НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. М.О.АУЭЗОВА

На правах рукописи
УДК 894.392

ВАЛИУЛЛИНА РАМЗИЯ НУРУЛЛОВНА

**ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА
КАЗАХСТАНСКИХ ТАТАР**

17.00.02 - музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Алматы 1996

Работа выполнена на кафедре анализа и полифонии Алматинской государственной консерватории имени Курмангазы

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
Г.К.КОТЛОВА

Официальные оппоненты - доктор искусствоведения, профессор
член-корреспондент НАН РК
Б.Г.ЕРЗАКОВИЧ

кандидат искусствоведения,
засл. деятель искусств РК
М.М.АХМЕТОВА

Ведущая организация - Аркалыкский педагогический институт
имени Ы.Алтынсарина

Защита состоится "____" _____ 1996 г. в "____" часов
на заседании специализированного совета КР 53.34.02 по присуждению
ученой степени кандидата искусствоведения при Институте литературы и
искусства им. М.О.Ауэзова НАН РК по адресу: 480021, г. Алматы,
ул. Курмангазы, 29.

С диссертацией можно ознакомиться в Центральной научной
библиотеке НАН Республики Казахстан.

Автореферат разослан "____" декабря 1995 г.

Ученый секретарь регионального
специализированного совета
кандидат искусствоведения

Омарова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Песенная культура казахстанских татар - самобытная и неотъемлемая часть музыкального пространства республики. Творчество казахстанских татар, как самостоятельное явление, на сегодняшний день вызывает особый интерес. Изучение музыкального наследия казахстанских татар напрямую соприкасается с такими проблемами, как развитие этнической культуры переселенческих групп в условиях взаимодействия в этнически интегрированной общественной среде; проблема бытования традиционной культуры в условиях города (более 70% татар в Казахстане - городские жители); формы и типы взаимодействия культур генетически родственных народов (к каковым относятся казахи и татары); вопросы ассимиляции в музыкальном фольклоре; генезис жанрового состава народного творчества в связи с изменением исходных условий жизни этноса и многими другими вопросами.

Степень исследованности проблемы. Музыкальный фольклор казахстанских татар до сего времени практически не изучался. По данной проблеме существует лишь две (не считая публикаций автора данного исследования) известные работы: фольклорный сборник А.В. Затаевича и статья Л.А. Хамиди. Обе публикации основаны на песенном материале тридцатых годов. Сборник А.В. Затаевича "50 песен казахстанских татар" был издан в Москве в 1933 году. Это единственный нотный материал татарского фольклора, собранного в Казахстане. В области же теоретических изысканий можно назвать лишь одну небольшую статью, написанную композитором Л.А. Хамиди "Музыка казахстанских татар"(в сборнике "Народная музыка в Казахстане" под ред. В.П. Дерновой, Алма-Ата,1967). Статья заостряет внимание на данной области народного творчества и обосновывает актуальность исследования.

Цель исследования. Основной целью работы ставится рассмотрение песенного творчества татарского населения Казахстана в двух аспектах: 1) развитие народной сеной традиции татар в Казахстане как отдельной ветви музыкальной культуры волжских (казанских) татар; 2) специфические особенности песенного творчества казахстанских татар в плане взаимодействия культуры этноса с культурой окружения.

Исходной предпосылкой в работе ставится положение, что любая этническая культура играет роль взаимосвязанного и взаимоподчиненного элемента единой системы культурной жизни современного общества. Таким образом, одной из главных задач в исследовании видится выявление роли комплекса различных факторов - исторических, социальных, психологических - в области функционирования музыкальной культуры отдельной национальной общности.

Методология исследования. В основу исследования положены принципы и подхода, разработанные в отечественной и зарубежной музыковедческой науке. Используются методологические подхода,

имеющиеся в трудах по фольклористике К. Квитки, В. Гусева, И. Земцовского, Э. Алексеева, Б. Бартока, З. Кодая. При рассмотрении образцов современного фольклора автор опирается на методику целостного анализа, разработанную Л. Мазелем, В. Цуккерманом, Б. Бобровским, Е. Назайкинским, а также на выводы исследований, посвященных татарскому народному творчеству и татарской музыке (А. Абдуллин, Н. Альмеева, Я. Гиршман, Ю. Исанбет, Р. Исхакова-Вамба, М. Нигмедзянов, З. Сайдашева, Н. Шарифуллина, Х. Усманов, А. Яхин и др.)

Важное значение для данного исследования имели также работы, посвященные анализу взаимодействия национальных культур, их генезису и сущности (С. Арутюнов, Ю. Бромлей, И. Вызго-Иванова, В. Гошовский, С. Грица, Л. Гумилев), а также исследования казахстанских музыковедов (А. Байгаскиной, Б. Ерзаковича, С. Елемановой, Х. Жузбасова, Б. Каракулова, И. Кожобекова, К. Кириной, Г. Котловой, А. Мухамбетовой, В. Дерновой и др.).

Научная новизна исследования заключается в том, что автором впервые:

а) собран и систематизирован музыкальный фольклор, который ранее практически не был исследован;

б) дается классификация жанров татарского народнопесенного творчества на основе социологической характеристики бытования музыкальной традиции;

в) раскрываются исторические аспекты развития этносоциума казахстанских татар и связанные с ним особенности музыкальной культуры народа.

Материалом для настоящего диссертационного исследования послужили записи и расшифровки, сделанные автором в период с 1983 по 1992 годы в Алматинской, Восточно-Казахстанской, Северо-Казахстанской, Уральской и Чимкентской областях. В сравнительных анализах используются записи А.В. Затаевича, а также образцы из известных фольклорных сборников М. Нигмедзянова, А. Ключарева, С. Рыбакова.

Практическое значение. Собранный автором и опубликованный песенный материал может использоваться как в практических целях (для профессиональных музыкантов и любителей), так и в целях дальнейшего изучения локальных особенностей татарской музыки. Материалы диссертации используются в учебном курсе "Народное творчество" в музыкальных вузах. Выводы диссертации могут быть учтены при разработке программ культурного развития в республике.

Апробация работы. Основные наблюдения и выводы исследования были апробированы на Всесоюзной научно-практической конференции в Алматы (октябрь 1987), XXVIII Межвузовской научной студенческой конференции в Минске (март 1988), Всесоюзной научно-теоретической конференции в Ташкенте (октябрь 1989), Конференции молодых ученых "История и культура татарского народа" в Казани (декабрь 1989), Научно-

практической городской конференции "Фольклор и культурная политика в условиях перестройки" в Алматы (апрель 1989), Республиканской научно-практической конференции в Алматы (май 1990), 44-й годичной научной конференции профессорско-преподавательского состава и аспирантов АГУ им. Абая (март 1993).

Структура работы. В соответствии с выдвинутыми задачами диссертационное исследование включает два тома. Первый том составляют введение, историческая справка, три главы, заключение, нотное приложение и библиография. Второй том является сборником песенных образцов, записанных и расшифрованных автором работы (опубликован в 1994г.).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность исследования, определяются цели и задачи, дается краткий обзор литературы, определяется методика исследования.

В исторической справке даны краткая характеристика основные этапы переселения татарского населения в Казахстан (XVI–XVII вв, начало XVIII в., конец XVIII в., конец XIX- начало XX вв.), обрисованы основные экономические и социальные условия формирования этносоциума казахстанских татар, отмечается роль политических предпосылок в миграционных процессах.

Глава I. - "Активно бытующий фольклор" - подразделяется на два раздела, соответственно двум жанровым разновидностям: "Салмак көйләр – умеренные напевы" и "Кыска көйләр" - короткие напевы". Образцы данных жанров по основным качествам оказались весьма близки современной общемассовой музыкальной культуре. Это проявилось и в структурных особенностях, и в интонационной сфере, в тематике и формах бытования данных жанров.

Песни "салмак" - наиболее распространенный, излюбленный жанр в современном народном творчестве. Анализ музыкально-стилистических особенностей мелодий "салмак" убеждает в наличии определенных подгрупп, или подвидов, характеризующих собой этапы развития логики музыкального мышления в народном творчестве, эволюцию жанра. В наиболее общем виде рассматриваются три основные подгруппы жанра: квартовые напевы, двухрегистровые, песни нового фольклора. Квартовые напевы характеризуется двумя основными качествами: 1) развитие на основе одной мелодической фразы - интонационного зерна; 2) наличие двух регистровых зон с кварто-квинтовым расстоянием между опорными тонами. Общее направление подобных напевов преимущественно нисходящее: начало мелодии в верхнем регистре, вторая половина или последняя фраза - в нижнем ("Бишкуль", "Кошлар")

Вторая разновидность напевов "салмак" представляет собой как бы последующий этап в развитии песен "квартового" типа. Структуры песен более сложны и разнообразны, но усложнения исходят из основы первого

подвида. Здесь также обнаруживается наличие двух регистровых зон, но соотношение их более разнообразно. Общее мелодическое движение также нисходящее, но соотношение устоев может быть квинтовым ("Шомыртым", "Галиябану"), и октавным - напев начинается с вершины-источника и завершается на нижнем устое, охватывая диапазон октавы и обнаруживая при этом опору на крайние (и в рамках формы, и в рамках диапазона) звуки ("Ал, Зэйнэбем", "Дим-дим"). Синтаксическое соотношение регистровых зон также может быть различным: противопоставление верхней и нижней зон, либо плавный спуск ("Зөлэйхэ"). При наличии структуры суммирования, оно проявляется не только в отношении масштабов, но и в отношении регистров. Так же как и в квартковых песнях, здесь встречается структура периодичности, но движение мелодии при этом может быть восходящим и волнообразным. В подобных случаях начало напева может формироваться с нижнего устоя, с последующим стремительным движением к верхнему устою ("Зэңгэр күлмэк"). Наличие в песнях данного подвида двух регистровых зон, хотя и в различном соотношении устоев, является общим для всей подгруппы. В связи с этим, данную подгруппу можно условно назвать "двухзонными" или "двухрегистровыми" песнями. Помимо общности в ладовой организации напева, песни данной подгруппы в большинстве своем характеризуются еще одной общей конструктивной деталью: наличием четырехстрочной строфы с 8-7-сложной структурой стиха. В музыкальной практике эти "обязательные" элементы получают различные формы индивидуализации. Четырехстрочная строфа может приобретать дополнительные строки за счет припевных слов ("Аппакай-алмакай"). Восьмисложник может расширяться до 10-9-сложной или 12-сложной строфы посредством дополнительных слов или слогов ("Дим-дим", "Мэрфуга"). В сочетании же с припевом могут образовываться самые различные структурные соотношения стихов. Для практики народного музицирования важным является то, что все эти модификации направлены на усложнение 8-7-сложной строфы, при этом не разрушая ее основы. Благодаря этому, любая поэтическая строфа с лирическим содержанием может индивидуализироваться в конкретном напеве. Отсюда неограниченный творческий потенциал в области сочетания текстов и мелодий, что обогащает возможности вариативности и способствует в большей мере "жизнеспособности" песен "салмак". Обязательное наличие двухрегистровых зон в напеве также не ограничивает возможности творческих вариантов. Так, соотношение опорных тонов может быть различным: квартковым, квинтовым, октавным. Оформление регистровых зон в структуре напева также может проявляться по-разному. При этом именно сопоставление регистров становится своеобразным способом контрастирования в спокойно разворачивающихся лирических мелодиях. Такие характерные структуры как парапериодичностей ААВВ, перемена в четвертый раз АААВ, суммирование ААВ+С выражены, прежде всего, определенным сочетанием регистровых зон и малоконтрастного интонационного материала.

Образцы новейшего фольклора отнесены к третьей подгруппе жанра "салмак". Это мелодии, созданные под влиянием музыкальных стилей инонациональных песенных культур. Как правило, в них различным образом сочетаются традиционные элементы татарской народной музыки и новые, оригинальные, нетипичные для национального музыкального словаря. При этом формы соединения "нового" и "старого" могут быть различными. Одной из форм создания новых песенных образцов становится сочетание традиционной ладовой основы и новых структурных принципов. Мелодии таких песен основаны на различных вариантах пентатонного лада, но структура напева, логика мелодического развития существенно отличается от традиционных напевов, приближаясь по типу к русским, украинским, европейским мелодиям ("Хатлар язам", "Вэгьдә").

Другой тип возникновения образцов новейшего фольклора - песни, основанные не на пентатонике, а на звукоряде мажора или минора. При новой для татарского мелоса ладовой основе подобные песни обнаруживают наличие характерных для традиционных типов структурных или ритмических закономерностей ("Ай, былбылым", "Каз канаты").

Наибольшее распространение получили напевы первого и второго подвидов жанра "салмак" - как в географическом плане, так и в отношении возрастных категорий. Данные напевы обнаруживают стойкую популярность, устойчивость в передаче культурного наследия от поколения к поколению. Причины подобной стабильности кроются в необычайной "оптимальности" структурных характеристик, в легкости запоминания и в неограниченности возможных усложнений, украшений мелодической основы. Напевы "салмак" обладают своего рода "компактностью", они максимально приложимы к различного рода обстановке, благодаря обобщенному тематизму лирической направленности и относительной свободе выбора текстов. Безусловной причиной большой популярности напевов является их высокое художественное качество, благодаря чему данные песни присутствуют в репертуаре профессиональных и самодеятельных артистов, звучат в записи, что также способствует их распространению. Все перечисленные качества обусловили выделение песен "салмак" в своего рода определяющий элемент татарской музыкальной культуры на современном этапе. Учитывая особенности истории этноса, "разбросанность" представителей народа в географическом плане, следует отметить особую важность функции данного жанра народного творчества в сохранении и развитии национальной музыкальной культуры.

Кыска көйләр - короткие напевы. К активно бытующему фольклору в музыкальном творчестве казахстанских татар следует отнести и песни "кыска көй". Исходя из особенностей в исполнительском контексте, условий и форм исполнения, а также из структурных и тематических характеристик напевов, "кыска" следует выделить два типа песен: 1) "разомкнутые" песни, или песни открытой формы; 2) структурно завершенные песни.

К группе "разомкнутых" песен относятся образцы, не имеющие конкретного развернутого сюжета. Чаще всего они строятся из ряда куплетов, объединенных общей тематикой, причем количество куплетов и выбор тематики зависит целиком от определенной обстановки, в которой исполняется та или иная песня, от приуроченности напева, а также от количества исполнителей, от форм исполнения и т.п. Активность бытования подобных песен выражается в широком диапазоне их "приложимости", применимости к различным событийным условиям. Важная особенность "разомкнутых" песен заключается в том, что исполнение этих песен предполагает, как правило, наличие "адресата" - лица (или лиц), к кому обращается поющий. В соответствии с различными условиями исполнения подобных песен выделяются тематические группы "разомкнутых" песен: гостевые, свадебные, состязательные, плясовые. В работе рассматривается варианты напева "Баламишкин" - одной из ярко выраженных "универсальных" мелодий в фольклоре казахстанских татар. Рассмотренные образцы "разомкнутых" песен обладает комплексом определенных качеств, обусловленных функцией данных напевов: квадратность, мелодическое развитие на варьировании начальной интонации, распев минимальный, ритмика напева соответствует ритму стиха. Основная функция мелодий "разомкнутых" песен заключается в темповой, ритмической и интонационной организации поэтического текста, исполняемого нередко большим количеством солистов.

В отличие от "разомкнутых" песен, предполагающих в принципе неограниченное число "нанизываемых" куплетов-афоризмов, структурно завершенные песни обнаруживают более или менее целостную композицию. Такие песни исполняются обычно сольно, как законченный музыкальный номер. И хотя в них также нет жесткой связи текста и напева, эти песни не имеют конкретной привязанности к той или иной обстановке исполнения, в них нет ярко выраженной направленности на действенную реакцию. Мелодии структурно завершенных песен интонационно более сложны. Структура музыкальной строфы также более развернутая, в сравнении с "разомкнутыми" песнями, нередко в интонационное развитие включается контрастный материал, усложняющий форму. Из числа структурно завершенных песен выделяются следующие разновидности: песни с припевными фразами, песни с темповым контрастом, песни-диалоги.

Песни с припевными фразами по ряду характеристик схожи с напевами жанра "салмак". Наличие припевной фразы или припевных слов усложняет структуру музыкальной строфы, придает ей более целостный вид, законченную форму. Ладовая организация также близка напевам "салмак" квартовой подгруппы. При этом данные песни обладают рядом черт, присущих жанру "кыска көй": оживленный темп (основная ритмическая единица - восьмая), умеренный внутрислоговой распев, зачастую речитативный склад мелодики, тексты шуточного содержания ("Күбэләк", "Айхайлук").

Песни с темповым контрастом сочетает в себе вокальное начало умеренно распетого запева с упругим ритмизованным припевом ("Талыталы", "Йолдызым-рушаным"). Они особо популярны у самодеятельных артистов и у наиболее активных носителей национальной традиции.

Песни-диалоги существуют в качестве хороводных и игровых, реже шуточных сюжетных песен. Последние стоят как бы особняком в общем числе образцов жанра "кыска көй". Сюжетных песен не так уж много, но редкие образцы, возникнув однажды, завоевали огромную популярность в народе, став тем самым неотъемлемой частью песенного фонда татарской культуры ("Жизнэкэй", "Чибәр егет").

Общая черта различных типов жанра "кыска көй" заключается в преобладании повествования от первого лица. В этих песнях не встречается текстов от третьего лица. В структурно завершенных песнях, как правило, присутствует обращение к "героя" песни, выраженное в припевных словах, представляющих имя собственное (Сария, Гыйзельбану), или нарицательные синонимы-обращения ("Күбәләгем, түгәрәгем"). Более яркая направленность уже не на абстрактного адресата, а на присутствующую публику обнаруживается в "разомкнутых" песнях, основная цель которых - воздействовать так или иначе на слушателей, побудить их на определенную реакцию. Песни-диалоги имеют в содержании двух "героев-персонажей", от лица которых и ведется шуточный разговор. И, пожалуй, лишь темпово-контрастные песни не имеют конкретного, открытого обращения, явного адресата. Но они сами по себе являются действием. В наибольшей степени сценичные, они дают возможность исполнителю показать себя в двух ролях - певца и танцора. Подобная песня-танец предполагает обязательное наличие публики, готовой оценить по достоинству талант исполнителя.

Таким образом, активно бытующий жанр "кыска көй" предполагает обязательность коллективного участия и соисполнения.

Глава II. - "Жанры профессионально-исполнительской ориентации" - подразделяется на две части: "Озын көй - протяжная песня" и "Баиты".

Озын көй - протяжная песня. В музыкальном творчестве казахстанских татар "озын көй" не являются активно бытующим жанром. Исполнение протяжных песен требует не только владения техникой национального вокала, но и глубокого знания традиций национальной культуры. Музыкальная культура казахстанских татар - явление в значительной степени неоднородное. Неоднородность эта связана с широтой географической среды обитания татар в Казахстане, с преимущественным расселением в городах и, соответственно, различием этнического окружения. На облик культуры оказывает влияние и различная степень интенсивности контактов с Поволжьем, а также наличие в Казахстане определенного процента новых мигрантов из Татарстана. В связи с этим можно говорить о существовании в республике нескольких уровней по степени самобытности музыкальной культуры казахстанских татар, сравнительно с коренной

культурой татар Поволжья. Ориентировочно мы выделяем три следующих уровня:

1. Музыкальное творчество, не проявляющее существенных отличий от традиционной культуры. Наблюдается у исполнителей - новых мигрантов, поздних переселенцев, имеющих наиболее тесные контакты с регионами Поволжья. Певцы данной группы, как правило, в совершенстве владеют техникой внутрислогового распева, мелизматики. Они имеют более богатый репертуар, включая образцы нового фольклора, новые авторские песни. Их исполнение отличается активным орнаментированием напева, свободным владением национальным стилем вокала

2. Во вторую группу входят певцы, имеющие характерные отличия в исполнительском стиле. Это потомки наиболее ранних переселенцев, чье искусство формировалось в Казахстане, в среде не сугубо татарской, а в контакте с культурными традициями казахов, русских, с современной массовой культурой. Собственно татарская традиция ограничивалась нередко рамками семьи или узки кругом родственников и соплеменников. Исполнительский стиль подобных певцов характеризуется умеренным применением мелизматики, более скромным внутрислововым распевом. Из жанровых разновидностей предпочтение отличается умеренным лирическим и скорым шуточным песням. "Озын көй" встречаются, но в малом количестве. Порой певец имеет в репертуаре одну-две песни, услышанные от родителей или близких родственников, такие песни не входят в активный репертуар певца. Обычно репертуарными становятся более легкие для исполнения "салмак" и шуточные "кыска көй" - то, что пользуется неизменным успехом у слушателей, протяжная же песня обособляется в своего рода "классику", звучание и существование ее связывается с кругом знатоков и ценителей.

3. К третьей группе следует отнести певцов-любителей, минимально владеющих традиционной техникой вокала. Среда экспедиционных записей, сделанных автором исследования, имеются редкие образцы протяжных песен, исполненные подобными певцами в виде мелодической канвы, без орнаментирования. При этом "озын көй" либо подвергается определенным структурным изменениям, либо изначально имеет в своей структуре некоторые качества, предрасполагающие к возможности упрощенного исполнения.

Активность вариантности в протяжной песне зависит в значительной мере и от структурных характеристик напева. В частности, степень орнаментации тесно связала с формой напева. Если структура напева достаточно развита, синтаксически завершена, то возникает возможность исполнения песни с умеренным орнаментированием ("Кара урман", "Зилэйлүк"). Подобные варианты "озын көй" приближаются по стилю исполнения к напевам жанра "салмак".

Классическая традиция исполнения протяжных песен предполагает хорошее владение техникой национального вокала, умение искусно

орнаментировать напев, не теряя при этом основного мелодического контура опорных тонов. В современных условиях, с активностью музыкального "многоязычия", происходит избыточное потребление самых разных образцов музыкальных стилей, и национальное искусство становится как бы отдельной, "узкой" областью в общем музыкальном пространстве. Восприятие традиционной музыки для современного слушателя из области естественного, непосредственного, "подсознательного" уровня переходит на уровень специальной, сознательной деятельности, требующей от воспринимающего приложения определенных эстетических усилий. Отсюда резкое сужение круга исполнителей и области бытования "озын көй". Исполнители, знатоки традиции приобретают как бы статус "профессионалов". "Профессиональное" пение для большинства слушателей и исполнителей становится своего рода "концертным". В сознании формируется особая приуроченность национальной музыки. Представитель этноса может соприкоснуться с искусством традиционного пения преимущественно в связи со специально организованным мероприятием, будь то праздничный вечер, концерт национальной музыки, семейное торжество. Ожидание такого концерта такой музыки становится психологической и эстетической настройкой. В то же время, эта редкая возможность восприятия, дефицит соприкосновения с национальным искусством, "профессионализация" в рамках народного и самодеятельного творчества способствуют своеобразному привлечению и усилению внимания к традиционным жанрам.

Байты. К жанрам, получившим в народном творчестве профессионально-исполнительскую ориентацию, следует отнести байты. Первоначально данный жанр зародился как область "профессионального" творчества в среде шакирдов медресе. Благодаря активному распространению, байты стали одним из популярных жанров устного народного творчества. Однако, в наш дни в музыкальном творчестве казахстанских татар байт вновь обособляется в "специальную" область. Среда исполнителей выделяются лица, знающие байты, умеющие их исполнять, обладающие более обширным репертуаром подобного содержания. Преимущественно исполнителями байтов становятся лица старшего поколения, хотя встречаются знатоки жанра и среда лиц среднего возраста. Таким образом, возникает определенная степень "профессионализации" жанра, когда происходит обособление исполнителя - знатока жанра, - и слушательской аудитории.

В современном исполнении байтов певцы используют как типичные "байтные" мелодии, так и напевы лирических песен жанра "салмак". Выбор той или иной мелодии для исполнения байта целиком зависит от художественного вкуса исполнителя. Однако, следует отметить одно условие, характеризующее практически все мелодии, используемые в качестве "байтных". Среда подобных напевов, включая иножанровые, нет таких, которые начинаются с вершины-источника, хотя это наиболее

распространенный прием в татарском песенном творчестве. Все мелодии, выбираемые для сопровождения байтов, обязательно сохраняют принцип повествовательной интонации: начинаюсь в среднем регистре, мелодическая линия продолжается в восходящем направлении до достижения наиболее высокого тона, и завершение связано с нисходящим движением к опорному тону (напр. мелодии "Туган тел", "Кошлар", "Хас-Булат").

Баит как жанр в современном бытовании претерпел значительные видоизменения как в содержательном плане, так и в отношении музыкального языка. Тем не менее, данный жанр не растворился в процессе лиризации и взаимодействия с жанром "салмак". основополагающие характеристики байта остаются в неизменности. Это повествовательность и наличие сквозного сюжета в поэтическом тексте. Музыкальная сторона байтов характеризуется наличием повествовательной интонации в мелодическом рисунке напевов. Сохранению байтов как жанра способствуют и социологические характеристики исполнения: определенная степень приуроченности, а также выделение в среде носителей традиции группы знатоков жанра.

Глава III. - "Взаимодействие этнических культур". Взаимодействие этнических культур, дающее в результате обмен художественными элементами, не может в практическом плане происходить на абсолютно "паритетных" основах, при полном равенстве взаимообмена. Любая развитая культура в определенных условиях может в большей степени "отдавать", в иной обстановке та же культура будет находиться в качестве "принимающей". Каковы же эти условия, определяющие то или иное положение этнической культуры, и прямым образом воздействующие на дальнейший ход развития национальных традиций? Безусловно, здесь многое зависит от качественных соотношений среда, окружения и фторд духовного проявления этноса. Вопросам взаимодействия культур посвящен ряд специальных работ, среда которых следует назвать труда С. Арутюнова, В. Гошовского, С.Грицы, К.Кириной, В.Руднева и многие другие. Однако, ощущается недостаток теоретических и методологических разработок по интересующему нас вопросу о взаимодействии культур автохтонной и переселенческой.

В зависимости от складывающихся условий, благоприятствующих или неблагоприятствующих естественному продолжению духовной жизни этноса, следует выделить три возможных, преобладающих в том или ином случае, формы контакта этнической культуры переселенцев с окружающей культурной средой:

а) этническая культура малой группы обнаруживает тенденцию к консервации, стремясь сохранить в неизменности традиционные формы;

б) культура активно функционирует, распространяясь в данной социальной среде, обнаруживая тенденцию к "отдаче" элементов и форм своеобычия, и при этом достаточно свободно воспринимается окружением;

в) культура этноса становится на положение "принимающей" стороны, обновляя свой традиционный фонд заимствованными элементами.

Все три формы качественного проявления национальной культуры, как правило, обнаруживают себя в одновременном сочетании, но при этом та или иная форма может преобладать, выражаться более ярко.

В музыкальной культуре казахстанских татар наблюдается своеобразное соотношение форм взаимодействия с культурой окружения, где татарская культура являет собой переселенческий пласт, вступающий в контакт с традиционной казахской культурой.

Примеры "консервации" были отмечены неоднократно этнографами социологами при описании творчества переселенческих групп. Об этом упоминают К. Чистов, В. Фоминых, Э. Алексеев. Объективными причинами, поддерживающими "культурную консервацию" могут быть незнание языка и традиций окружающей, новой для переселенца, автохтонной культуры, различия в вероисповедании, существенные различия в формах традиционной духовной культуры контактирующих этносов. При этом немаловажную роль играют психологические факторы, поминаемые рядом исследователей: стремление сохранить, не растерять элементов и общего облика национальной культуры проявляется как форма социального самоутверждения. Если при этом ослаблены связи с историческим центром этноса, то традиционная культура как бы останавливается в развитии. Нет обновления, не возникает новых образцов народного творчества, нет обогащения. Но бережно сохраняются, передаются из поколения в поколение старинные образцы, символизирующие подлинность, "чистоту" национально-культурного наследия.

Татарское народно-музыкальное творчество в Казахстане обнаруживает определенные качества, свидетельствующие о действии "центростремительных сил", направленных на сохранение изначального облика традиционной культуры. Так, в целом, в репертуаре народных певцов преобладают старинные классические образцы народной песни. Из лирических песен типа "салмак" также предпочтение отдается хорошо известным, в прошлом наиболее популярным напевам.

Проявление "консервация" обнаруживается в том, что в данном регионе, в культурном фонде татар имеется определенная, стабильно часть песенного репертуара, присутствующая -практически во всех возрастных группах и устойчиво наследуемая из поколения в поколение. К подобным стабильным образцам можно отнести песни "Галиябану", "Сарман", "Каз канаты", "Иске кара урман", "Зилэйлүк", мелодию "Баламишкин" и некоторые другие. Факты подтверждают, что подавляющее большинство песен, предпочитаемых и постоянно исполняемых, представляют собой образцы, активно распространившиеся в Казахстане еще в начале столетия. В частности, из 62 образцов татарских мелодий, зафиксированных в 30-е года А.В. Затаевичем, около половины - в числе активного репертуара сегодняшних певцов.

В целом, в творчестве казахстанских татар сохраняется в основе жанровый состав народной песни, стиль исполнения, музыкально интонационный словарь, а также типичная тематика.

К причинам культурной "консервации" следует отнести и отдаленность от исторического центра - Поволжья, и преимущественно полиэтничное окружение татар - в большинстве своем городских жителей. Следует отметить и некоторые объективные причины усиления явления культурной консервации после 30-х годов нашего столетия. Известно, что после 1938 года в республике закрываются национальные школы, постепенно перестают действовать национальные театральные труппы и концертные ансамбли. Область проявления национальной духовной культуры сужается до семейно-бытового уровня, что не способствует полноценному развитию и духовному обогащению нации.

Однако, в истории творчества казахстанских татар этапу культурной консервации предшествовал длительный этап "культурной отдачи", что и явилось в дальнейшем важнейшей предпосылкой устойчивости национальных традиций татар в Казахстане.

Когда национальная культура активно функционирует в окружающей социальной среде и относительно свободно принимается данной средой, она выступает в качестве "донора", т.е. обнаруживает тенденцию к отдаче. Подобное явление происходит в случае возникновения наиболее благоприятного режима для той или иной культуры. данное условие зачастую зависит от социальных, политических, идеологических моментов, от фора общественного устройства. Из объективных факторов следует упомянуть и степень доступности духовных ценностей отдельной национальной культуры широким массам - возможность использования средств массовой информации, организации концертов, различных культурных мероприятий. При условии широкого диапазона функционирования культура получает возможность "отдавать", т.е. пропагандировать в обществе традиционные формы и элементы этнического своеобразия.

Немаловажное и существенное условие "отдачи" - наличие определенных точек соприкосновения во взаимодействующих культурах: близость языков, сходство материальной и духовной культур.

Важным моментом в развитии татарской культуры в Казахстане явилось то, что на начальных этапах культура этноса оказалась в условиях, наиболее благоприятных для взаимодействия с окружением. Культура активно "отдавала". Свидетельством тому - множество фактов. Это и деятельность множества татарских и казахско-татарских театральных трупп, различных музыкальных коллективов, издание печатной литературы на татарском языке, функционирование учебных заведений с преподаванием на татарском языке. Интерес к татарской культуре в конце XIX - начале XX веков был вызван общей тенденцией к усилению связей с русской и европейской культурой. Татарская литература, театр и музыка явились как

бы связующим звеном в освоении специфических форм европейской культуры.

Результаты интенсивной "отдачи" в области музыкального творчества обнаруживаются в материалах экспедиционных записей сегодняшнего дня. Татарская народная музыка хорошо известна в среде казахских певцов, ряд наиболее популярных песен входит в активный репертуар народных исполнителей.

В исследовании дается анализ казахских вариантов песен "Иске кара урман", "Сарман", "Галаябану". Образцы свидетельствуют о том, что ассимиляция татарской песни сопровождается активным переосмыслением в соответствии с закономерностями казахского мелоса. Изменениям подвергаются интонационная линия, ритмика, элементы орнаментации.

Третья форма взаимодействия представляет культуру в положении принимающей, реципиента. В случае с переселенческими группами подобное явление имеет место, но процессы заимствований порой весьма затруднены вышеназванными причинами (преобладание "центростремительных сил").

На примере татарской музыки в Казахстане черты приема обнаруживаются в общем плане - включение в активный репертуар казахских песен, знание особенностей казахской культуры, общая осведомленность, а также на уровне элементов музыкального языка - появление в татарской песне характерных для казахского мелоса интонаций, мелодических оборотов. Своеобразие музыкального творчества казахстанских татар обнаруживается и на уровне содержательной стороны. Стоит упомянуть случаи возникновения новых песен, посвященных данной местности, носящих название того или иного населенного пункта в Казахстане ("Бишкуль", "Алма-Ата", "Алматы татарларының Алсуы").

Наличие точек соприкосновения в эстетике и традициях двух культур - казахской и татарской - обнаруживается в особом явлении совместного заимствования и распространения песни-ассимилята в казахской и татарской музыкальной среде. Один из примеров - песня "Сагыш жыры" - татарский вариант известного романса "Кари глазки" и песни Абая "Айттым сәлем, Қаламқас". Анализ песни свидетельствует, что данный образец является собой результат активной ассимиляции, испытавший влияние национального музыкального языка, видоизмененный в соответствии с эстетическими нормами этнической культуры.

В результате совместного воздействия противоположных по сути тенденций ("консервация" и взаимовлияние) традиционные классические образцы народной музыки, сохраняясь в активном фонде народной культуры, получают новое прочтение, обогащая культуру новыми стилистическими вариантами.

В **Заключении** подчеркивается, что данная работа явилась первым, наиболее общим этапом изучения отдельного этнокультурного явления. Исследование не претендует на решение всех проблем, связанных с музыкальной культурой татар в казахстанском регионе. На обширной

территории республики существуют отдельные "островки" татарской культуры, отличающиеся своеобразием, и заслуживающие отдельных, специальных исследований. Это культура татар Восточного Казахстана и города Семипалатинска - районов, близко примыкающих к Алтайскому краю. В музыкальном творчестве семипалатинских татар наиболее ярко проявляется черты взаимовлияния с казахской и русской культурными традициями. Безусловного внимания заслуживает также часть татарского этноса, исторически связанная с территорией Китая. Песенный репертуар "китайских" татар отличается бережным сохранением наиболее старинных образцов татарской песни и, в то же время, большим количеством мелодий нового фольклора, песен-ассимилятов. Не меньший интерес вызывают фольклор уральских татар - потомков наиболее ранних переселенцев, а также творчество чимкентских татар, в быту которых теснейшим образом переплелись традиции исконные и среднеазиатских культур.

Взаимодействие культур в области профессиональной музыки - это новый аспект проблемы. На него ориентирует творчество казахстанских композиторов татарской национальности и, в частности, музыка известнейшего композитора республики Латыфа Хамиди, до сего дня фактически не рассматриваемая в аспекте соотношения и сочетания национальных особенностей.

Казахская и татарская культуры являются наиболее близко лежащими звеньями в цепочке взаимосвязанных культурных традиций различных народов. Исследование путей взаимодействия культур всегда представляло значительный интерес для этномузыкознания. Взаимодействие казахской и татарской культур привлекает особое внимание еще и в силу наличия множества элементов связующего характера. Их присутствие объясняется генетической близостью двух народов, общностью истоков в историческом прошлом. По мнению В.Виноградова, пентатонное начало, ощущаемое в казахской музыке, "подобно мостику, соединяет эту культуру с музыкой других народов (татар, монголов)". Представляется интересным проследить действие этой пентатонной "цепочки", соединяющей столь различные музыкальные культуры, что позволит по-новому взглянуть на многие явления отдельной национальной традиции и проблему связей культур в целом.

Таким образом, музыкальный фольклор казахстанских татар, как объект научного исследования, тесно соприкасается с множеством важных проблем, значимость которых доказана современностью.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. О процессах взаимодействия этнокультур на примере музыкального творчества казахстанских татар //Тезисы докладов Всесоюзной научно-

теоретической конференции "Актуальные проблемы музыкальной культуры народов Востока". - Ташкент, 1989. С.28-29.

2. К проблеме изучения фольклора казахстанских татар //Сборник научно-теоретических статей памяти И.К.Дубовского. - Алматы, 1990. - С.80-87.

3. Некоторые вопросы функционирования татарской традиционной песенной культуры в Казахстане //Песенный фольклор народов Казахстана. - Алматы, 1990.- С.121-137.

4. Татарские песни в записи А.В.Затаевича //А.З.Затаевич и проблемы современного этномузыказнания. Материалы Всесоюзной научно-практической конференции. - Алматы, 1991, - С.11-13.

5. Некоторые особенности песенной традиции семипалатинских татар //Страницы истории татарской музыкальной культуры. - Казань 1991. - С.115-124.

6. Фольклор переселенцев и окружающая культурная среда: формы контакта (на примере музыки казахстанских татар). //Сборник тезисов I международного симпозиума "Музыка тюркских народов". - Алматы, 1994. - С.150-151.

7. Иң яраткан көйләрем. Песни казахстанских татар. - Алматы Дайк-пресс, 1994.