

О перспективах сравнительного изучения инструментальных традиций тюркских народов (в аспекте типологии музыкальных культур)¹

Аннотация. В статье поднимаются вопросы этнокультурных параллелей, которые выявляются в сфере музыкального искусства тюркских и, шире, центрально-азиатских народов. Основываясь на положении о разных уровнях общности этнических культур и используя методы сравнительно-исторического и сравнительно-типологического исследования, автор на примере 2-струнных смычковых инструментов с волосными струнами и некоторых особенностей музыкального мышления «восточных» и «западных» тюрков, актуализирует вопросы типологии музыкальных культур народов Центральной Азии. Делается вывод о том, что в региональных традициях как кобызово-домбровой музыки (төкпе и шертипте), можно наблюдать симбиоз разных историко-культурных традиций. Они отразились не только в инструментарии и музыкальной стилистике, но и разных типах музыкального мышления, характерных для «восточнотюркских» и «западнотюркских» культурных систем. По мнению автора, комплексное изучение музыкальных культур Центральной Азии, как и кросскультурные их исследования, позволят выявить как культурную типологию, так и черты единства тюрко-монголо-иранской культуры данного ареала.

Ключевые слова: общность культур, типология, смычковые инструменты, региональные стили, музыкальные системы, восток и запад тюркского мира.

DOI: <https://doi.org/10.32523/26-16-6887/2020-132-3-20-83-91>

Сравнительное изучение традиционных музыкальных культур – один из важнейших аспектов этномусикологии (ethnomusicology) и музыкальной тюркологии [1, 2, 3], в которой особое место занимает системное исследование музыкальных инструментов и инструментальной музыки (как ивокальных жанров в сопровождении различных инструментов). Именно сравнительному музыкознанию мы обязаны тем, что обладаем некой значимой суммой информации о музыкальных инструментах, которые являются не только репрезентантами разных типов

культур, но и достоверными источниками изучения генезиса и эволюции этих культур, и, шире, – «живыми свидетелями» самых глубинных историко-культурных связей разных народов и континентов.

Сравнительное изучение, к примеру, музыкальных инструментов ряда народов евразийского континента (тюркских, монгольских, иранских) принесет ощутимые результаты в выявлении и познании как исторической динамики, так и внутренних закономерностей, общего и особенного в традиционных культурах этих народов. Кроме

¹Исследование выполнено в рамках грантового финансирования МОН РК (2018-2020 гг.), проект № AP05130613

того, это даст принципиальную возможность выведения типологии этих инструментов, актуализирующей прежде всего историко-генетический и функциональный уровни исследования.

Истоки общности в культуре этносов того или иного региона выявляются этнографами в трех направлениях: «а) они могут быть результатом этногенетических процессов – включения в состав нескольких этносов общих этнических компонентов в древности и средневековье или позднее, на завершающих этапах этногенеза; б) сходство в способах ведения хозяйства и в материальной культуре могли возникнуть и помимо непосредственно этнокультурных контактов, лишь в силу сходства экологических условий районов обитания и связанного с этим одинакового типа хозяйства и образа жизни; в) наконец, оно могло быть следствием этнокультурных контактов и взаимных заимствований при длительном обитании различных этносов на одной территории в исторически сложившихся историко-культурных областях и районах»[4, с.305].

Эти направления определяют историко-генетический, типологический и контактный уровни общности этнических культур народов. У казахов черты общности в культурах с другими тюркоязычными народами могли возникнуть: с северокавказцами – по первому признаку, с узбеками – по первому и третьему, с татарами, башкирами, хакасами, тувинцами и якутами – по первому и отчасти второму и третьему, с алтайцами, киргизами, каракалпаками и туркменами, – по первому, второму, третьему признакам. Такая раскладка в известной степени условна, ибо на протяжении истории этносов менялись не только хозяйственно-культурные типы, но и границы территорий в связи с интенсивными образованиями и распадами государств (особенно в средневековье), в пределах которых развивались разносторонние контакты народов. Однако не вызывает сомнений, что все три признака общности наиболее устойчивы как раз у тех народов, которые сохранили в наибольшей степени,

по нашему мнению, древнетюркскую основу музыкальной культуры.

В общности культур решающее значение приобретает не языковой фактор, а единство среды обитания, тип хозяйства и образ жизни. Поэтому несмотря на языковые отличия, также соотносимы по указанным параметрам вышеназванные тюркские и некоторые монгольские народы (буряты, монголы). В связи с этим цель нашего исследования – на основе *методов сравнительно-исторического и сравнительно-типологического изучения* а) 2-струнного смычкового инструмента и б) некоторых особенностей музыкального мышления «восточных» и «западных» тюрков, актуализировать **вопросы типологии музыкальных культур** народов Центральной Азии.

С 2-струнным смычковым инструментом, специфическое конструктивное качество которых – волосяные струны, связано *эпическое творчество* ряда тюркских народов Центральной Азии (в т.ч. Средней Азии), северокавказского региона (тюркских и нетюркских), а также и Восточной Европы (южнославянских). Варьируясь в названиях и деталях конструкции, в основе своей имеющей одинаковую настройку (кварта или квинта), эти инструменты, названные нами «кобызообразными»[5], являются реликтовыми в традиционных культурах названных народов.

Кроме факта функционирования этих инструментов в эпических традициях, конструктивной типологии и аналогичных способов исполнительства (отразившихся, вероятно, и в музыкальной стилистике), мы хотели бы обратить внимание на одну существенную деталь: почти все инструменты в своих, довольно разных, названиях содержат в себе тюркское слово (морфему) *қыл* (*хыл, гил, қый, хый, қи, ых*) – волосяной: *қыл-кобыз*, *кыл-кобуз* (каракалпакс., балкаро-карачаевс.), *қыяқ* (киргиз.), *қиссын-фандыр* (осетин.), *шиқцешин* (адыг.), *апхыйяра* (абхаз.). Иногда название инструмента включает в себя и количество волосяных струн – *екі* (*еки, ики, ыхи*) – два, например: *еки+гил=игил* (тувингск.), *икили* (алтайск.), *ых* (хакск.), *их-хур* (монгольск.).

Эпицентр «эпичности» инструмента – среднеазиатский регион: пение эпоса с кобызом отлично сохранилось у каракалпаков; эволюционировала в сторону инструментальной эпической традиция с кобызом у казахов и киргизов (кюи с эпическими легендами). Также в форме инструментальных наигрышей (пшинатли) предстает сегодня наряду с сольно-хоровым исполнением и нартский эпос у северокавказских народов.

В восточном регионе (южно сибирские тюрки, монголы и буряты) инструмент почти не эпичен; зато гораздо сильнее выражена в традиционных культурах этих народов *ритуально-магическая* его сущность, связанная с космогоническими (шаманскими) представлениями древних тюрков.

Обнаружение древнего образца смычковых инструментов у народов Восточной Европы, например, болгар связывается с историей хунну – древнего союза племен, пришедшего из глубин Азии и проникшего на территорию современной Западной Европы. Болгарские ученые, исследовавшие протоболгарские элементы своей культуры (тюркизмы в языке, 12-летний животный календарь, своеобразие искусства – музыки, орнаментики и т.д.), связывают их с этногенезом болгарского народа, основу которого составило одно из хуннских племен (хуннобулгари) [6]. Следуя данной исторической логике, находим объяснение бытованию данного инструмента и у финно-угорских народов, входивших некогда в Волжско-Камскую Болгарию – одну из орд, образовавшуюся при распаде в 7 веке Великой Булгарии [там же]. В Волжско-Камскую Болгарию входили также марийцы, коми, чуваша и другие волжско-булгарские народности, к которым относились до монгольского нашествия и татары [7].

Процесс ассимиляции автохтонного населения Северного Кавказа и образования здесь многих этносов проходил, как известно, при участии других древнетюркских народов, в частности, огузов и кипчаков (половцев), пришедших в свое время также из Центральной Азии.

В связи с генезисом музыкальных инструментов вообще важно отметить следующее: если в основе сравнительного изучения всех классов музыкальных инструментов (идиофонов – самозвучащих, мембранофонов – барабанного типа, аэрофонов – духовых, хордофонов – струнных) на первый план выдвигается типологический метод (т.е. в большинстве своем музыкальные инструменты «автохтонны» и представляют «само зарожденные» типы), то в отношении струнно-смычковых определяющими являются исследования генетических и контактных этнокультурных связей. Считается доказанной гипотеза об азиатском происхождении смычковых инструментов (Центральная и Средняя Азия) с последующим распространением их в 8-9 вв. в Европе и эволюцией их до современных струнных смычковых инструментов [6, 8], далекими предками которых и являются кобызообразные. К такому выводу ученые пришли на основании изучения данных истории, географии, археологии, иконографии, этнографии, религиоведения и других наук. Привлечение данных такого широкого круга смежных с этно музыкой знанием наук определяется историко-генетическими связями народов евразийского континента.

Необходимо комплексное изучение данного культурно-исторического ареала, в первую очередь в историко-этнографическом, этимологическом и этномузыковедческом аспектах, играющих на данном этапе основную роль в решении вопросов генезиса и эволюции струнных смычковых инструментов.

В кобызовой инструментальной музыке (кюях) казахов мы видим следы и ритуально-магической (шаманской), и эпической ветви кобызовой традиции. Интересно то, что в шаманской ветви, связанной с именем Первого бақсы-шамана и Первого музыканта Коркута, имеются параллели с зороастрийской (иранской) мифологией: Коркут в мифологии казахов и каракалпаков близок функционально демиургу (культурному герою) – сыну Ахурамазды Джамшиду. Эпическая же ветвь соотносится,

по большому счету, с тенгрианством: об этом свидетельствует архаический пласт квинтовых кюев-легенд, которые трансформируются затем в кюи эпического содержания. И те, и другие, безусловно, имеют много общего с музыкой тюрко-монгольских народов.

Поразительный симбиоз в одной национальной культуре разных историко-культурных традиций и музыкальных стилей объясняется в первую очередь тем, что в музыке казахов в силу срединного расположения их между западными и восточными тюрками, совмещены две разные системы (или подсистемы) музыкального мышления [9]. Это закономерно отразилось и в музыкальном языке региональных традиций запада и востока Казахстана, например, в домбровых кюях разных стилей – *төкпе* (западные регионы Казахстана) и *шертпе* (восточные регионы Казахстана) и, соответственно, в кобызовых кюях коркутовской традиции (относящейся к западному, Сырдарьинскому региону) и эпической традиции (относящейся к восточному, Аркинскому региону).

Также и в целом, то есть в самой казахской музыкальной культуре *ән-күй-жыр* (песенная, инструментальная и эпическая традиции), мы видим проявление разных музыкально-мысленческих основ, которые соотносимы с «Востоком» и «Западом» тюркского мира. Если «Востоку» соответствуют, по нашему мнению, культуры кочевых тюркских народов Центральной Азии – казахов, киргизов, алтайцев, хакасов, тувинцев и др., входящих по типу культуры в тюрко-монгольскую общность, то «Западу» – культуры оседлых и полuosедлых народов – каракалпаков, узбеков, туркмен, азербайджанцев, турков и других народов западной части Азии, входящих по типу культуры в тюрко-иранскую общность [9].

Казахская культура оказалась, таким образом, промежуточной (или «переходной») между ними: западноказахстанский стиль близок к западнотюркскому, восточноказахстанский стиль – восточнотюркскому. Эти два стиля соответствуют двум основным музыкальным регионам Казахстана: *Батыс* (запад, юго-запад)

и *Шығыс* (центральные области, юго-восток и восток). В рамках статьи можно тезисно сформулировать следующие положения:

1. В казахской инструментальной традиции помимо многочисленных кюев в строе кварты (условная настройка *ре-соль*) существуют кюи в строе квинты (*до-соль*). Это так называемые древние кюи-легенды. Исследование генезиса, семантики и образного содержания вербальных текстов (легенд) квинтовых домбровых и кобызовых кюев обнаружило в них следы древнейших верований и обрядов, мифологических образов и культов, относящихся к самым ранним эпохам истории и культуры народов Центральной Азии. Структура же музыкальных текстов данного пласта музыкальной культуры казахов дает основания для построения единой, *типической ладовой модели*, которая нашла отражение: а) в древних квинтовых домбровых и кобызовых кюях, б) в кюях, исполняемых на продольной казахской флейте *сыбызгы* и язычковом варгане *шанкобызе*, в) в некоторых жанрах, исполняемых на аналогичных музыкальных идиофонах, аэрофонах и хордофонах у других тюркских народов Средней Азии и Южной Сибири.

Эта ладовая модель восходит, по нашему мнению, к той же самой музыкальной системе, которая лежит в основе ладовой структуры горлового пения тюркских и монгольских народов и акустической природе самого музыкального звука – *натурального звукоряда*, исследованного учеными как основание музыкального строя и интонационно-ладовой системы вообще в музыке тюрко-монгольских народов [10, 11]. Во всех вышеназванных традиционных жанрах (см. в предыдущем абзаце пункты а, б, в) восточно-тюркских народов, в т.ч. горловом пении, главной конструктивной особенностью фактуры является двухголосная вертикаль, в которой обертоновая мелодика накладывается на базовое звучание бурдона (основного тона), являющегося фундаментом и источником инструментальной мелодики.

Натуральный звукоряд и вытекающее из него бурдонное двух- и многоголосие как

структурообразующий фактор, позволяющий говорить об особом музыкальном складе и, шире, – музыкальном мышлении восточно-тюркских и монгольских народов, является, вероятно, источником самых разных ладовых и звукорядных моделей в музыке тюркских и монгольских народов. Весьма любопытно было бы сравнить наряду с обертоново-звукорядными ладовыми моделями и различные узкообъемные, 7-ступенные натуральные (диатонические) лады, а также пентатонику в песенных и инструментальных традициях народов Центральной Азии. В этом отношении весьма интересен вариант мажорной пентатоники в песенной традиции казахов, киргизов и других тюркских и монгольских народов. Примечательно, что мажорная пентатоника у казахов, являясь основой обрядового мелоса, в частности, *жоктау* как жанра похоронно-поминального обряда, перешел в инструментальную традицию *шерitte* (квинтовые *кюи-жоктау* и жанр «*косбасар*»), лирические народные и профессиональные песни казахов монгольского и китайского Алтая, и самую развитую – аркинскую (Центральный Казахстан) ветвь песенно-профессиональной традиции восточного региона.

2. Сравнительное исследование среднеазиатского макама (таджикского, узбекского и, отчасти, азербайджанского и уйгурского мугама) и западноказахстанского *кюя төкпе* было проведено казахстанским ученым А.И. Мухамбетовой в ее работе «Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского *кюя* и среднеазиатского макама» [12]. В результате сравнения исследователь приходит к выводу о сходстве макама и западноказахстанского *кюя* на самых разных уровнях: «В этих культурах совпадают такие параметры, как ритмическая структура произведений с ее усильностью и многослойностью, статус музыкального произведения с наличием в нем канона и импровизационности и ориентацией на отражение длящихся состояний, принадлежащих и вечности, и текущему мгновению. Идентичны функционально

логические категории формы и способы построения музыкальных произведений с диктатом пространственных функций» [12, с.81].

Подробный анализ формы некоторых инструментальных и вокальных частей макама и целостной формы *кюя* показал «полное тождество логики формообразования», которое, как доказано исследователем, не может объяснено заимствованием. Общее в макаме и *кюе* – волнообразный профиль как поэтапное заполнение пространства снизу вверх и обратно, семантическая значимость пространства «низ-устой, верх-неустой», зонное нелинейное развертывание звукового пространства, совпадение количества и функционального качества частей формы как фаз развития в *кюе* и макаме. По мнению ученого, это – элементы древнего общетюркского наследия и тот древнетюркский субстрат, который «определяет, и в немалой степени, своеобразие центральноазиатского макама в системе культур макамата» [12, с.91].

Черты общности, выявленные А.Мухамбетовой в формообразовании, демонстрируют, с одной стороны, *сохранение* важнейших элементов единого когда-то музыкального мышления, с другой, – определенную *эволюцию* этого музыкального мышления. Так, по мнению Л.Халтаевой, рассматривающей формообразование в *кюях төкпе* с точки зрения генезиса и эволюции бурдонного многоголосия, кристаллизация формы *төкпе* связывается с более поздним этапом этой эволюции, когда осваивается «внутреннее пространство бурдонного двухголосия, с помощью развития самого мобильного из двух голосов – мелодии» [13, с.41]. Волнообразный профиль формы, таким образом, – это результат восходящего мелодического движения верхнего голоса, который и завершает формирование композиции *бас (начало) – орта (середина) – сага (вершина)* с последующим возвращением к нижнему устью *бас*.

Эволюционный путь развития формы и приход к некоей вершине этого развития,

выраженной универсальной моделью Горы, Мирового дерева [14], начинался, по Л.Халтаевой, со строфичной формы, в которой затем выработался спуск мелодии с самого верхнего звука до уровня звучания бурдона (промежуточная форма) [13]. Это в целом совпадает с наблюдениями А.Мухамбетовой относительно происхождения и развития зонной формы кюев и макомов, этапы эволюции которой: однозонные киргизские кюи и древние кюи казахов (строфичная форма), затем двухзонные (промежуточная форма), затем – объединение нескольких зон в одном произведении (законченная модель волнообразной нелинейно-циклической формы) [12]. Дальнейшее развитие этой формы шло, вероятно, по пути усложнения, расширения, трансформации ее до формы развитых многочастных циклических композиций *макома*, отражающего в музыке духовный путь суфия с его восхождением по ступеням совершенствования. Именно с таких идейных и методологических позиций рассматриваются в последние десятилетия различные параметры структурной организации макамата в странах Востока [15-18].

В связи с этим в этномузыкологии не только Казахстана, но всей Центральной Азии необходимы сравнительно-исторические и сравнительно-типологические исследования, так как очень многое в музыкальных культурах народов этого региона возможно понять лишь через вычленение типологических, историко-генетических истоков традиций, а также – через понимание роли контактов и взаимовлияний в истории народов. Также важную роль в изучении генезиса и эволюции струнных смычковых инструментов играют культурологические, этимологические и собственно этноинструментоведческие изыскания.

В результате изучения региональных традиций казахской инструментальной

музыки (кюев) мы пришли к выводу о том, что во многих культурах именно региональные особенности музыкальных традиций обусловлены генетическим родством или контактными связями с этносами соседних территорий. Реликтовые же явления в музыке могут стать ценным источником в исследовании этногенеза, этнических и историко-культурных параллелей как тюрко-монгольской общности (восток), так и тюрко-иранской (запад). Так, например, можно говорить не только о древнетюркском субстрате в кюе и макоме, но и чертах *типологической общности* в музыке народов Средней Азии, юго-западных (сырдарьинский регион) и западных территорий Казахстана. Такого же рода общность в музыке народов Алтая, Южной Сибири, юго-восточных (Жетису) и восточных территорий Казахстана (а также и соседней Киргизии) может стать не менее убедительным фактором этногенетических и этно-исторических процессов уже на северо-восточной и восточной части Центральной Азии.

Все сказанное позволяет сделать вывод о важности музыкальной компаративистики как весьма перспективной отрасли музыкологии и искусствознания. Сравнительные исследования в музыкальной культуре даже одного народа могут пролить свет на некоторые исторические процессы в развитии традиционной музыки народов Центральной Азии. И если на национальном материале тюркских и монгольских народов возможно показать самобытность (особенности) разных по сути систем музыкального мышления, то кросскультурные исследования помогут обнаружить в них те существенные точки соприкосновения, которые позволят в будущем аргументировать положение о комплексном единстве тюрко-монго-иранской культуры центрально-азиатского региона.

Список литературы

1. Каракулов Б.И. Проблемные вопросы музыкальной тюркологии //Вестник АН Каз.ССР. Серия филолог. – 1979. - №9. – С.28-31.

2. Каракулов Б.И. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Музыка тюркского мира: материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 225-231.
3. Кароматли Ф.М. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни // Музыка тюркского мира: материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 215-225.
4. Жданко Т.А. К вопросу о внутрирегиональных этнокультурных связях народов Средней Азии и Казахстана в позднефеодальный период // Проблемы современной тюркологии: Материалы 2 Всесоюзной тюркологической конференции. – А., 1989. – С.303-309.
5. Омарова Г. Место казахского кыл-кобыза и древних струнно-смычковых инструментов в «Систематике» Э.Хорнбостеля и К.Закса // Музыка тюркского мира: материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С.148-156.
6. Дончев Сл. Към въпроса за произхода и на-ранната поява на струнните лъкови инструменти в Европа // Музыкални хоризонти. – 1984 - № 3. – С.102-158.
7. Халиков А.Х. Этапы этногенеза татар Среднего Поволжья и Приуралья // Проблемы современной тюркологии. – М., 1980. – С.372-376.
8. Bachmann, W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels / W. Bachmann. – Leipzig, 1964. – P.206.
9. Омарова Г.Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили / Г.Н. Омарова. – Алматы, 2018. – С.372.
10. Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов в двух частях. Часть вторая. – М.: Советский Композитор, 1988. – С.197-216.
11. Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов / Л.А.Халтаева. – Улан-Удэ: Изд-во ОАО «Республиканская типография», 2015. – С. 176.
12. Мухамбетова А. Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макама // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. – Алма-Ата, 1991. – С.53-91.
13. Халтаева Л. Семантика формообразования в кюях токпе // Таттимбет и проблемы изучения казахской традиционной музыки: материалы Республиканской конференции. – Алма-Ата, 1990. – С. 39-45.
14. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С.39-48.
15. Джани-заде Т. Хал-макам как принцип искусства макама // Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М., 1989. – С. 319-338.
16. Назаров А. Борбад и древнеарабское музыкально-поэтическое искусство // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. – Душанбе: «Дониш», 1990. – С. 81-85.
17. Джумаев А. Ислам и музыка // Музыкальная академия. – Москва, 1992. – №3. – С.24-36.
18. Низомов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии / А.Низомов. – Душанбе: Ирфон, 2000. – С.296.

References

1. Karakulov, B.I. Problemnye voprosy muzykal'noj tyurkologii [Problematic issues of musical Turkology], Vestnik AN Kaz.SSR. Seriya filolog. [Bulletin of the Academy of Sciences of Kaz.SSR. Series philologist], 9, 28-31(1979).
2. Karakulov, B.I. O perspektivah razvitiya muzykal'noj tyurkologii v Kazahstane [On the prospects for the development of musical Turkology in Kazakhstan], Muzyka tyurkskogo mira: materialy Pervogo mezhdunrodnogo simpoziuma [Music of the Turkic world: materials of the First International Symposium] (Dyke-Press, Almaty, 2009, P. 225-231).
3. Karomatli, F.M. Muzykal'noe nasledie tyurkskih narodov v nashi dni [The musical heritage of the Turkic peoples today], Muzyka tyurkskogo mira: materialy Pervogo mezhdunarodnogo simpoziuma [Music of the Turkic world: materials of the First international symposium], (Dyke-Press, Almaty, 2009, P. 215-225).

4. Zhdanko, T.A. K voprosu o vnugriregional'nyh etnokul'turnyh svyazyah narodov Srednej Azii i Kazahstana v pozdnefeodal'nyj period [To the question of intraregional ethnocultural relations of the peoples of Central Asia and Kazakhstan in the late feudal period], Problemy sovremennoj tyurkologii: Materialy 2 Vsesoyuznoj tyurkologicheskoy konferencii [Problems of modern Turkology: Materials of the 2nd All-Union Turkological Conference]. (Almaty, 1989, P. 303-309).

5. Omarova, G. Mesto kazahskogo kyl-kobyza i drevnih strunno-smychkovykh instrumentov v «Sistematike» E.Hornbostelya i K.Zaksa [The place of the Kazakh kyl-kobyz and ancient stringed bowed instruments in the "Systematics" of E. Hornbostel and K. Zax], Muzyka tyurkskogo mira: materialy Pervogo mezhdunarodnogo simpoziuma [Music of the Turkic world: proceedings of the First International Symposium]. (Dyke-Press, Almaty, 2009, P.148-156).

6. Donchev, Sl. K>m v»prosa za proikhoda i na-rannata poyava na strunnite l»kovi instrumenta v Evropa [On the question of the origin and the early appearance of stringed bow instruments in Europe], Muzykal'ni horizonti [Musical Horizons], 3, 102-158(1984).

7. Halikov, A.H. Etapy etnogeneza tatar Srednego Povolzh'ya i Priural'ya [Stages of ethnogenesis of Tatars of the Middle Volga and Ural regions], Problemy sovremennoj tyurkologii [Problems of modern Turkology] (Moscow, 1980, P. 372-376).

8. Bachmann, W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels [The beginning of the string instrument play] (Leipzig, 1964, 206p.).

9. Omarova, G.N. Kazahskij kyuj: kul'turno-istoricheskij kontekst i regional'nye stili [Kazakh kyu: cultural-historical context and regional styles] (Almaty, 2018, 372p.).

10. Ihtissamov, Kh. K probleme sravnitel'nogo izucheniya dvuhgolosnogo gortannogo peniya i instrumental'noj muzyki u tyurkskih i mongol'skih narodov [On the problem of comparative study of two-voice throat singing and instrumental music among Turkic and Mongolian peoples], Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: Sbornik statej i materialov v dvuh chastyah. Chast' vtoraya [Folk musical instruments and instrumental music: Collection of articles and materials in two parts. Part two] (Soviet composer, Moscow, 1988, P.197-216).

11. Khaltaeva, L.A. Genezis i evolyuciya burdonnogo mnogogolosiya v kontekste kosmogonicheskikh predstavlenij tyurko-mongol'skih narodov [Genesis and evolution of bourdon polyphony in the context of cosmogonic representations of the Turkic-Mongolian peoples] (Izd-vo OAO «Respublikanskaya tipografiya» [Publishing House OJSC Republican Printing House], Ulan-Ude, 2015, 176p.).

12. Muhambetova, A. Aspekty sravnitel'nogo izucheniya zapadno-kazahstanskogo kyuya i sredneaziatskogo makoma [Aspects of a comparative study of West Kazakhstan kuy and Central Asian makom], Muzyka Vostoka i Zapada. Vzaimodejstvie kul'tur [Music of East and West. The interaction of cultures] (Alma-Ata, 1991, P.53-91).

13. Khaltaeva, L. Semantika formoobrazovaniya v kyuyah tokpe [The semantics of shaping in kyuy tokpe], Tattimbet i problemy izucheniya kazahskoj tradicionnoj muzyki: materialy Respublikanskoj konferencii [Tattimbet and the problems of studying Kazakh traditional music: materials of the Republican conference] (Alma-Ata, 1990, P. 39-45).

14. Amanov, B. Kompozicionnaya terminologiya dombrovyyh kyuev [Compositional terminology of dombra kyus], Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda [Instrumental music of the Kazakh people] (Art, Alma-Ata, 1985, P.39-48).

15. Jani-zade, T. Hal-makam kak princip iskusstva makamat [Hal-makam as a principle of the art of makamat], Sufizm v kontekste musul'manskoj kul'tury [Sufism in the context of Muslim culture] (Moscow, 1989, P. 319-338).

16. Nazarov A. Borbad i drevnearabskoe muzykal'no-poeticheskoe iskusstvo [Borbad and ancient Arab musical and poetic art], Borbad i hudozhestvennye tradicii narodov Central'noj i Perednej Azii: istoriya i sovremennost' [Borbad and artistic traditions of the peoples of Central and Western Asia: history and modernity] (Donish, Dushanbe, 1990, P. 81-85).

17. Dzhumaev, A. Islam i muzyka [Islam and music] Moscow: Music Academy, 1992. Vol.3. P.24-36.

18. Nizomov, A. Sufizm v kontekste muzykal'noj kul'tury narodov Central'noj Azii [Sufism in the context of the musical culture of the peoples of Central Asia] (Dushanbe: Irfon, 2000, 296 p.)

Г.Н. Омарова

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан***Түркі халықтарының аспаптық дәстүрлерін салыстырмалы зерттеудің перспективалары
турасында (музыкалық мәдениеттер типологиясы тұрғысынан)**

Аңдатпа. Мақалада түркі және, кеңірек айтсақ, Орталық Азия халықтарының музыкалық өнері саласында айқындалған этномәдени параллельдерін зерттеу мәселелері көтерілген. Автор этникалық мәдениеттер ортақтығының түрлі деңгейлерін анықтаумен бірге салыстырмалы-тарихи және салыстырмалы-типологиялық зерттеу әдістерін қолдана отырып, 2-қылішекті ысқылы аспаптардың және Орталық Азиядағы шығыс және батыс жақтарында орналасқан түркі халықтардың музыкалық ойлауының кейбір ерекшеліктеріне көңіл бөле отырып, олардың музыкалық-мәдени типологиясының маңызды мәселелерін нақтылайды. Қобыз бен домбыра музыкасының (төкпе және шертпе) аймақтық дәстүрлерінде әртүрлі тарихи және мәдени дәстүрлердің симбиозын байқауға болады деген тұжырымға келеді. Олар тек аспаптарда және музыкалық стилистикада ғана емес, сонымен бірге, «шығыс түркі» және «батыс түркі» мәдени жүйелеріне тән музыкалық ойлаудың алуан түрлерінде көрініс тапты. Автордың пікірінше, Орталық Азияның музыкалық мәдениетін жан-жақты зерттеу, сондай-ақ, олардың мәдениаралық зерттеуі мәдени типологияны да, осы аймақтағы түркі-монғол-иран мәдениетінің бірлігін де ашады.

Түйін сөздер: мәдениеттер ортақтығы, типология, ысқылы аспаптар, аймақтық стильдер, музыкалық жүйелер, түркі әлемінің шығысы мен батысы.

G.N. Omarova

*T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan***On the perspective of a comparative study of instrumental traditions of Turkic peoples
(in terms of the typology of musical cultures)**

Abstract. The article raises issues of ethno-cultural parallels that are identified in the field of musical art of Turkic and, more broadly, Central Asian peoples. Based on the position on different levels of commonness of ethnic cultures and using the methods of comparative historical and comparative typological research, the author, using the example of 2-string bow instruments with hair strings and some features of the musical thinking of the “Eastern” and “Western” Türks, actualizes the typology of musical cultures of the peoples of Central Asia. It is concluded that in the regional traditions of kobyza and dombra music (tokpe and shertpe), one can observe a symbiosis of different historical and cultural traditions. They were reflected not only in instrumentation and musical stylistics, but also in the different types of musical thinking characteristic of the “East Turkic” and “West Turkic” cultural systems. According to the author, a comprehensive study of the musical cultures of Central Asia, as well as their cross-cultural studies, will reveal both the cultural typology and the unity of the Turkic-Mongolian-Iranian culture of this area.

Keywords: community of cultures, typology, string instruments, regional styles, musical systems, east and west of the Turkic world

Сведения об авторе:

Омарова Г.Н. – доктор искусствоведения, академический профессор, Казахская национальная академия искусств им.Т.Жүргенова, Алматы, Казахстан.

Omarova G.N. – Doctor of Art Criticism, academic professor, T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan.