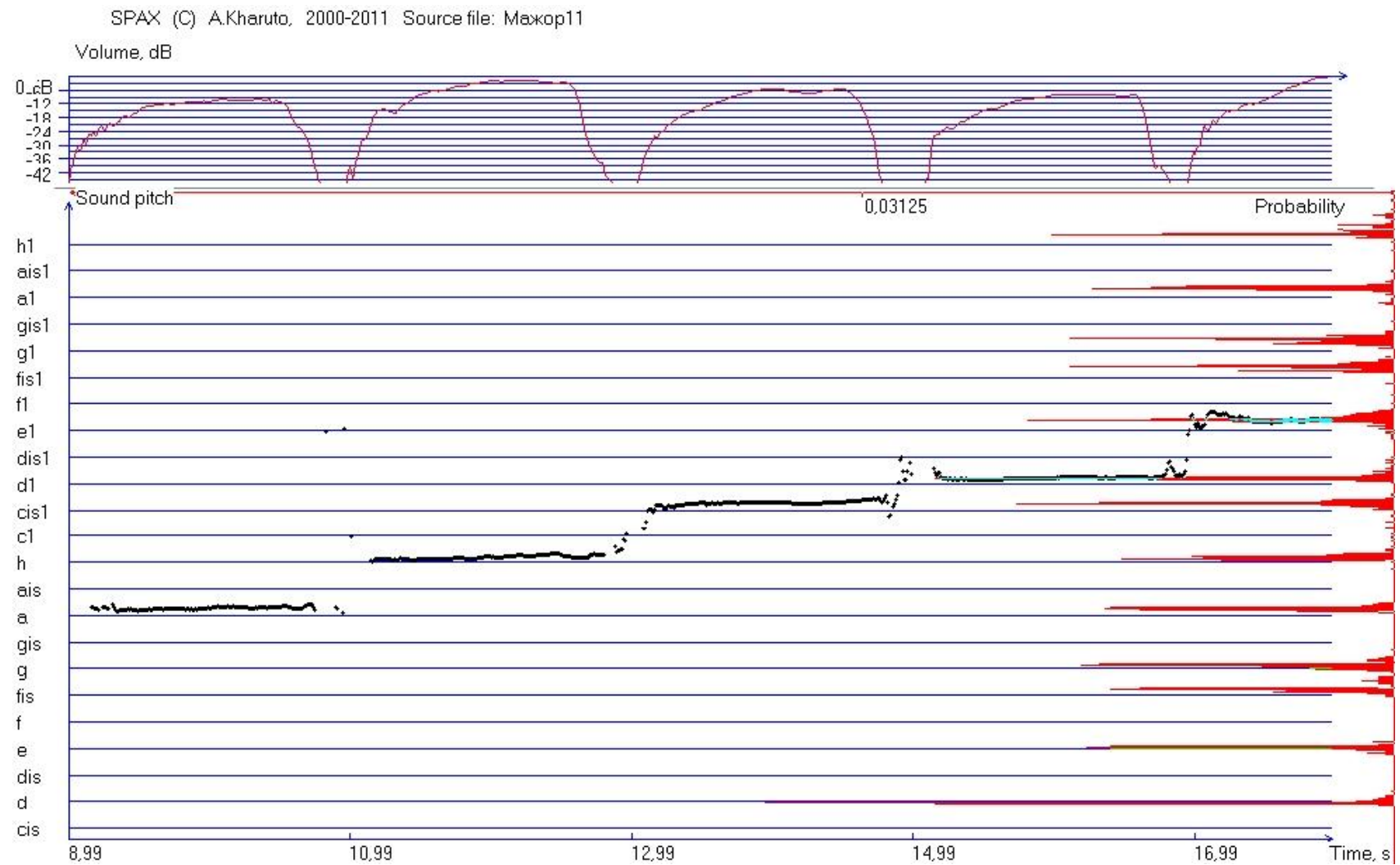
Компьютерные расшифровки (сонограммы, мелогаммы) звуков, звукорядов, фрагментов из кюев, сазов, исполненных на казахских *кыл-кобызе*, *домбре* и туркменском дутаре.

### 7.1.1. Казахский кыл-кобыз. Звукоряд № 1. Мелограмма<sup>220</sup>.

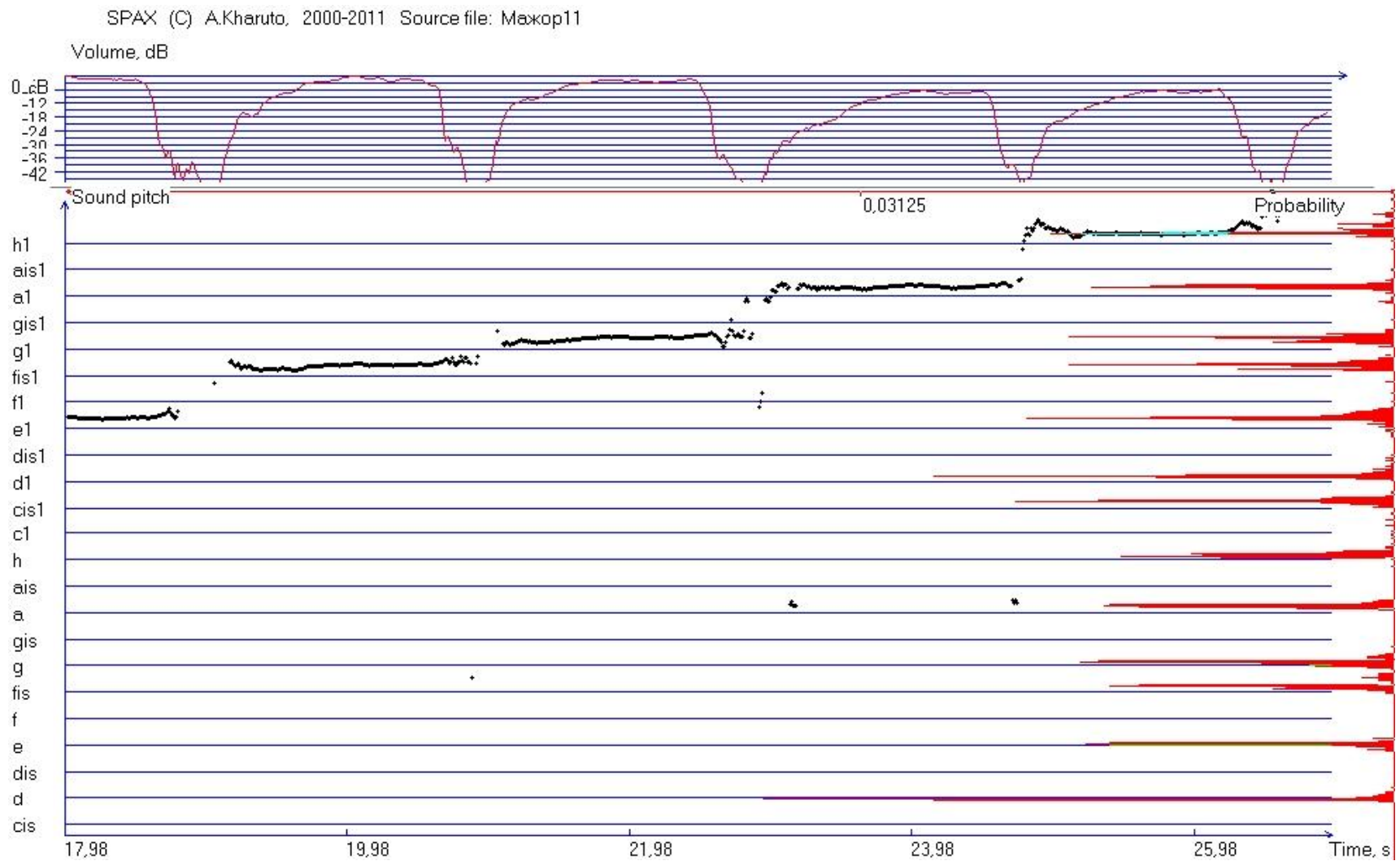


<sup>220</sup> Темным цветом обозначены ступени звукоряда. С правой стороны графика приводится статистическое распределение высот (выделено красным цветом).

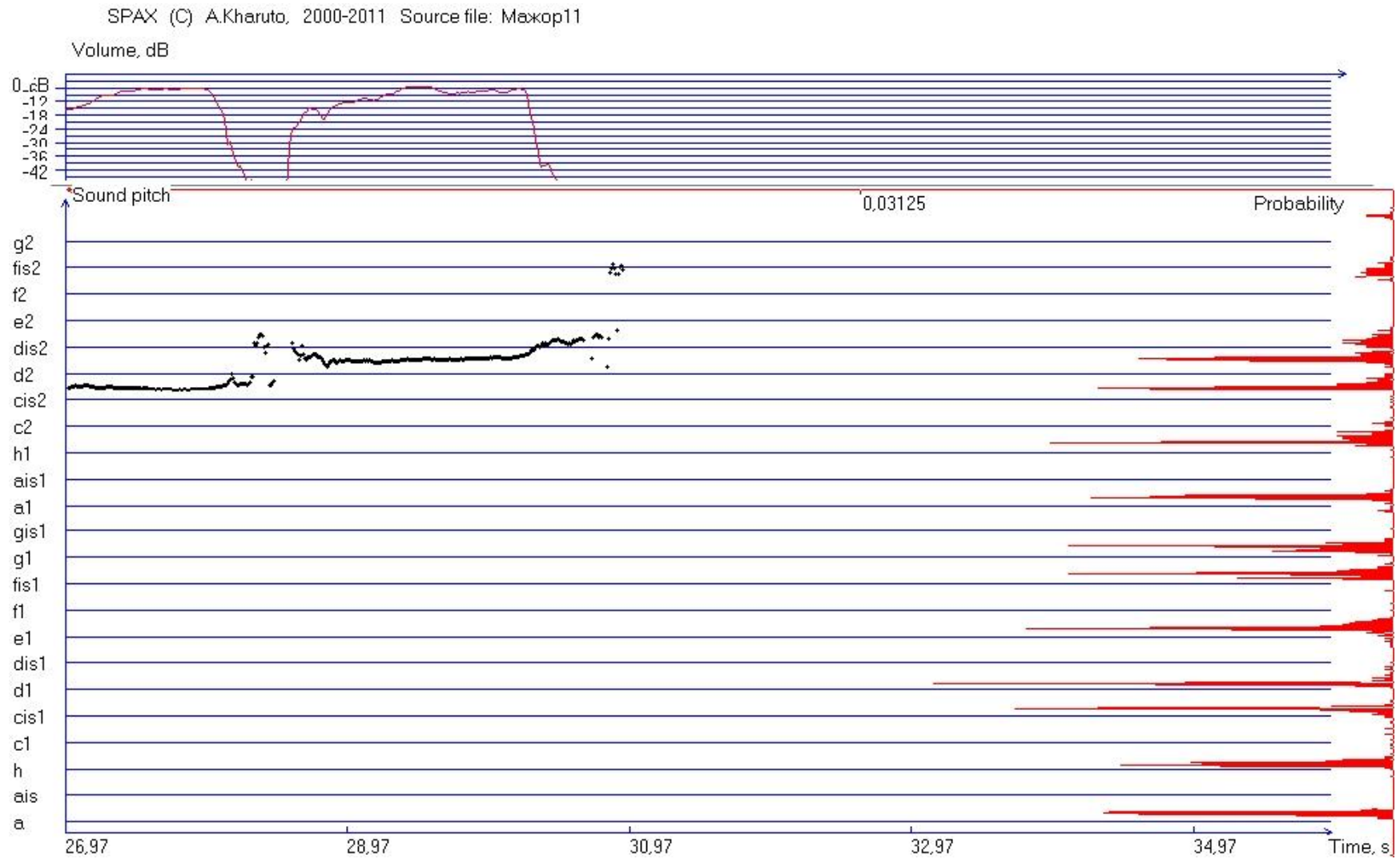
### 7.1.2. Казахский кыл-кобыз. Звукоряд № 1. Мелодрамма



### 7.1.3. Казахский кыл-кобыз. Звукоряд № 1. Мелодграмма



### 7.1.4. Казахский кыл-кобыз. Звукоряд № 1. Мелограмма.



### 7.1.5. Анализ интервалов, образуемых на кыл-кобызе.

Б.2 между  $d$  и  $e$  малой октавы на *кобызе* имеет два звуковысотных варианта. Если к первому числовому значению  $d = -991,38$  ц прибавить 200 ц (числовое выражение б.2 в РТС), то звук  $e$  должен быть равен  $-791,38$ . Этот звук на кобызе, как показывает компьютерный анализ, имеет  $-780$  ц. В другом варианте высота  $d = -985,22$ , при прибавлении к этому значению 200 ц (б.2 в РТС), получается  $-785,22$  ц. Звук  $e$  также не совпадает с другим своим высотным вариантом ( $e = -751,29$ ). В обоих случаях высотные значения интервалов расходятся (в первом – различия составляют 11, 38 ц, во втором – 33, 93 ц). Речь идет о расширенной б.2 (на  $+11,38$  ц и  $+33,93$  ц – 211,38 и 233,93).

Б.2 –  $e - fis$  ( $-780$ ;  $-563,2$ ). Если звук  $e$  равен  $-780$  ц, то б.2 от него должна быть  $-580$  ц. Реально же на кобызе зафиксирован звук  $fis = -563,2$ . Расхождения между этими числовыми значениями составляют 16,8 ц. Б.2, образовавшаяся между  $e$  и  $fis$ , оказывается расширенной (216,8 ц).

М.2 –  $e - f$  ( $-751,29$  ц и  $-651,64$  ц), числовые значения звуков почти совпадают. Различия составляют 0,35 ц. Интервальный «шаг» равен м.2 в равномерно-темперированном ряду.

М. 2 –  $fis - g$  ( $-563, 2$ ;  $-472,94$ ). При значении  $fis = -563,2$ , м.2 от него должна быть  $-463,2$ . В действительности звук  $g = -472,94$ . Расхождения составляют 9,74 ц. Образующаяся м.2 = 90,26 ц. Она уже темперированной.

Б.2 –  $f - g$  ( $-651,64$ ;  $-459,48$ ). Б. 2 от звука  $f$  должна быть  $-451,64$  ц. Реальный же звук  $g$  уже равномерно-темперированного варианта на 7,84 ц.

Б.2 –  $g - a$  имеет два звуковысотных варианта: 1 –  $-472,94$  и  $-253,21$ ; 2 –  $-459,48$  и  $-254,5$ . При первом числовом значении звука  $g$  ( $-472,94$ ), звук  $a$  должен соответствовать  $-272,94$  ц. При сравнении с реальным показателем звука  $a = -253,21$ , выявляется разница в 19,23 ц. Б.2 оказывается шире обычной на 19,23 ц. Во втором варианте различия уменьшаются. Предполагаемый звук  $a = -259,48$  и реальный  $-254,5$ , различаются почти на 5 ц (4,98). И в этом варианте б.2 немного расширена.

М.2 –  $a - b$  ( $-254,50$ ;  $-180,77$ ). М.2 от звука  $a$  должна быть  $-154,5$  ц. Сравнение же с реальным значением  $b$  ( $-180,77$ ) показывает разницу величин в 26,27 ц. Данная м.2 оказывается узкой на 26,27 ц, она равна 73,73 ц.

Б.2 –  $a - h$  ( $-253,21$ ;  $-69,76$ ). Б.2 от звука  $a$  должна соответствовать  $-53,21$  ц. Реально звучащий звук  $h$  оказывается равным  $-69,76$  ц. Различия между ними составили 16,55 ц. Эта б.2 – уже обычной на 16,55 ц.

Б.2 –  $h - cis$  ( $-69,76$ ; 141,44). При имеющемся значении звука  $h$ ,  $cis$  будет равен  $-130, 24$  ц. Реальное же звучание  $cis$  совпадает со 141,44 ц. Расхождения составляют 11,2 ц. Б.2 шире обычной на 11,2 (=211,2 ц).

М.2 –  $cis' - d'$  (141,44; 234,85). Звук  $d'$  от имеющегося  $cis$ , должен быть  $-241,44$  ц. Реальный же звук  $d' = 234,85$  ц. М.2  $cis-d'$  оказывается уже обычной на 6,59 ц.

Б.2 –  $d'-e'$  имеет два звуковысотных варианта: 1 –  $d'$  (234,85) и  $e$  (450,63); 2 -  $d$  (228,21) и (429,65 ц). Б.2 от звука  $d'$  соответствует  $-434,85$  ц. Реально звук  $e' = 450,63$  ц. Он превышает норму на 15,78 ц. В первом случае б.2 оказывается

расширенной на 15,78 ц. Во втором варианте, звук  $e'$  теоретически равен 428,21 ц, в действительности он расходится с имеющимся на 1,44 ц.

М.2 –  $e'-f'$  ( $e$  – 450,63 и 429,65,  $f$  – 536,05). М.2 от звука  $e'$  должна быть – 550,63 или 529,65. В первом случае она уже на 14,58 ц, во втором – напротив м.2 шире на 6,4 ц.

Б.2 –  $e'-fis'$  (450,63 и 602,50). Б.2 от звука  $e'$  соответствует 650,63 ц. Расхождения составляют 48,13 ц. Эта б.2 уже, чем обычная на 48,13 ц.

М.2 –  $fis' - g'$  (602,50 и 655,67, 759,24). Этот интервал от звука  $fis'$  должен быть 702,5 ц. Различия с первым значением  $g'$  составляют 46,83 ц. М.2 уже обычной на 46,83 ц. При сравнении со вторым значением  $g'$  различия составляют 56,74 ц. В этом случае м.2 шире второго значения на 56,74 ц.

Б.2 –  $g'-a'$  имеет два звуковысотных варианта (1 – 655,57 и 946,18; 2 - 745,55 и 940,12). В первом случае, б.2 должна быть – 855,57 ц. Реальный же звук  $a'$  равен 946,18 ц. Различия составили 90,61 ц. Б.2 оказывается шире почти на 90,61 ц. Во втором варианте, б.2 от звука  $g'$  (745,55) – 945,55 ц. Реальный звук  $g'$  оказался равен 940,12. В этом варианте б.2 оказывается уже нормы.

М.2 –  $a' - b'$  ( $a'$  – 940,12 и 946,18;  $b$  – 1044,05). Этот интервал от звука  $a'$  должен быть 1040,12 ц. В действительности звук  $b'$  равен 1044,05 ц. Различия между ними составляют 3,93 ц. М.2 шире обычной на 3,93 ц (103,93). При втором значении (946,18) различия незначительны и составляют 2,13 ц.

Б.2 –  $a' - h'$  (946,18 ц и 1151,20 ц). Б.2 от звука  $a$ , должен быть 1146,18 ц. При сравнении с реальным звуком  $h$  (1151,20 ц), различия составляют 5,02. Б.2 на кыл-кобызе шире обычной на 5,02 ц.

Б.2 –  $h'-cis^2$  (1151,20 и 1262,50). При имеющемся числовом значении звука  $h1$ , б.2 от этого звука должна быть 1351,2 ц. Реальное же значение звука  $cis^2 = 1262,50$  ц. Эта б.2 уже обычной на 88,7 ц.

Б.2 –  $b'-c^2$  (1044,05 ц и 1251,07 ц). Приведенный интервал от звука  $b'$  соответствует 1244,05 ц. Реальное же звучание звука  $c^2$  имеет числовое значение 1251,07 ц. Различия составляют 7,02 ц. Фактически эта б.2 шире обычной на 7,02 ц.

М.2 –  $cis^2-d^2$  (1262,50 ц и 1468,89 /1359,05 ц). М.2 от звука  $cis^2$  должен быть 1362 ц. Различия между реальным значением звука  $d^2$  и предполагаемым составило 106,89 ц. Другой вариант звука  $d^2$  (1359,05) отличается на 2,95 ц. Он уже обычного.

Б.2 –  $c^2 - d^2$  (1251,07 и 1467,50). При значении звука  $c^2$ , б.2 от него будет 1451,07 ц. Различия составляют 16,43 ц. Б.2 шире нормы.

Б.3 (на 1 ст.) –  $d-fis$ . При значении звука  $d$  (-991,38 и -985,22) звук  $fis$  должен быть -591,38 или -585,22. В действительности, на инструменте  $fis = -563,2$  ц. Полученная терция оказывается расширенной на 28,18 ц. Звук  $d'$  – 234,85 и 228,21 ц,  $fis'$  – 602,50 ц. От имеющегося значения тона  $d'$  б.3 должна быть – 634,85 или 628,21. В действительности, б.3 в первой октаве оказывается узкой в сравнении с нормой. Расхождения составляют в одном случае 32,35 ц, в другом – 25,71 ц.

М.3 (на III, VI, VII ст.):  $fis-a, h-d', cis'-e'$ . Терция на III ст. –  $fis$  (-563,2 ц) и  $a$  (-253,21 и -254,5 ц). При имеющемся значении  $fis$ , звук  $a$  должен быть – -263,2 ц. В действительности, его значения - -253,21 и -254,5 ц. М.3 – шире обычных на + 10 ц,

составляет 310 ц. М.3 на VI ст. ( $h$  - -69,76 и  $d'$  - 234,85). При указанном значении звука  $h$ ,  $d$  — 230,24 ц. Терция на VI ст. оказалась расширенной на 4,8 ц. М.3 на VII ст.  $cis$  (141,4 ц) —  $e'$  (450,63). При имеющемся значении звука  $cis'$ ,  $e'$  должен быть 441,44 ц. На кыл-кобызе зафиксирован звук  $e' = 450,63$  ц. Различия составляют 9,19 ц. М.3 на кыл-кобызе расширена на 9,19 ц.

М.3 на II ст. ( $e-g$ ). Имеются два варианта значения:  $e$  - -751,29 и -780 ц, а также  $g$  - -472,94 и -459,48 ц. При первом значении звука  $e$ ,  $g$  - -451,29, при втором значении звука  $e$ ,  $g$  - -480 ц. В первом случае м.3 уже на 7 ц, а во втором - на 21,65 ц.

Ч.4 на I ст. При обоих значениях звуковых высот ч.4 - узкая. Ч.4 через октаву, при одном значении оказывается узкой, при другом - расширенной.

Ч.5 на I, III, IV, V и VI ст. (отношения 2/3). Ч.5 на I ст.  $d$  (-991,38; -985,22) и  $a$  (-254,5 и -253,21 ц). Звук  $a$  от имеющегося значения  $d$  должен быть 291,38 ц или 285,22 ц. Ч.5 на I ст. шире обычной.

Ч.5 на III ст.  $e$  (-780 и -563,2) и  $h$  (-69,76). Если при первом значении звука  $e$ , звук  $h$  равен -80 ц, при втором значении, звук  $h = 136,8$  ц. В действительности,  $h = -69,76$  ц. Ч.5 оказалась шире обычной.

Ч.5 на IV ст. звуки  $g$  и  $d'$  имеют по два звуковысотных варианта (-472,94 и -459,48) и  $d'$  (234,85 и 228,21 ц). При имеющемся значении  $g$  звук  $d'$  должен быть - 227,06 и 240,52. Реально же звук  $d'$  - 234,85 и 228,21 ц. В одном случае квинта расширена. В другом - сужена.

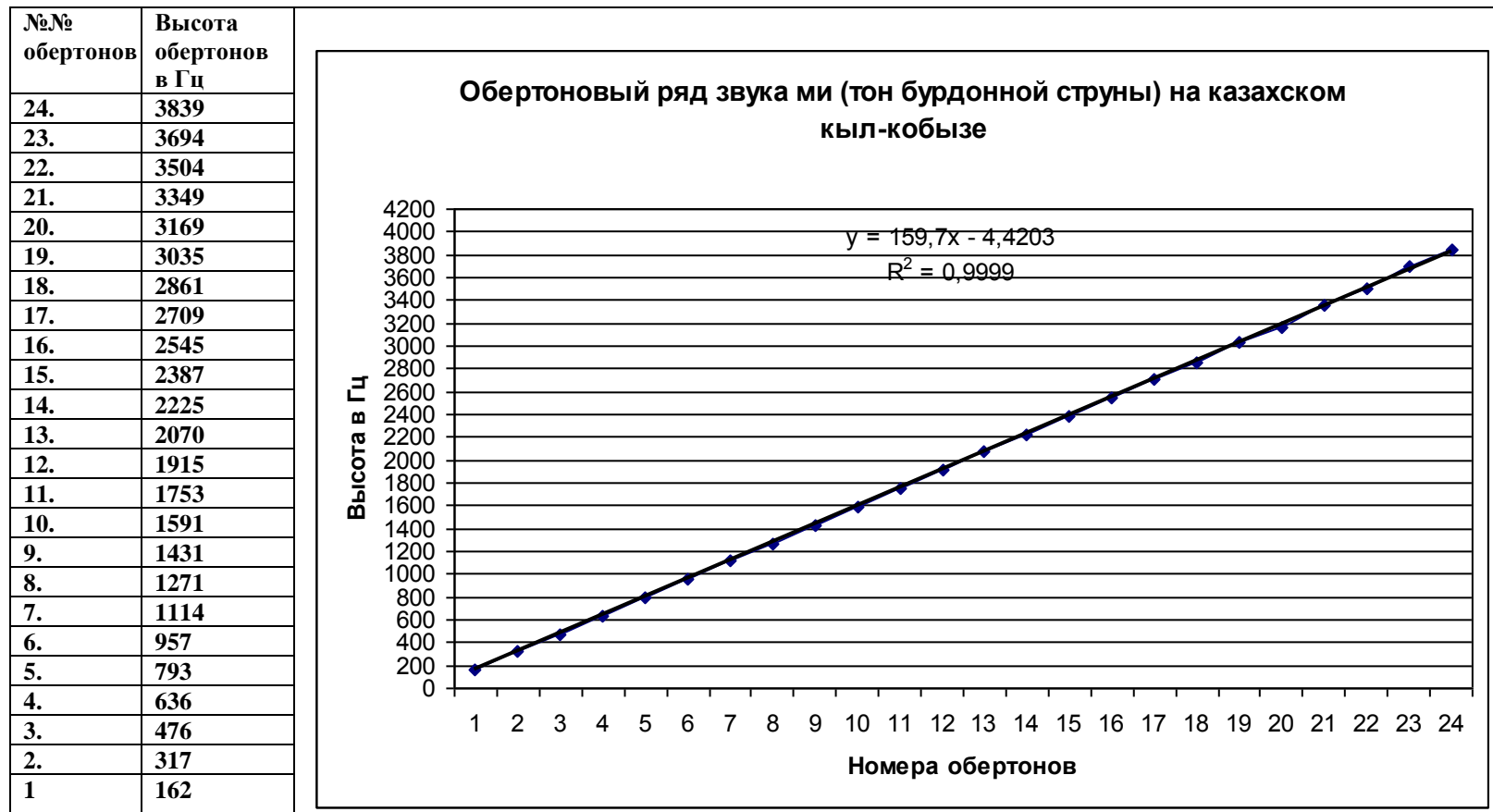
Ч.5 на V ст.  $a$  (-254,50, -253,21 ц) и  $e'$  (450,63 и 429,65). При указанных значениях звука  $a$  квинта от него вверх - 445,5 и 446,79 ц. Сравнение их с реальным значением  $e'$  показывает, что различие между ними в первом случае составили 5,13 ц и 17,14 ц. Одна квинта расширена, другая - сужена.

Ч.5 на VI ст.  $h$  (-69, 76) и  $fis'$  (602,50). Звук  $fis'$  по отношению к  $h$  — 630,24 ц. Эта квинта оказывается уже нормы.

Ч.5 на II ст.  $e$  - (-780) и  $h$  (-69,76). При указанном значении звука  $e$ , построенная от него ч.5 должна быть - -80 ц. Поскольку реальное значение звука  $h$  иное, образуемая квинта несколько расширена (почти на 10 ц).

Итак, замерялись 43 интервала (из них: ч.5 - 10, ч.4 - 4, б.3 - 2, м.3 - 4, б.2 - 14, м.2 - 9, прозвучавших в малой и первой октавах). Анализ полученных числовых значений интервалов показывает, что большая их часть относится к чистому, отдельные интервалы - к пифагорову и равномерно-темперированному строям. Как известно, в пифагоровом строе большие интервалы обычно расширены, а малые - сужены; в чистом строе, напротив, большие интервалы сужены, а малые - расширены.

### 7.1.6. Обертоновый ряд от звука ми (-12 ц) (основной тон бурдонной струны) на казахском кыл-кобызе

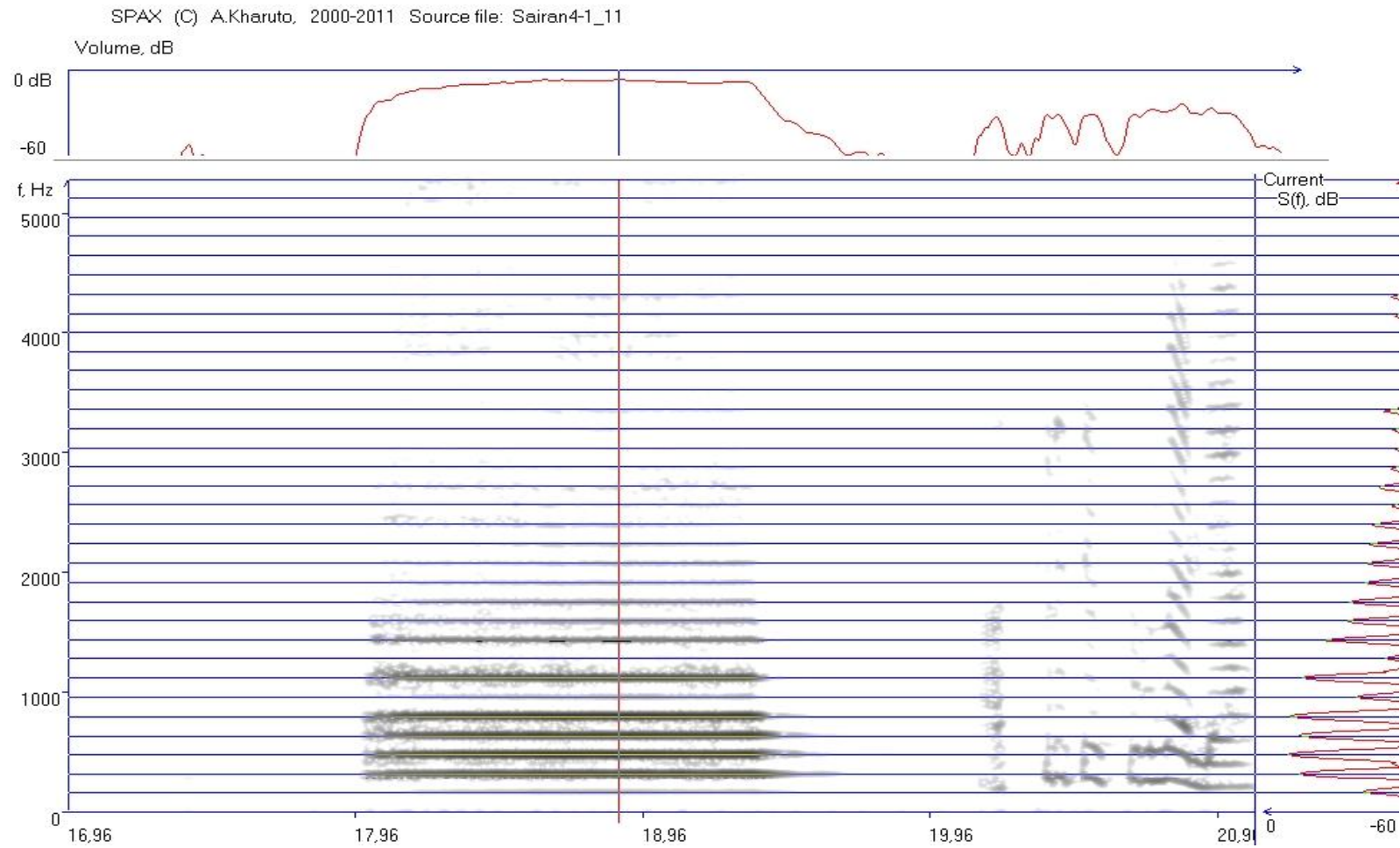


На графике указано, что среднее расстояние между обертонами на бурдонной струне составляет 159,7 Гц. Средне-квадратический показатель отклонения на волосяной струне – 0,005% (0,9999).  $Q = 200$  (~ 199, 9949) (где  $Q$  - добротность струны как звучащего тела)<sup>221</sup>

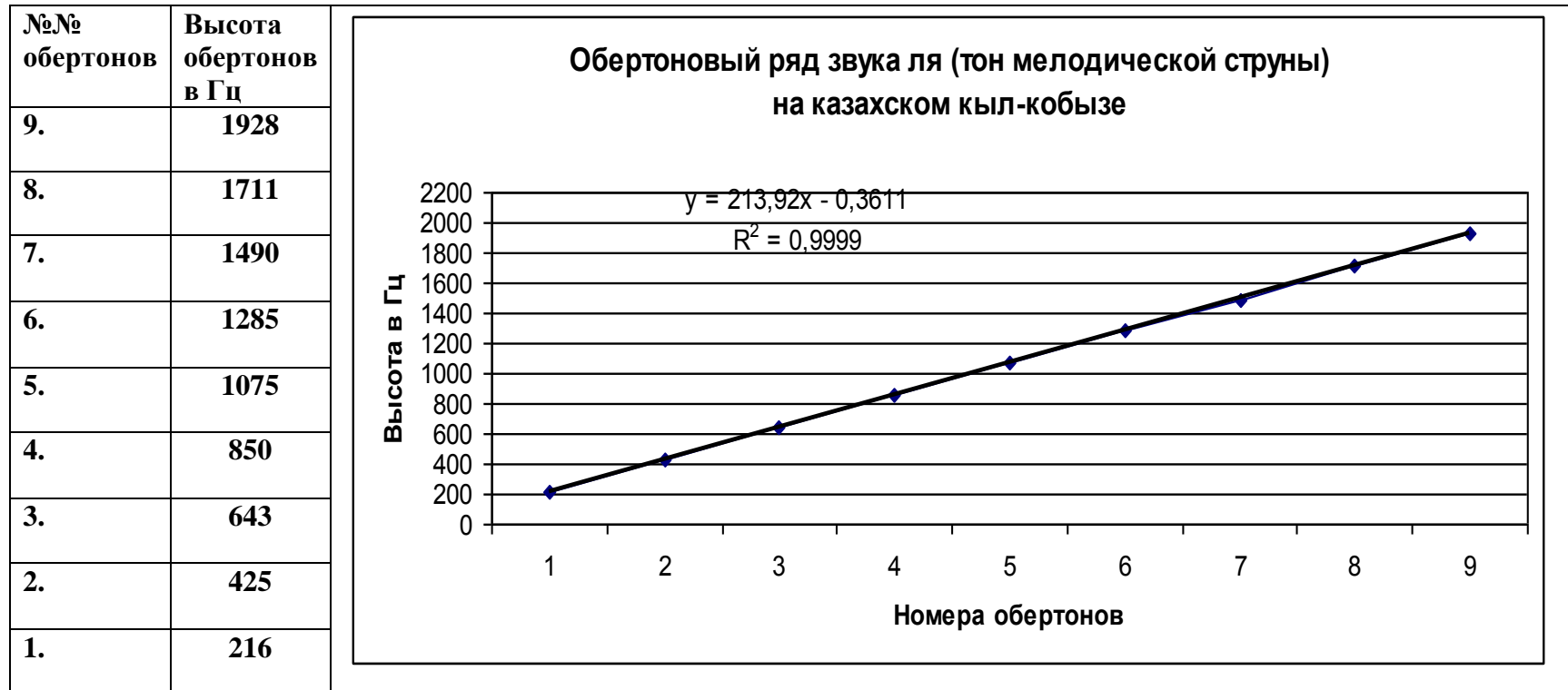
<sup>221</sup> По определению Л.Кузнецова добротность струн на жестких опорах составляет от 100...1000 [Кузнецов, 1989, с.11]



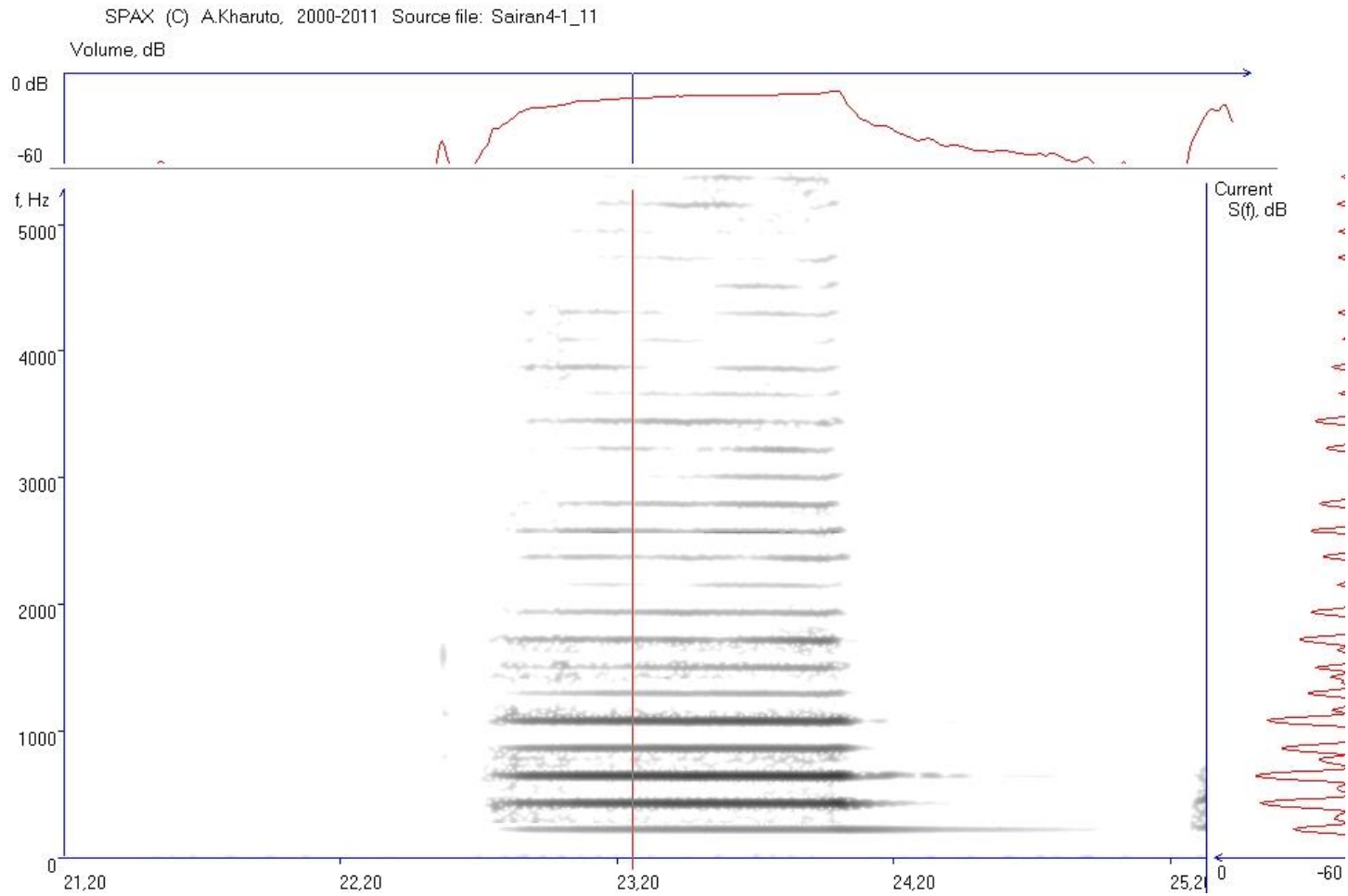
### 7.1.7. Казахский кыл-кобыз. Звук ми (-12 ц) на сонограмме



### 7.1.8. Обертоновый ряд от звука ля (- 36 ц) (основной тон мелодической струны) на казахском кыл-кобызе



На графике указано, что среднее расстояние между обертонами на мелодической струне составляет 213,92 Гц. Среднеквадратический показатель отклонения на волосяной струне – 0,005% (0,9999).

**7.1.9. Казахский кыл-кобыз. Звук ля (-36 ц) на сонограмме**

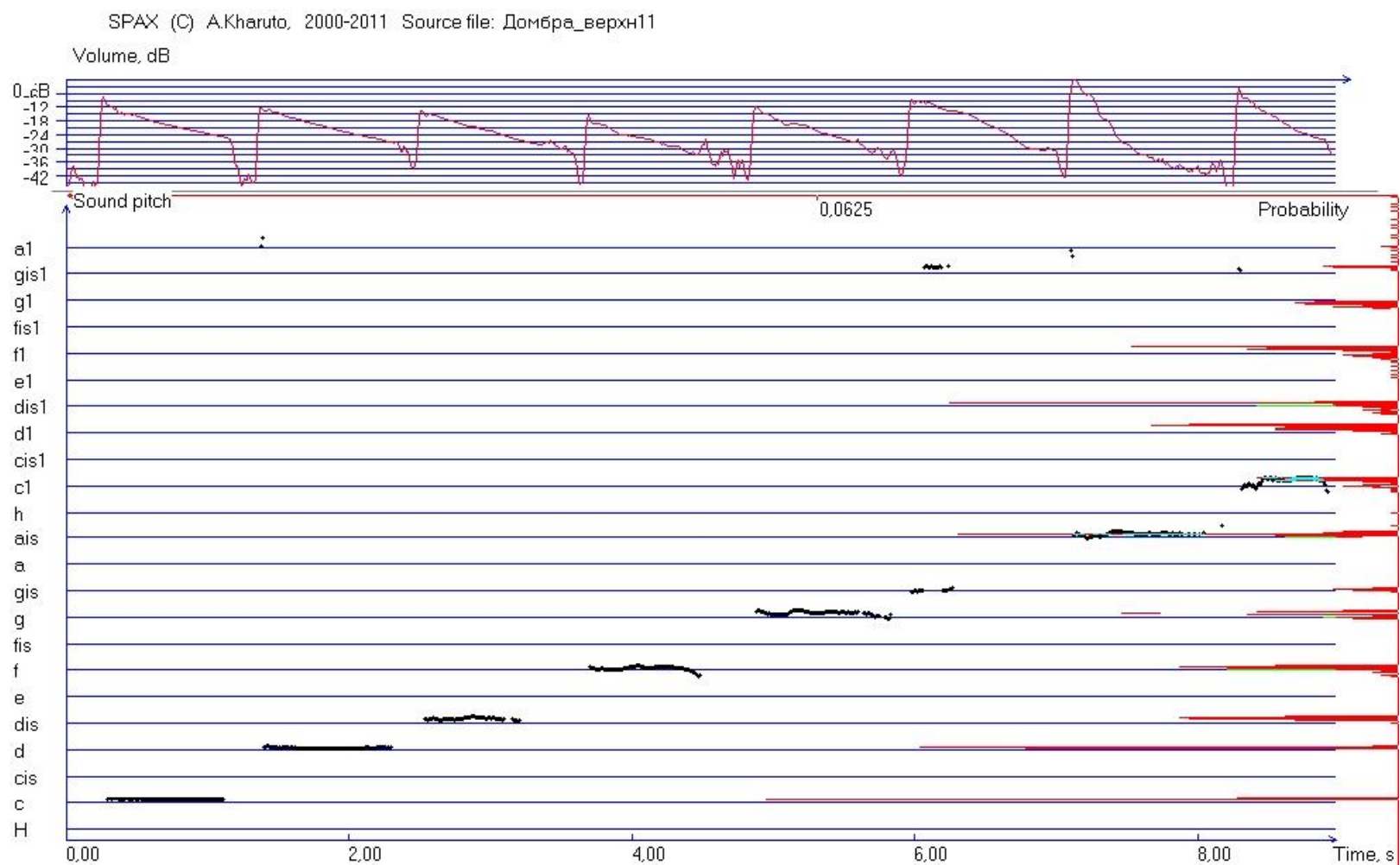
## 7.1.10. Звуки на кыл-кобызе (исп. С.Ибраимова)

Звук *g* принят за нуль

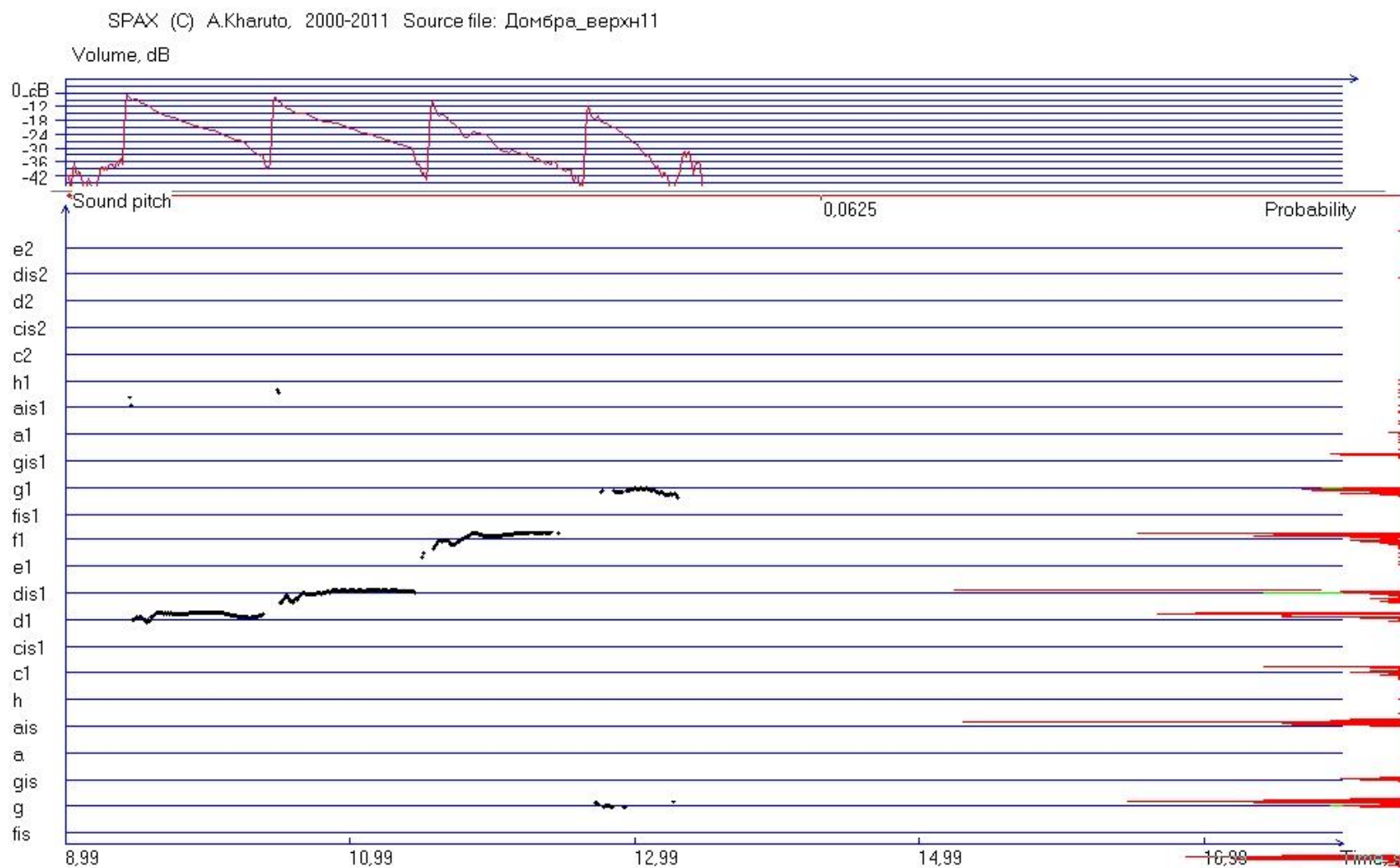
№.№	Звуки на кыл-кобызе, пригл. к РТС	Отклонения от РТС	Высота в центовом измерении
1.	<b>dis</b>	+26	-374
2.	<b>dis</b>	+31	-369
3.	<b>dis</b>	+40	-360
4.	<b>dis</b>	+43	-357
5.	<b>e</b>	-27	-327
6.	<b>ais</b>	-22	-278
7.	<b>g</b>	+34	34
8.	<b>gis</b>	+43	143
9.	<b>gis</b>	+46	146
10.	<b>gis</b>	+48	148
11.	<b>dis<sup>1</sup></b>	+21	821
12.	<b>d<sup>2</sup></b>	-40	1860



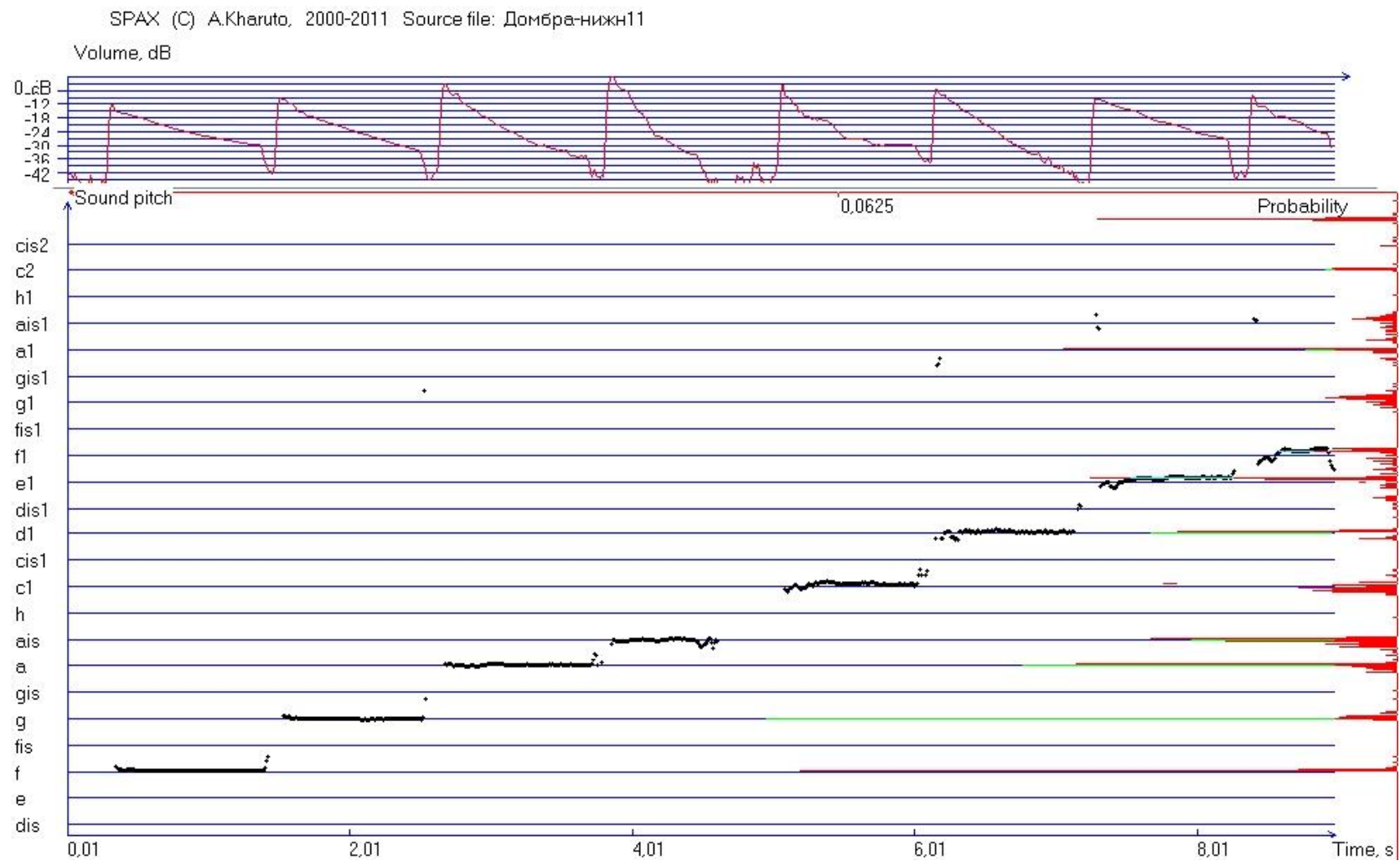
### 7.2.1. Казахская домбра. Звукоряд 1 на бурдонной струне. Мелограмма. Статистическая оценка ступеней звукоряда.



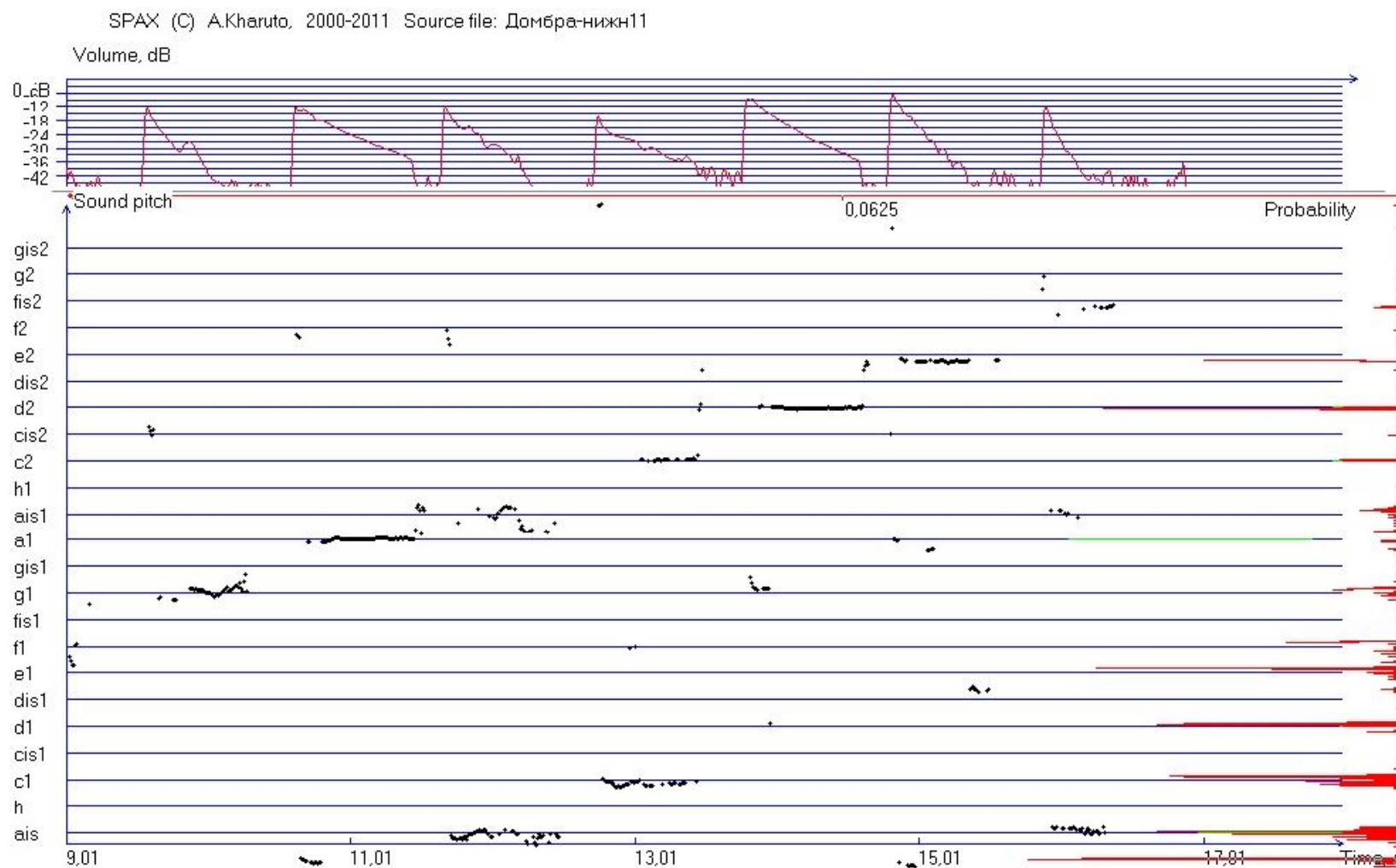
## 7.2.2. Казахская домбра. Звукоряд 1 на бурдонной струне (продолжение). Мелодрамма



### 7.2.3. Казахская домбра. Звукоряд 2 на мелодической струне. Мелодграмма. Статистическая оценка ступеней звукоряда



### 7.2.4. Казахская домбра. Звукоряд 2 на мелодической струне (продолжение). Мелограмма





**7.2.5. Замеры звуков казахской домбры (бурдонная струна, звукоряд 1 от  $c$  до  $g^1$ , приближающийся к РТС). Звукоряд 1.**

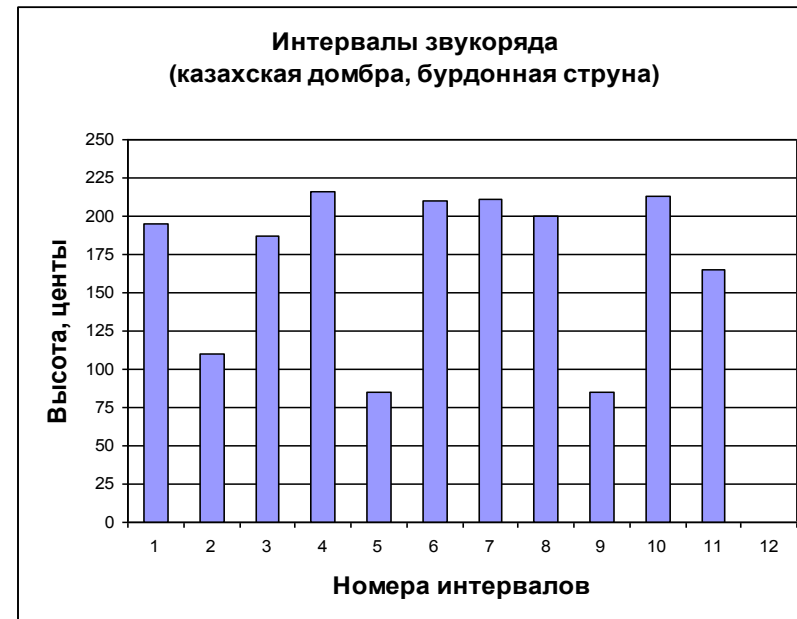
Звуки	РТС	Центы	Частота (в Гц)	Звуки на домбре, приближающиеся к РТС	Центы
$c^1$ $c$		<b>0</b> -1200	261,63 130,82	$c^1$ (+21,56) <b><math>c</math> (-7)</b>	21,56 <b>-1193,16</b>
$cis^1$ $cis$	м.2	100 -1100	277,18 138,59	$cis^2$ $cis^1$	
$d^1$ $d$	б.2	200 -1000	293,66 147,83	$d^1$ (+21,13) $d$ (-2,3)	221,13 -997,70
$es^1$ $es$	м.3	300 -900	311,13 155,56	$dis^1$ (+5,80) $dis$ (-12,26)	305,80 -887,74
$e^1$ $e$	б.3	400 -800	329,63 164,81	$e^1$ $e$	
$f^1$ $f$	ч.4	500 -700	349,23 174,62	$f^1$ (+19,09) $f$ (+0,70)	519,09 -700,70
$fis^1$ $fis$	ув.4	600 -600	369,99 185	$fis^1$ $fis$	
$g^1$ $g$	ч.5	700 -500	392,00 196,00	$g^1$ (- 15,83) $g$ (-15,03)	684,17 -484,97
$gis^1$ $gis$	м.6	800 -400	415,30 207,00	$as^1$ $as$	-400
$a^1$ $a$	б.6	900 -300	440,00 220,00	$a^1$ $a$	
$b^1$ $b$	м.7	1000 -200	233,08	$b^1$ $b$ (-10,36)	-189,64
$h^1$ $h$	б.7	1100 -100	246,96	$h^1$ $h$	
$c^2$	ч.8	1200			

### 7.2.6.1. Звукоряд на бурдонной струне домбры (от с до $g^1$ , приближающийся к РТС) (А), и интервалы между звуками в графическом изображении (Б)

А.



Б.



2ое значение - ~110 ц

3-е - 187,04 ц

4-е - 215,73 ц

5-е - 84,97 ~ 85 ц

6-е - 210,36 ц

7-е - 211,2

9-е - 84,67 ц ~ 85 ц

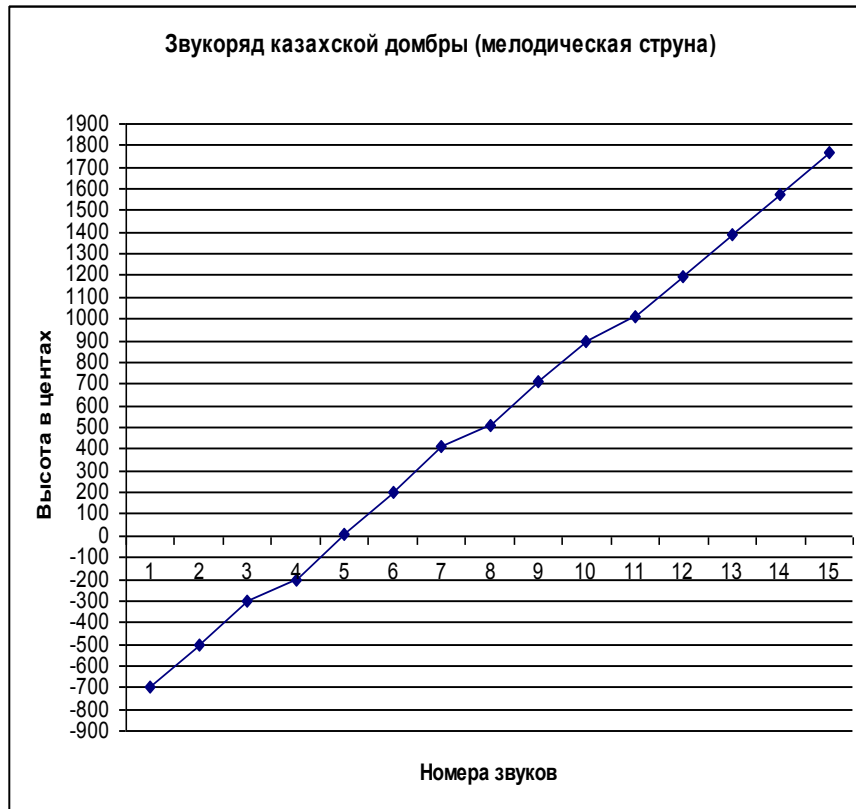
7.2.7. Замеры звуков казахской домбры (мелодическая струна, звукоряд 2 от  $f$  до  $f2$ , приближающиеся к РТС). Звукоряд 2.

Звуки РТС	Центы	Частота (в Гц)	Звуки на домбре, приближающиеся к РТС	Центы
$c^1$ c	0 -1200	261,63 130,82	$c^1$ (+7,82)	7,82
$cis^1$ cis	100 -1100	277,18 138,59	$cis^2$ $cis^1$	
$d^2$ $d^1$ d	1400 200 -1000	293,66 147,83	$d^2$ $d^2$ (-10,08) $d^1$ (+1,85) d	1389,92 201,85
$dis^1$ dis	300 -900	311,13 155,56	$dis^1$ dis	
$e^2$ $e^1$ e	1600 400 -800	329,63 164,81	$e^2$ (-30,05) $e^1$ (+9,44) e	1569,95 409,44
$f^2$ $f^1$ f	1700 500 -700	349,23 174,62	$f^2$ (+71,67) $f^1$ (+10,38) <b>f (-0,23)</b>	1771,67 510,38 <b>-699,77</b>
$fis^1$ fis	600 -600	369,99 185	$fis^1$ fis	
$g^1$ g	700 -500	392,00 196,00	$g^1$ (+10,5) g (+4,93)	710,50 -504,93
$gis^1$ gis	800 -400	415,30 207,00	$gis^1$ gis	
$a^1$ a	900 -300	440,00	$a^1$ (-0,41) a (+3,20)	899,59 -303,20

b <sup>1</sup>	м.7	1000		b <sup>1</sup> (+10,50)	1010,50
b		-200	233,08	b (+1,64)	-201,64
h <sup>1</sup>	б.7	1100		h <sup>1</sup>	
h		-100	246,96	h	
c <sup>2</sup>	ч.8	1200		c <sup>2</sup> (- 2,95)	1197,05

7.2.7.1. Звукоряд 2 на мелодической струне (от  $f$  до  $f2$ , приближающиеся к РТС) (А) и интервалы между звуками в графическом изображении (Б).

А.



Б.

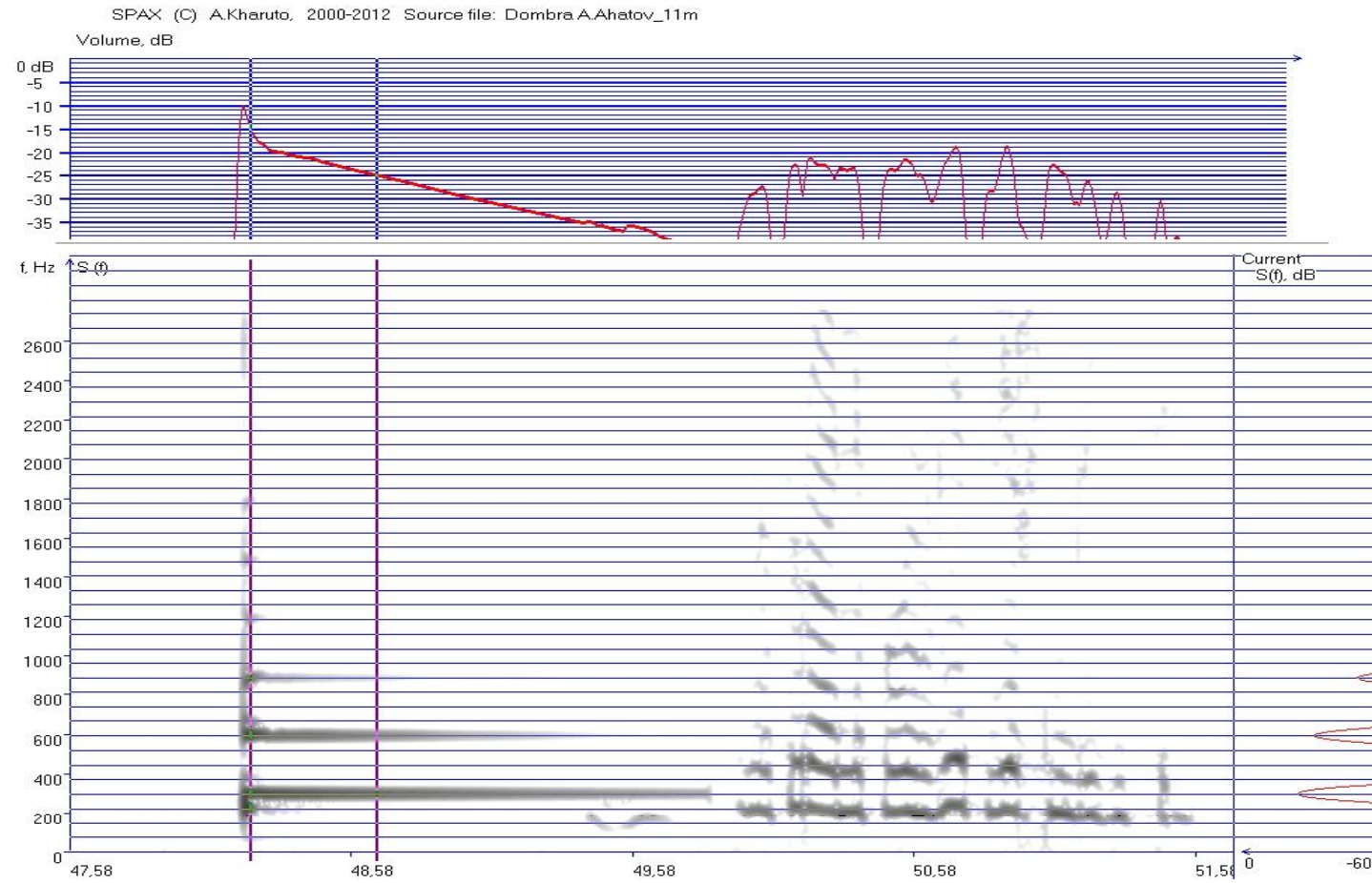


4-е значение - 209,46 ц  
 9-е - 189,09 ц  
 10-е - 110,91 ц  
 11-е - 186,55 ц  
 13-е - 180,03 ц

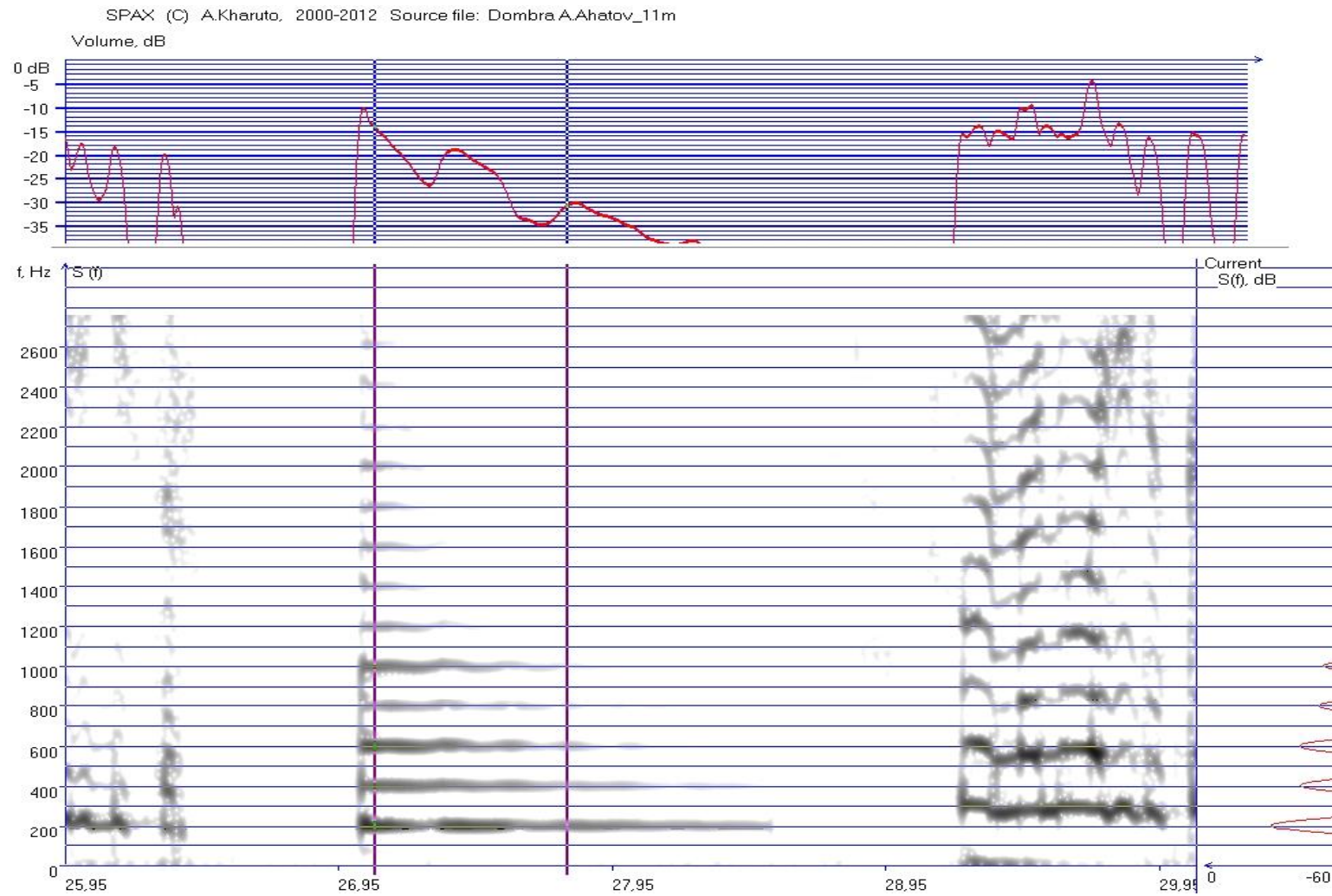
7.2.8. Сравнительная таблица величин интервалов на казахской домбре (в пифагоровом, чистом и равномерно-темперированном строях)

Названия интервалов	Домбровый строй	Пифагоров строй	Чистый строй	РТС	Отклонения звуков домбры от значений строев
c-d (б.2)	195,46 ( $\pm 2,5$ )	204	204	200	-8,54/ -4,54
f-g (б.2)	194,84 ( $\pm 2,5$ )	204	204	200	-9,16/ 5,16
c-es (м.3)	305,42 ( $\pm 2,5$ )	294	316	300	+11,42/ -10,58/+5,42
f-a (б.3)	396,57	408	386	400	-11,43/ +10,57/-3,43
c-f (ч.4)	492,46	498	498	500	-5,54/ 7,54
f-b (ч.4)	498,13	498	498	500	+0,13/ -1,87
c-g (ч.5)	708,19	702	702	700	+6,19/ +8,19
f-c <sup>1</sup> (ч.5)	691,95	702	702	700	-10,05/ -8,05
c-as (м.6)	793,16	792	814	800	+1,16/ -20,84/-6,84
f-d <sup>1</sup> (б.6)	901,62	906	884	900	4,38/ 17,62/1,62
c-b (м.7)	1003,52	996	1018	1000	7,52/ 14,48/3,52
f-e <sup>1</sup> (б.7)	1109,21	1100	1088	1100	+9,21/ +21,21
<b>c-c<sup>1</sup> (ч.8)</b>	1214,72	1200	1200	1200	+14,72
<b>f-f<sup>1</sup> (ч.8)</b>	1219,79	1200	1200	1200	+19,79
c-d <sup>1</sup> (б.9)	1414,29	1404	1404	1400	+10,29/ +14,29
f-g <sup>1</sup> (б.9)	1410,27	1404	1404	1400	+6,27/ +10,27
c-es <sup>1</sup> (м.10)	1498,96	1494	1516	1500	+4,96/- 17,04/ 1,04
f-a <sup>1</sup> (б.10)	1599,36	1608	1586	1600	-8,64/+13,36/- 0,64
c-f <sup>1</sup> (ч.11)	1712,25	1698	1698	1700	14,25/14,25/12,25
f-b <sup>1</sup> (ч.11)	1710,27	1698	1698	1700	+12,27/ +10,27
c-g <sup>1</sup> (ч.12)	1877,33	1902	1902	1900	24,67/24,67/22,67
f-c <sup>2</sup> (ч.12)	1896,82	1902	1902	1900	-5,18/ -3,18
f-d <sup>2</sup> (б.13)	2089,69	2106	2084	2100	-16,31/+5,69/ -10,31
f-e <sup>2</sup> (б.14)	2269,72	2300	2288	2300	30,28/ 18,28
<b>f-f<sup>2</sup> (ч.15)</b>	2471,44	2400	2400	2400	71,44

### 7.2.9. Флажолеты на казахской домбре. Сонограмма с указанием (справа) мгновенного спектра

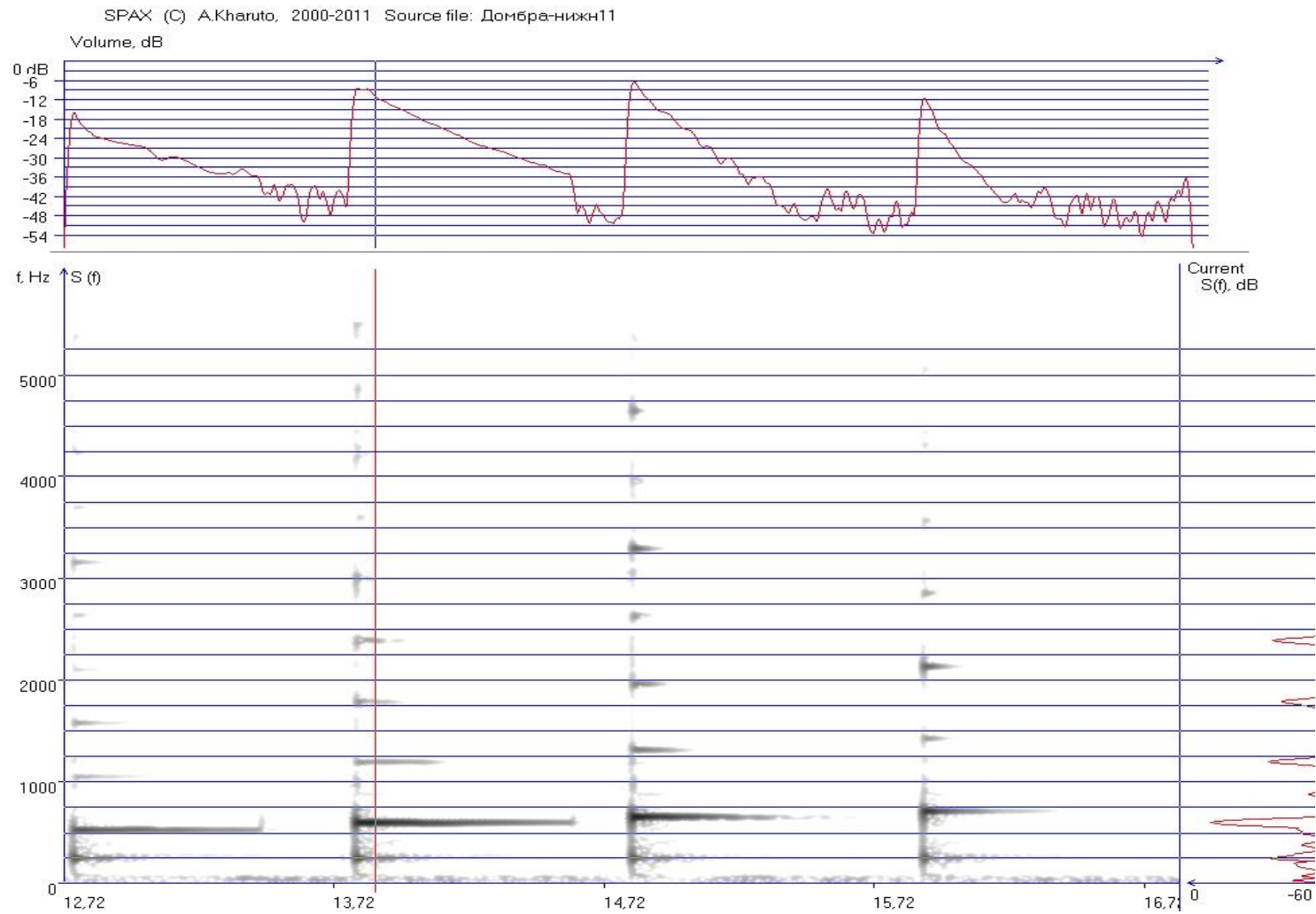


### 7.2.10. Флажолеты с вибрато на казахской домбре. Сонограмма

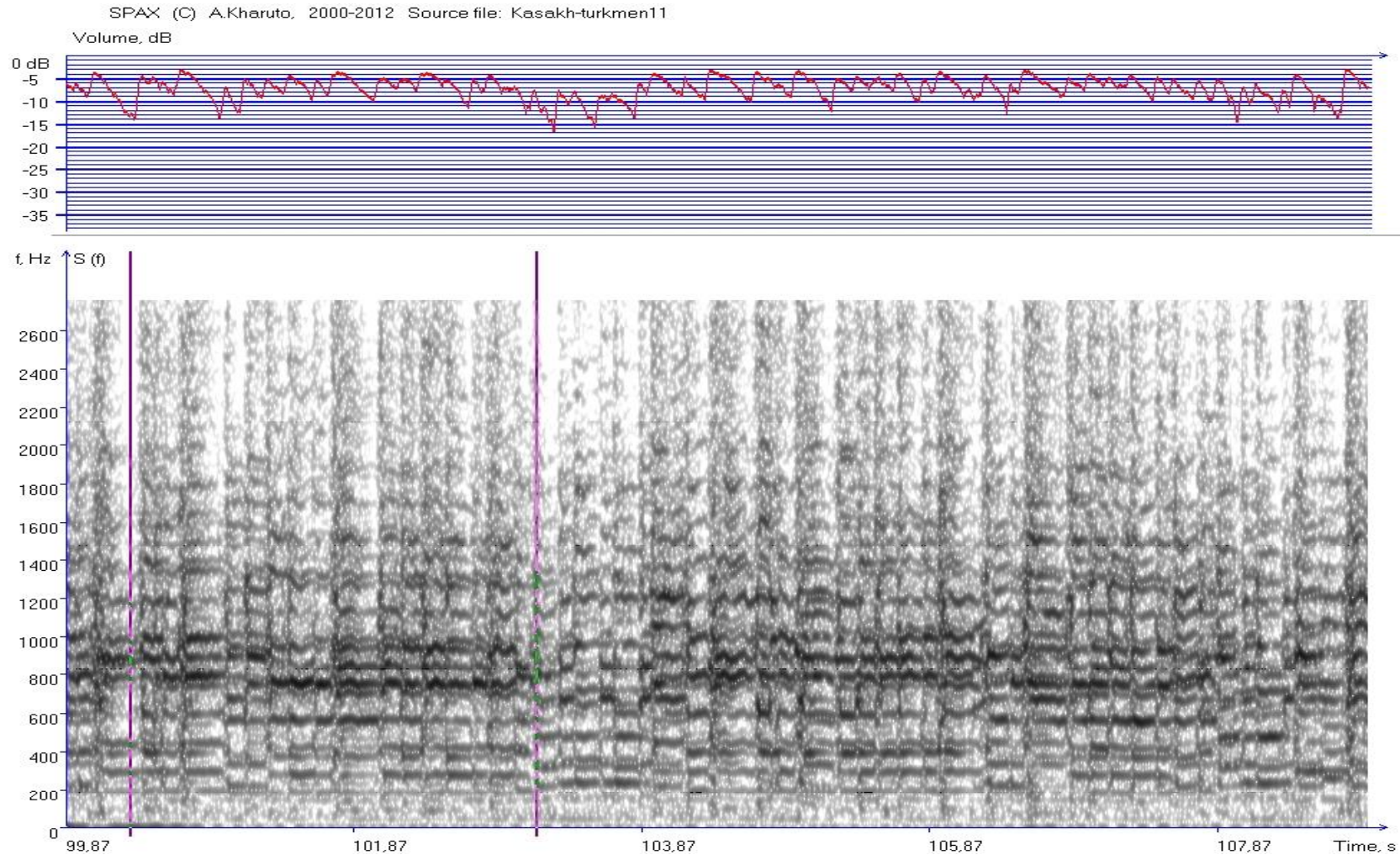




### 7.2.11. Казахская домбра. Обертоновые ряды звуков. Сонограмма

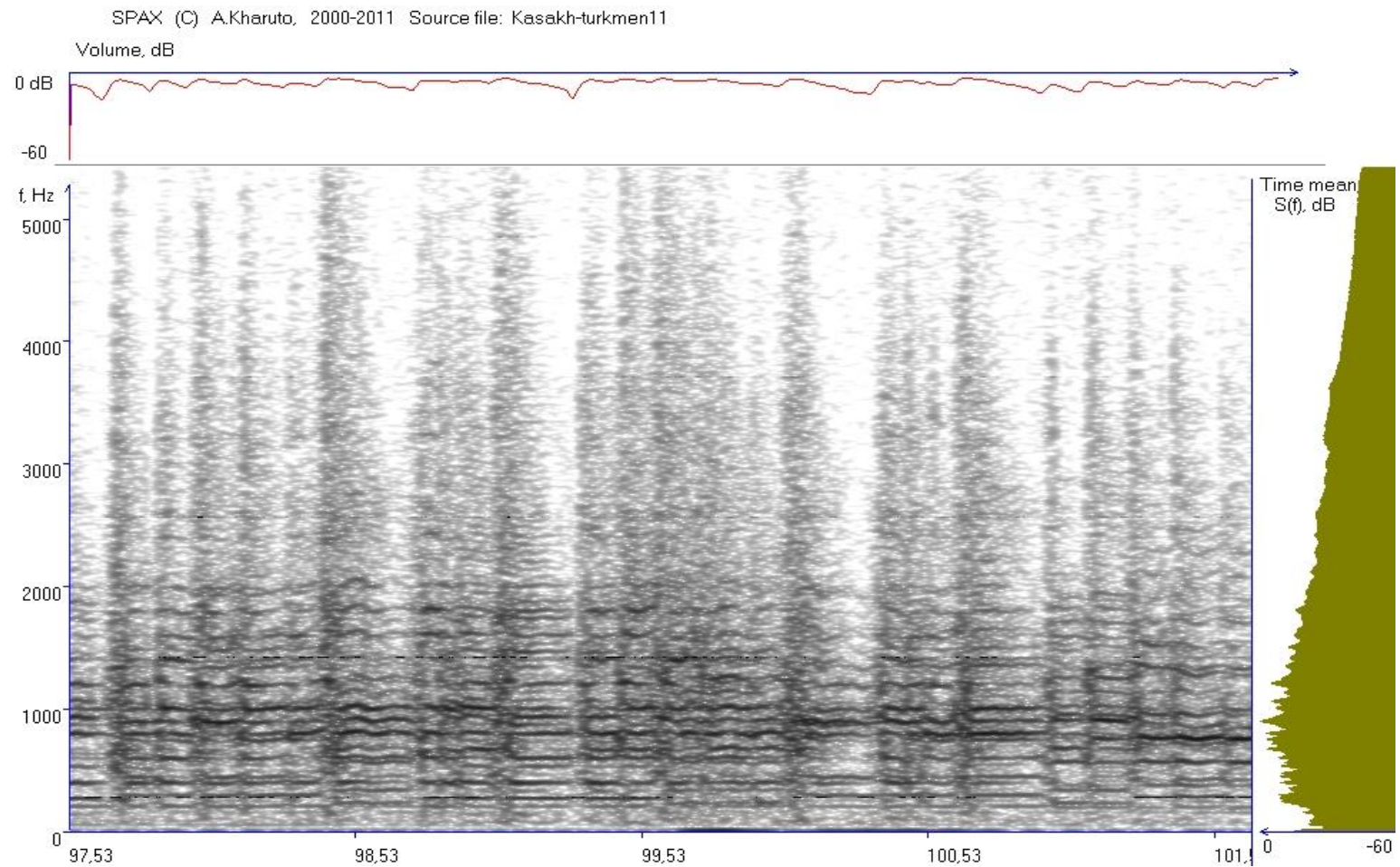


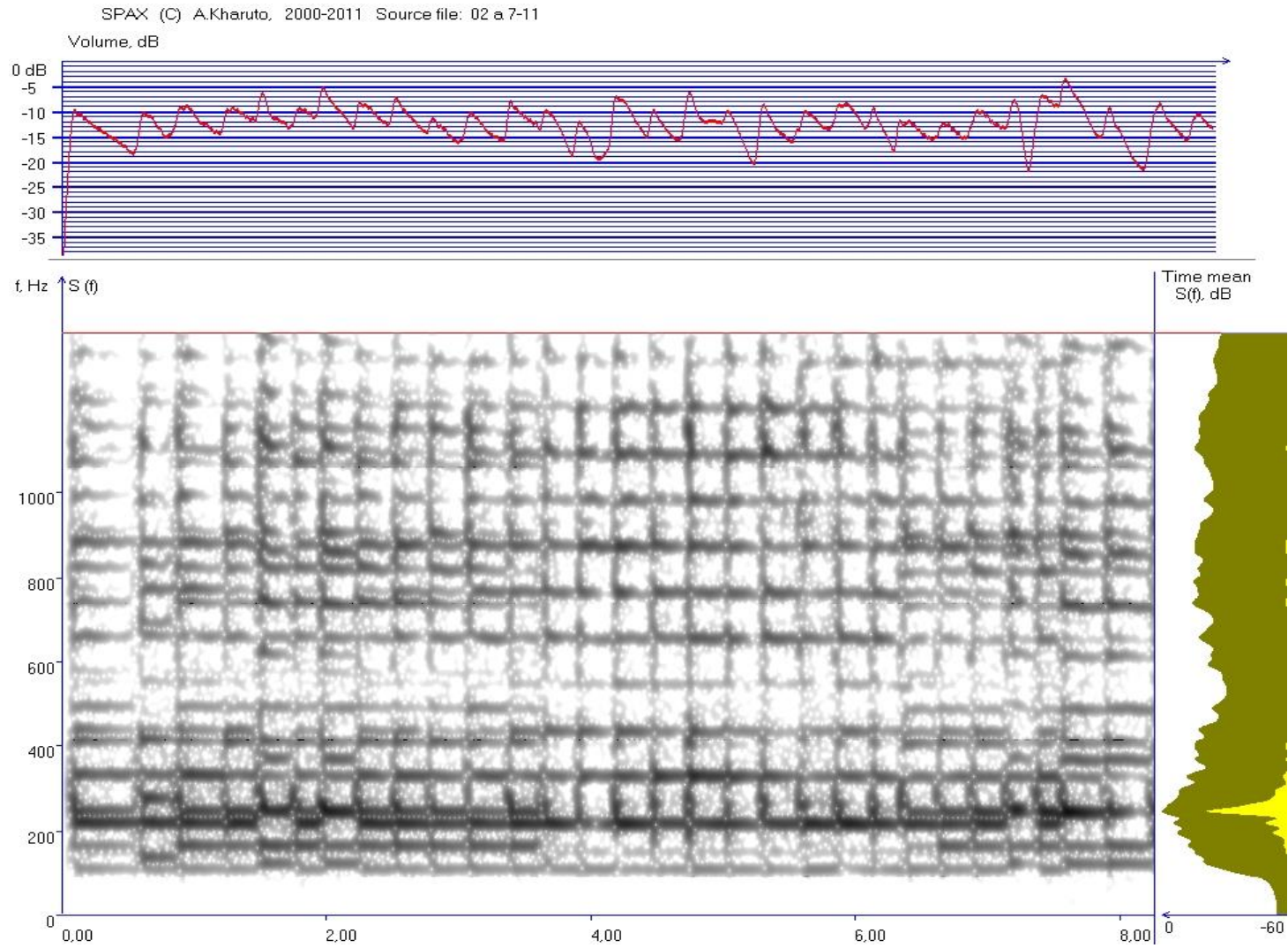
**7.2.12. Домбровский кюй «Есірле». Кодовый раздел. Сонограмма. Вертикальными линиями отмечен момент хроматического снижения общего строя звучания (сетка частот в 200 Гц)**



В момент времени от 100 до 103 с происходит смещение общего звучания на  $\frac{1}{2}$  тона

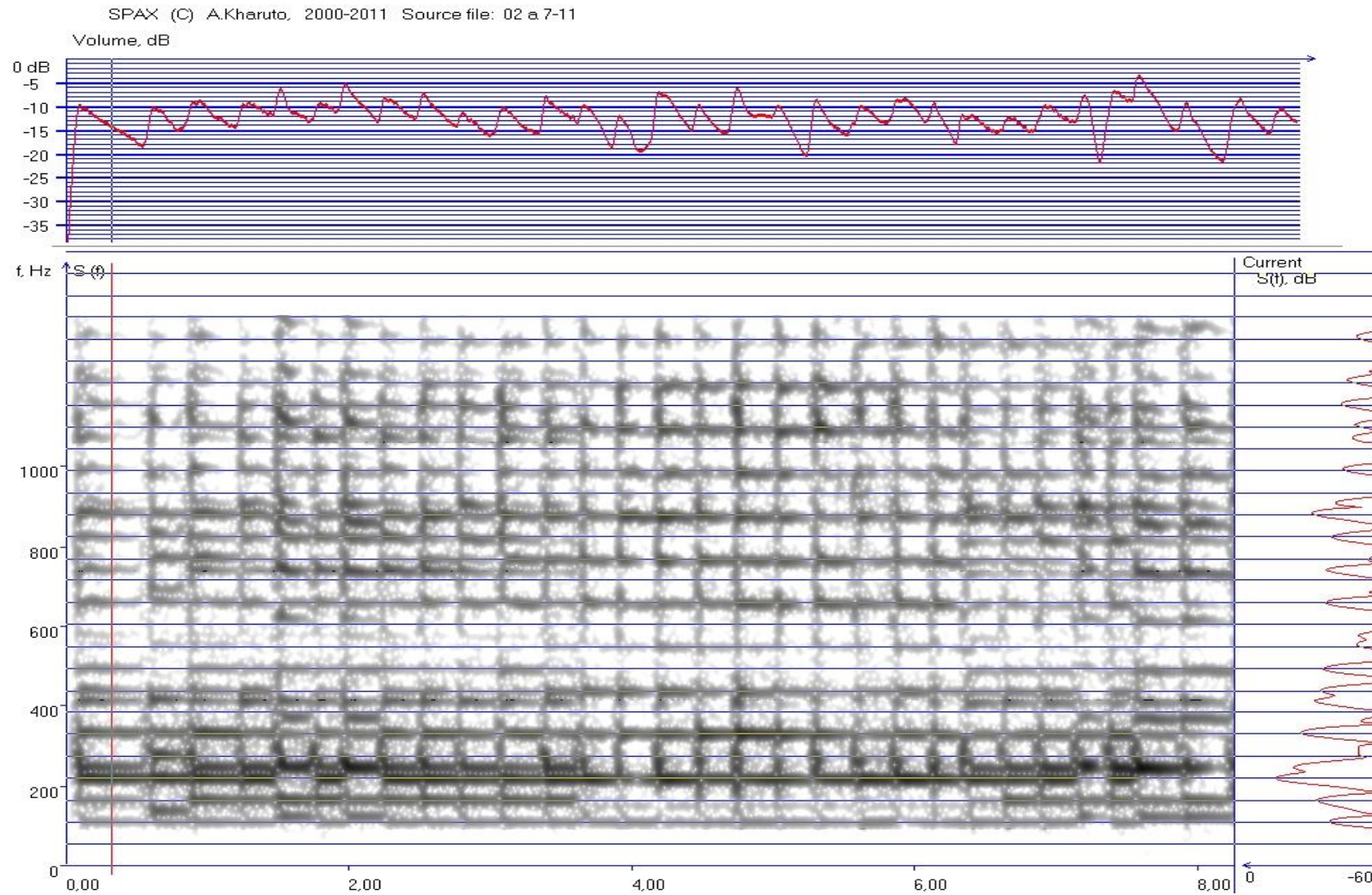
**7.2.13. Домбровский кюй «Есірле» (фрагмент). Сонограмма с графиком (справа) усредненного спектра звучания. Зона особых черных линий указывает на присутствие форманты**



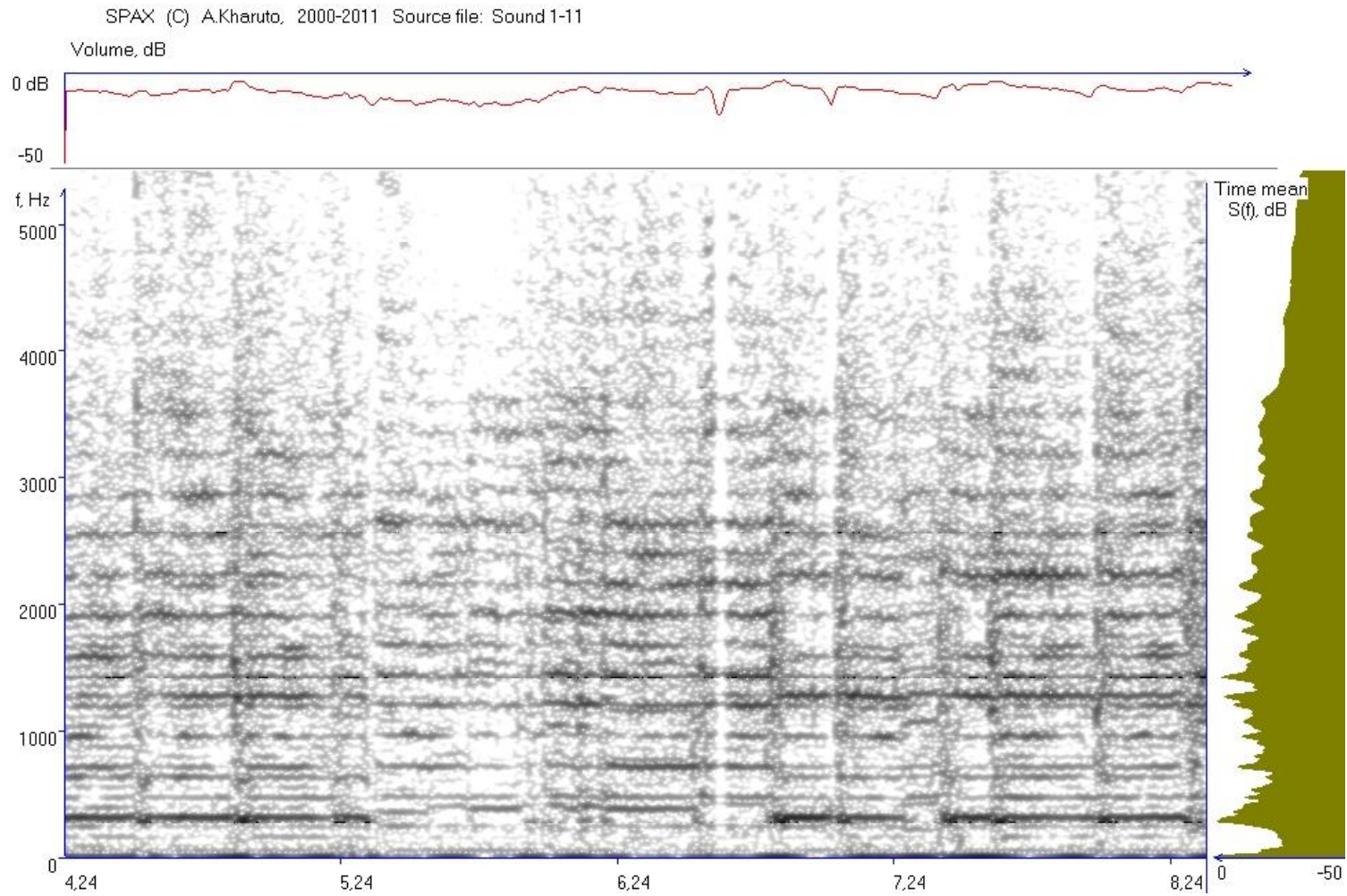
**7.2.14. Д.Нурпеисова «Енбек ері» (фрагмент). Сонограмма с графиком усредненного спектра звучания.**



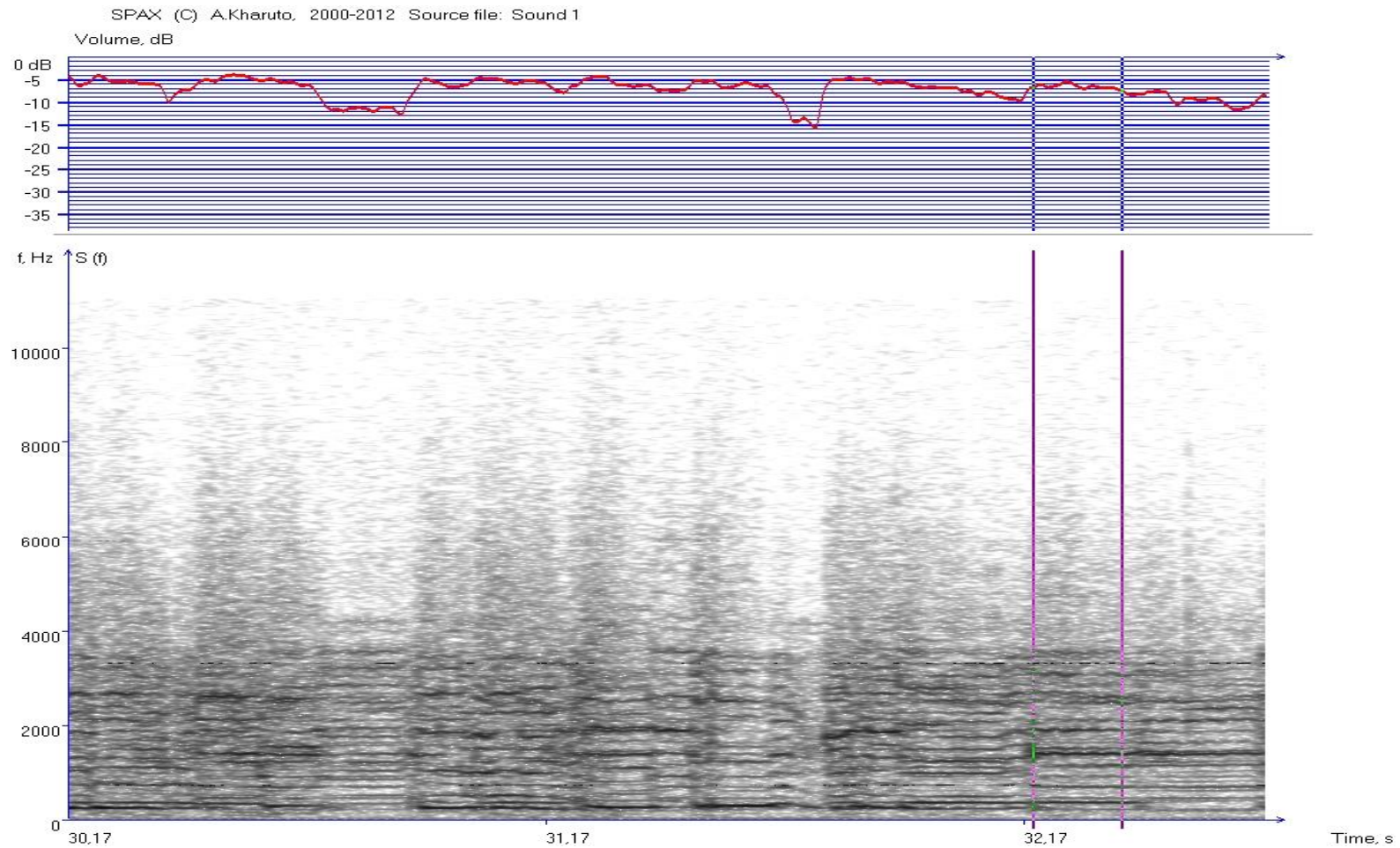
7.2.15. Д. Нурпеисова «Енбек ері» (фрагмент). Сонограмма с указанием мгновенного спектра звучания для  $t = 0,4$  с



### 7.3.1. Туркменский дутар. Фрагмент из мукама. Сонограмма с графиком усредненного спектра звучания

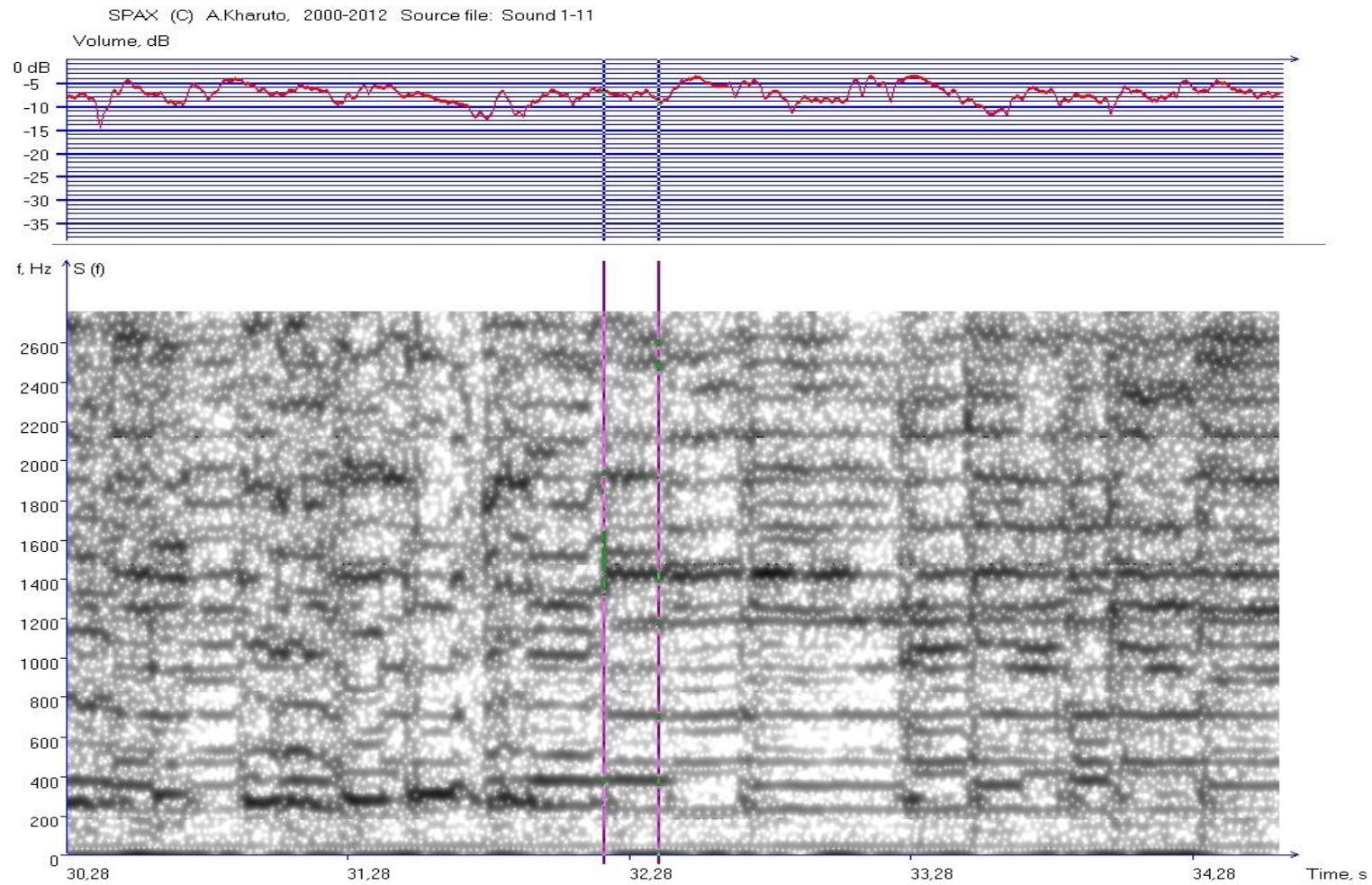


7.3.2. Туркменский дутар. Фрагмент из мукама. Сонограмма. Вертикальными линиями указан момент времени  $t=32,17$  с



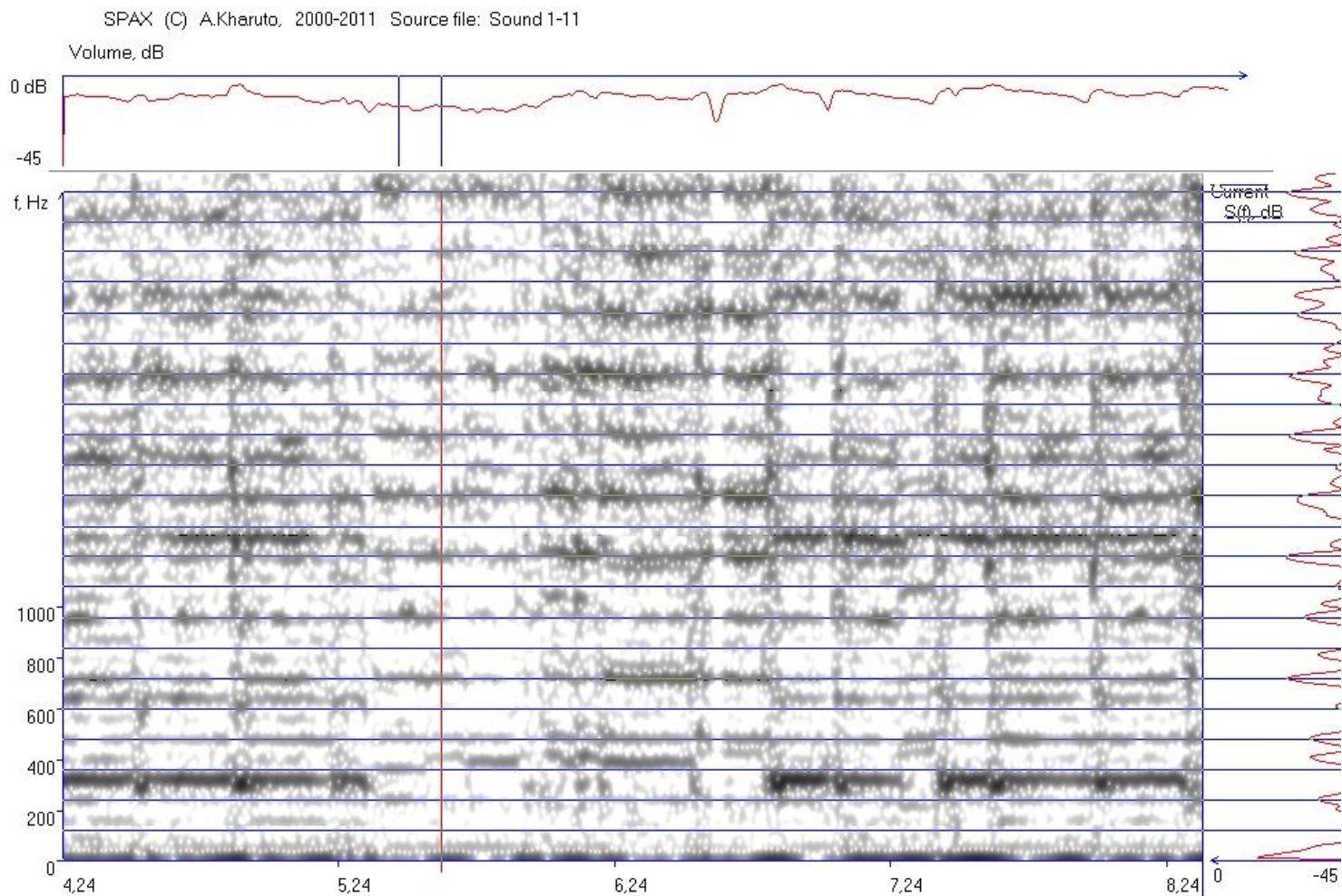


**7.3.3. Туркменский дутар. Фрагмент из мукама. Сонограмма. Вертикальными линиями указан момент времени  $t=32,17$  с (сетка частот в 200 Гц)**



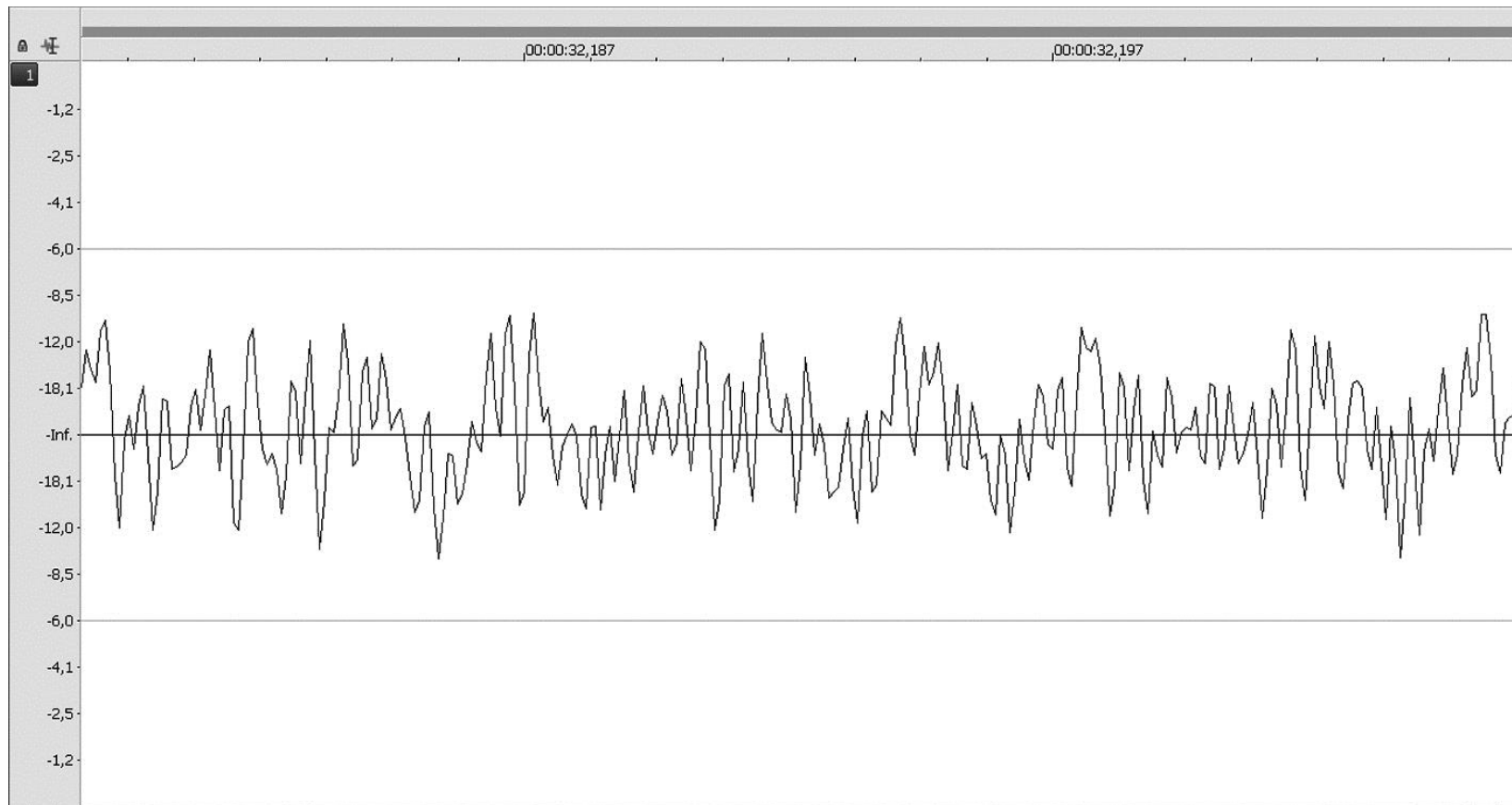


### 7.3.4. Туркменский дутар. Фрагмент из мукама. Сонограмма с указанием мгновенного спектра звучания



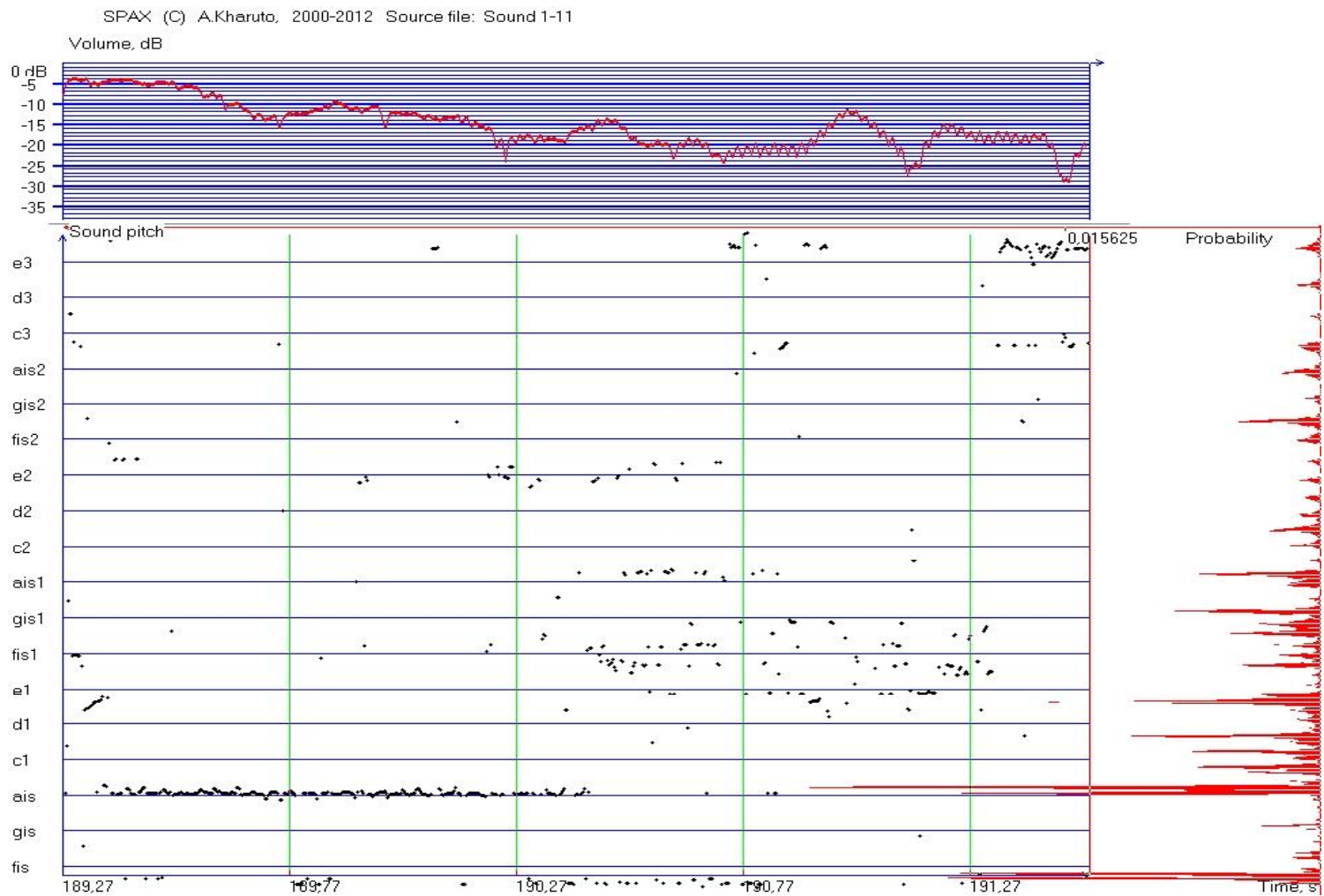
Среднеквадратическое отклонение пилообразного колебания высоты звука – около 18 ц. Темп колебаний высоты звука составляет 26 Гц

### 7.3.5. Туркменский дугар. Фрагмент из мукама. Осциллограмма колебания струны.



Характер колебания указывает на отсутствие механических помех в движении струн

**7.3.6. Туркменский дутар. Фрагмент из мукама. Мелограмма. Высота звука, приближающегося к *ais* (*b*) РТС. Статистическая оценка звукоряда (справа).**



## ПРИЛОЖЕНИЕ 8.

### ИДИОФОНЫ (ВАРГАНЫ), АЭРОФОНЫ И ПРОСТЫЕ ХОРДОФОНЫ



Сверху – якутский хомус, снизу – киргизский темир-комуз и казахский шан-кобыз



Казахская сыбызгы  
и башкирский курай с чехлом



Хакасский чатхан.  
Государственный музей музыкальных инструментов  
им. Ихласа.

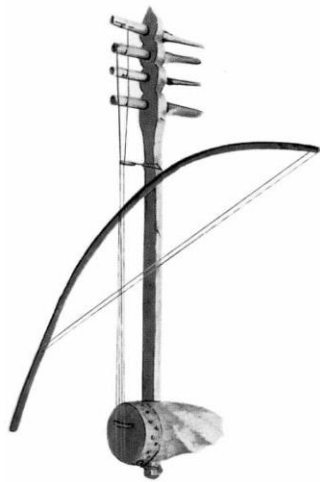


Казахский музыкальный инструмент – жетыген.  
Государственный музей музыкальных  
инструментов им. Ихласа.

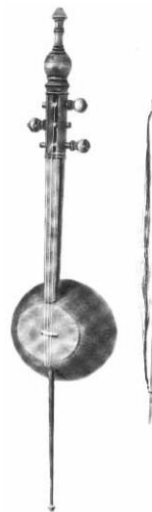
## СМЫЧКОВЫЕ ЛЮТНИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ



Монгольский моринхур



Тувинский бызаанчи



Туркменский гиджак



Казахские кыл-кобызы  
(слева – мастер Т. Сарсенбаев, 2005;  
справа – мастер К.Казакбаев, 2006).



Нар-кобыз.  
Государственный музей  
музыкальных инструментов  
им. Ихласа.



## ЩИПКОВЫЕ ЛЮТНИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ



Киргизский комуз.  
Мастер Жансерке  
(Иссыкульская обл.)



Узбекская домбра.  
Самарканд, 2009.



Таджикская думбра  
(думбрак).  
(Из коллекции автора)



Домбры казахстанских мастеров:

а) И. Романенко, 1971; б) Т. Исмагулова, 1979 (из коллекции народного артиста РК, лауреата Государственной премии РК, проф. К. Ахмедьярова); в) Ж. Оспанова, 2001.

## ЩИПКОВЫЕ ЛЮТНИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ



Туркменский дутар



Уйгурский дутар (из коллекции народного артиста КазССР, профессора К. Кужамьярова, 1957, Кашгария, Китай) и кашгарский рубаб



Узбекские дутар и танбур



Азербайджанские саз и тар

## ИСПОЛНИТЕЛИ



К. Султанбеков –  
киргизский исполнитель  
(темир-комуз)



С. Шишигин – якутский исполнитель,  
обладатель звания «Виртуоз мира»  
(хомус)



Н. Жакыпбек – преподаватель КНК  
им. Курмангазы (жетыген)



И. Ильбаков – народный артист  
Республики Башкортостан,  
лауреат всероссийских конкурсов (курвай)





С. Умбетбаев – исполнитель (кыл-кобыз),  
мастер казахских музыкальных инструментов



К. Курбониен – заслуженный артист  
Таджикистана, доцент кафедры  
традиционного исполнительства  
Таджикской национальной  
консерватории им. Т. Сагторова  
(думбра)



Я. Реджепов –  
старший преподаватель кафедры  
теории и истории  
туркменской музыки  
Туркменской национальной  
консерватории (дутар)



Каршыга Ахмедьяров (1946-2010) – народный артист, лауреат Государственной премии Республики Казахстан, профессор КНК им. Курмангазы (домбра)



Валех Рагимов – заслуженный артист Азербайджана (тар)



Х. Домуллаева – магистрант КНК им.Курмангазы (кашгарский рубаб)



На выставке музыкальных инструментов М. Адилова.  
Алматы, 2008 г.



Муса Адилов – мастер казахских музыкальных инструментов.  
Алматы, 2008 г.