

С.А. ЕЛЕМАНОВА

О ГЕНЕЗИСЕ, ЭВОЛЮЦИИ И СТИЛЕ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ (методологический дискурс)

Настоящая статья посвящена казахскому традиционному песенному искусству и неизбежно краткому в этих рамках очерку основных вех в его развитии¹. Собственно *вокальное* творчество – обрядовые² и бытовые жанры – принадлежат фольклору, *вокально-инструментальные* традиции, как правило, имеют устно-профессиональный статус. В казахской традиционной культуре как яркий стилевой пласт выделяется народно-профессиональное песенное искусство в различных региональных вариантах (Арка, Жетису, Урал, Мангыстау) и вокально-инструментальные *этические* традиции, также существующие в локальных географических и культурных зонах (Кармакчи, Арал, Казалы, Мангыстау, Атырау).

Главная цель – попытка охарактеризовать сущностные черты казахской традиционной песенной культуры, связанные с ее происхождением, эволюцией и семантикой³. На самом деле, изучение любых музыковедческих вопросов, в конечном счете, сводится к тому, чтобы понять, как родилось то или иное музыкальное явление (генезис), что с ним происходило (эволюция), что оно выражает и какую неповторимую и особенную форму (семантика и стилистика) оно приобрело.

В начале XXI века казахское традиционное искусство – древнее и архаичное, и в то же время развивающееся явление. Песенная традиция обнаружила удивительную устойчивость и способность к изменениям. Традиционная культура народа, несмотря на все сложные перипетии

XX века, продолжает жить. Она как бы раздробилась на тысячи осколков, но в каждом из них (будь то народная песня или региональный исполнительский стиль, обряд или идейное, мысленное представление) присутствуют глубинные свойства культуры.

В соответствии с известными в современной гуманитарной науке взглядами, сакральность рождается благодаря обряду и сохраняется в нем как в наиболее устойчивом, фундаментальном компоненте культуры. Контакт с запредельным миром человека и общества в целом в момент рождения, свадьбы, похорон, в шаманском ритуале, по представлениям народной культуры, экстраординарен и опасен [1]. Обрядовые напевы, как известно, представляют собой неотъемлемую часть ритуала. Как и все другие компоненты обряда, они призваны обеспечить целостность и сохранность того, что вступает в контакт в обряде. Назначение обрядовых песен, и в этом мы солидарны с автором книги «Ритуальная музыкальная культура казахов», – доставка, передача ценностей из материального мира в потусторонний, по представлению людей. Этой же цели подчинено и жертвоприношение, которое совершается практически во всех культурах. Его форма и виды эволюционируют в течение тысячелетий от человеческих до бескровных жертв, от захоронения коней и слуг до раздачи угощения и подарков обитателям материального мира.

Итак, главная задача обряда – перенос ценностей материального мира в потусторонний мир, в структурном отношении это центральная часть

¹ Слово «песенное» в данном случае не означает ограничение жанром песни или понятием песенности. Оно находится в оглавлении из соображений удобства употребления и краткости определения темы.

² Обрядовые жанры у казахов песнями (ән, өлең) не называют.

³ Мы понимаем, что указанные темы необъятны. Значение разработки каждой из них со временем не уменьшается, а возрастает. Глобальной темой является не только происхождение песенного искусства, но и эволюция традиционной песни. Это проблема, исследовать которую возможно только в том случае, если накоплен определенный фактологический (в нашем случае и региональный) материал и его первоначальное осмысление. Стилистика, или конкретно-историческая, иногда индивидуализированная форма, в которую облачено содержание искусства – третья значимая тема, которая всегда волнует не только ученых-искусствоведов, но и любого человека.

ритуала [2]. Каким же образом осуществляется главная функция ритуальной музыки (а точнее, ритуального звука)? По всей видимости, она воплощается в том, что этот звук или звуки *обозначают момент перехода*, воображаемый или реальный канал между мирами. Не случайно у казахов слово *сарын*, употребляемое в разных обрядах – в свадебном, шаманском и в акынском творчестве – связано не только с понятием напева, но и означает дорогу (жол).

«Пение – сакральное действие» – это утверждение в формулировке А.П. Решетниковой [3], исследовательницы якутского архаичного фольклора, относится ко всем без исключения традиционным культурам. Обрядовые песни, как и сам обряд, играют роль кода, раскрывающего сокровенные смыслы культуры и человеческой жизни.

Среди обрядовых жанров плачи (женские похоронные, девичьи свадебные) в казахской культуре находятся в особом статусе. Именно плачи являются той связующей нитью, благодаря которой возможен переход от жизни – к обряду, от обряда – к песне, музыке. С помощью плачей происходит переплавка жизненных реалий в символику ритуала, а из ритуала они, обогащенные новыми, сакральными смыслами и организованные по законам музыки, попадают в сферу собственно художественного творчества. С помощью плача осуществляется самое важное – переход невесты/покойника из одного мира в другой, из одного состояния в другое. В обряде присутствуют и другие элементы, дублирующие эту функцию: одежда (снаряжение невесты, головной убор *саукеле*, предметные метафоры смерти у вдовы и дочерей умершего), обрядовые действия (установка пики в юрте в частности и множество других).

Мусульманизация обряда привела к одновременному параллельному существованию этих и более поздних компонентов (чтение молитвы неке, жаназа и пр.). Музыкальный же компонент переходных обрядов – свадебного, похоронного, оказался удивительно устойчивым. Если сопоставить плачи с музыкальными элементами других обрядов – игрой баксы/шамана, заговорами куляпсан и бадик, жарапазаном, с другими свадебными песнями (мужской и женский жар-жар, беташар, той бастар), то все они оказываются или связанными с плачами, или второстепенны-

ми по значимости и более подверженными эволюции.

Медиативность обеспечивает не только сакральность ритуальных напевов, но и сохранение ее в продолжительном историческом развитии культуры. Собственно говоря, сакральны все компоненты обряда. В связи с изменением представлений людей, их мировоззрения, сакральный статус других компонентов обряда (действий, костюма, украшений и пр.) постепенно утрачивается или забывается. Мы утверждаем, что особая, специфическая природа музыки и слова в обряде (*отсутствие материальной закреплённости*) обеспечивает им значительно большую сохранность по сравнению с другими обрядовыми компонентами.

Первоначально роль музыки в обряде исполняло просто *извлечение звука, бречание, крик, вопль*, назначение которого – достижение иного мира и пространства, соединение его с миром людей и обеспечение успеха в этом контакте [4]. Но именно в связи с тем, что поэтический и музыкальный компонент ритуала обладает отличной от других природой, он должен быть структурирован. Благодаря этому само существование данного компонента может быть сохранено, оно как бы «консервируется» благодаря структуре. Консервация же обрядовых напевов, в свою очередь, обусловлена их функцией.

Сказанное позволяет объяснить природу так называемых «формульных» (И. Земцовский) напевов – когда в различных ситуациях, обрядовых и необрядовых жанрах используются одни и те же напевы, причем не всегда обрядовые. И. Мациевский пишет: «Одним наигрышем гуцулы встречают и восход солнца, и начало колядования; под один марш полешуки приветствуют свадебных гостей и завершают многие ритуалы» [5]. Это означает, что в народной культуре, где существуют формульные напевы, до сих пор сильна память об основной – сакральной, медиативной – функции напевов, несмотря на то, что уже начался и, может быть, далеко зашел процесс жанровой дифференциации.

В этом контексте становится понятным преобладание моментов точной или почти точной повторности звуков или небольших интонационных комплексов во всех сохранившихся фрагментах обрядового инструментального музицирова-

ния⁴ и архаических инструментальных и вокально-инструментальных жанрах традиционной культуры – горловом пении алтайцев, тувинцев и хакасов, кюях для шанкобыза⁵ или кюях для сыбызгы монгольских казахов, обрядовое происхождение их всех несомненно. Очевидно при ближайшем рассмотрении, что во всех нотированных образцах этой музыки варьируется некая универсальная звуковая основа [6], в отношении которой важно лишь *повторение* звучания, а не музыкальное развитие или движение. Назначение звука – открытие «прохода» между мирами, в таком виде он существует до тех пор, пока осмысливается в культуре в этом качестве. Но и потом, когда уже появляются развитые, сложные музыкальные композиции, *назначение звука, звуков в традиционной музыке остается неизменным – контакт между мирами – отсюда ее неиссякаемая сакральность*, присутствие которой очевидно не только для носителей этой культуры.

Структурирование музыкального и поэтического/вербального компонента в обряде – функциональная необходимость. Оно способствует трансляции музыки обряда через время и пространство. В то же время структурирование музыкального и словесного компонента – это мобилизация заложенных в синкретичном единстве прамузыки и праслова потенциалов развития, роста. Процесс стабилизации и внутреннего, подспудного развития протекает одновременно. Возможно, эта амбивалентность обрядового мелоса обуславливается тем, что он функционирует в традиционной культуре рядом с необрядовым музицированием. Обрядовые напевы взаимодействуют с бытовыми жанрами, те, в свою очередь, в иных функциональных условиях (не жесткие рамки обряда, а традиции бытового общения, как в *кара олен*) развиваются в сторону эмансипации музыки и поэзии.

Значение обрядового фольклора не только в том, что он «кодирует» изначальные смыслы жизни и культуры, но и находится у истоков фор-

мирования языковых систем, в том числе и музыкального языка. В обрядовом фольклоре формируются основные начала музыкального мышления и языка народа и создаются предпосылки для собственно музыкального развертывания/развития. Вряд ли можно категорически утверждать, что те или иные обрядовые песни и жанры представляют собой самые ранние музыкальные проявления этого мышления. Но тот факт, что ритуальные песни должны исполняться только в обрядовых ситуациях, они не должны были изменяться в силу императивных запретов традиционной культуры, способствовал *сохранению* ритуальных напевов как элементов древнейшего состояния мышления, включенного в синкретический контекст формирующегося языка.

Процесс возникновения и развития музыки, рождающейся в этом синкретическом единстве, мог бы быть рассмотрен с помощью понятий музыковедения, но не традиционных «музыкально-выразительных средств». На наш взгляд, в данном случае предпочтительней обращение к категориям музыкального мышления и языка (что мы и сделали). В связи с этим необходимо рассмотреть методологические основания для применения этих, весьма дискуссионных понятий и терминов.

Дискуссия о музыкальном языке и его семиотическом статусе продолжается (то затухая, то вновь разгораясь) вот уже почти четыре десятилетия. Библиография или перечисление работ о музыкальном языке могли бы составить целую брошюру [7]. Не останавливаясь на всех аспектах дискуссии, выделим самые существенные, которые как раз и порождают, на наш взгляд, непримиримость между оппонентами.

Первый вопрос: можно ли считать музыкальный язык семиотической системой? Несмотря на парадоксальность такой постановки вопроса, само его существование указывает на важнейший момент – трудность, в отличие от вербального языка, выделения основной единицы – музыкального знака. В вербальном/словесном язы-

⁴Как в камланиях казахских шаманов-баксы, записи которых сделаны директором Джамбулского областного историко-краеведческого музея Кузембаем Байбосыновым. См. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство, раздел Песни баксы (музыка шаманского ритуала). А., «Дайк-Пресс», 2000.

⁵Заметим, что два сохранившихся кюя для шан-кобыза у казахов представляют собой инструментальную версию девичьего плача – «Кыз мұны», «Ақ тамақ» а у кыргызов аналогичный инструмент также используется в свадебном обряде, в момент проводов невесты.

ке таких сложностей нет, знак – это слово. В музыкальном языке никто из теоретиков музыки не решается выделить соответствующую слову «синтагму» или «сему». Как справедливо отмечает М. Бонфельд в статье «Музыка: язык или речь?», «окончательное решение указанных проблем столкнулось с двумя принципиальными трудностями: отсутствием в музыке дискретных (отграниченных от контекста) знаковых образований и невозможностью в связи с этим выделения музыкальных единиц, которые, подобно словам в вербальном языке, обладали бы устойчивым ядром значений, только уточняющимся в любом из возможных реальных контекстов» [8].

Второй момент, связанный со сложностью определения музыки как языка обуславливается обобщенностью, символичностью или абстрактностью так называемой «серьезной» музыки. Речь, в основном, идет о европейской музыке конца XIX и XX веков. Не всегда ясна картина конкретного содержания серьезной музыки – она слишком оторвана от живых понятных интонаций (народная музыка или так называемая «попса» в этом смысле абсолютно прозрачна), она как бы и не стремится к тому, чтобы быть понятной. В этой музыке в силу определенных культурно-исторических причин (о них здесь нет возможности и места говорить) коммуникативные качества сведены на нет. Наверное, неразрешимость этого противоречия (язык существует для коммуникации, а в музыке, которую они рассматривают, коммуникативность практически отсутствует) как раз и заставляет теоретиков отказаться от того, чтобы рассматривать музыку как язык [9].

Действительно, существует громадная дистанция между теми музыкальными произведениями, которые буквально «идут» вслед за словом или звукоподражанием и теми, где действует сложная логика композиционного становления. Что касается казахской традиционной музыки, то много раз указывалось на то, что музыкальные интонации-фразы могут быть «подтекстованы» или буквально передавать звучание слов – «Балаң өлді, Жошы хан» в кюе «Аксақ кулан» или «Салық өлген» у Даулеткереев [10; 11; 12]. Меж-

ду тем, в той же казахской традиционной музыке существуют сложные композиционные структуры как в народно-профессиональной песне (песни «Корлан» Естая или «Кызыл бидай»), так и в авторском инструментальном творчестве («Жигер» Даулеткереев или «Торемурат» Курмангазы), которые не могут быть поняты, или адекватно восприняты человеком, не знающим казахского устно-профессионального музыкального языка.

Очевидно, что для того, чтобы воспринять и, соответственно, понять какое-либо музыкальное произведение, необходимо чтобы у создателя, исполнителя и слушателя его было общее основание – единый музыкальный язык. Как пишет М. Арановский, «если исходить из того, что восприятие музыки есть процесс общения между автором и слушателем, а их взаимопонимание принять за норму, то отсюда с неизбежностью вытекает, что «язык», на котором написано музыкальное произведение, должен быть известен слушателю, в противном случае оно не будет понято» [13].

В настоящей статье мы намерены предложить положения, которые могли бы способствовать решению этих сложных, подчас не поддающихся расшифровке проблем. Начнем с общеизвестных и неоспоримых истин – с того, что музыкальное мышление оперирует языком или выражает себя при помощи языка. Язык (в том числе и музыкальный) представляет собой совокупность слов (лексики – например «интонационный словарь»), обладающих определенным смыслом и правил их применения (семантика и синтаксис)⁶. Язык использует различные жанры и имеет разные сферы применения. До сих пор все, о чем мы упомянули, имело отношение как к вербальному, так и к музыкальному языку, и не вызывало возражений.

Сложности в изучении музыкального языка начинаются при попытке буквально «расшифровать» любой текст. В европейской музыке такие попытки осуществлялись неоднократно. М. Арановский пишет: «Конкретные значащие единицы образуются только в границах данного текста, и поэтому их семантика носит контекстуальный характер (реляционный момент). Собственно же

⁶ В лингвистическом словаре язык определяется как «система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения; язык – это знаковая система».

знаковые структуры (в строгом смысле) встречаются в музыкальном языке в виде исключения» [14].

Выяснение вопроса коммуникабельности музыкального искусства и попытки выявить единые теоретические основания для изучения музыкального языка в каком-то смысле зашли в тупик [15]. По нашему мнению, это происходит потому, что при изучении музыкального языка и постановке теоретических вопросов по поводу музыкального языка, исследователи, как правило, не обращают внимания на то, в каком состоянии он находится. Восприятие музыкального языка как вневременной, внеисторической данности, неизменной, застывшей схемы отнюдь не способствует успеху.

Суть нашего положения заключается в том, что мы предлагаем рассматривать в каждом случае историческое и социальное, конкретное состояние музыкального языка. Можно выделить несколько вариантов состояния языка, которые мы наблюдаем в истории музыкальной культуры:

1. Праформа музыкального языка, когда существуют лишь предпосылки для его появления. Звуки наличествуют, но пока они еще не являются «словами» с конкретными значениями. Это «формульные» напевы или стили «артикулирования» (вне жанровой системы). Соответственно, отсутствует конкретная языковая семантика и синтаксис. Синкретическая знаковая система, которая, как в зародыше, содержит в себе потенции языков искусства, и, как правило, применяется в обряде (см. выше);

2. Как и вербальный язык, музыкальный может находиться в состоянии, когда на нем говорят, общаются с его помощью. Такой музыкальный язык используется для прикладных целей, в быту (как бытовые песни типа кара олен, песни-письма, назидательные, детский фольклор и пр.). В тот момент, когда этот музыкальный язык используется для творчества, появляется язык искусства. Это то, что называется «вторичной моделирующей системой» (Ю. Лотман), а именно языком профессионального творчества. Надо иметь в виду, что состояние *живого* языка подразумевает *устный компонент*, по которому и судят о его живости;

3. В противоположность этому можно себе представить состояние музыкального языка, на котором уже не говорят, не общаются, не исполь-

зуют для прикладных целей, но применяют его для создания определенных текстов (произведений искусства), понятных для посвященных (знаковок этого неживого языка). В данном случае коммуникативность приближается к нулю. Такой язык имеет *только* письменную форму. Чаще всего подобное состояние музыкального языка можно наблюдать в тех регионах, куда он был экспортирован (как в случае с европейским музыкальным языком);

4. В истории культуры можно найти также и такие языки, которые не используются даже для таких зашифрованных посланий – это *мертвые* языки, известные только редким специалистам;

5. По аналогии с вербальным языком можно себе представить состояние языка, которое можно назвать жаргоном или слэнгом – упрощенное, огрубленное, но незаменяемое, выразительное и понятное в породившей его среде. Совершенно очевидно сходство этого состояния языка с популярной, массовой (то, что называют «попсой») музыкой. Усвоение такого языка облегчается тем, что ему отданы все средства масс-медиа – теле- и радиоканалы, индустрия дисков, стадионы и огромные концертные залы.

Мы не претендуем на исчерпывающее описание различных типов языков и характеристику всех возможных исторических форм. В данном случае важна сама постановка проблемы. Так, например, существует громадное количество *живых* музыкальных языков, так же как и вербальных, и их состояние – развитость, сложность, простота и др. – так же нуждаются в каждом конкретном случае в углубленном исследовании. В языке собственно *музыкального искусства* все семантически. Смыслом наделены не только какие-то интонационные образования, но и сами структуры, и даже их соотношение.

На наш взгляд, сложности и противоречия в определении языка музыки объясняются тем, что для того чтобы определить специфику музыки, привлекается лишь одна культурно-историческая ее форма – европейское письменное профессиональное композиторское творчество, причем только с конца XIX века. Историческое движение и различные состояния музыкального языка не учитываются, и потому выведение музыкально-языковых универсалий невозможно в принципе.

Мы рассчитываем, что подход к анализу, учитывающий *состояние* музыкальных языков, поможет нам установить важные для этих культур качества народного и композиторского творчества. Возвращаясь к теме казахской традиционной культуры, необходимо отметить, что формирование *музыкального языка* народно-профессиональной песни, ее ладо-мелодический арсенал связаны как с обрядовым пластом культуры, так и с бытовыми песенными жанрами.

Индивидуализация, тонкая дифференциация значений в конкретном художественном контексте происходит уже на уровне народно-профессиональной песни. Вопрос связи древнейшего слоя музыкального фольклора – обрядовых песен – с теми пластами, которые более подвержены изменениям, со всеми другими жанрами и традициями музицирования чрезвычайно важен. Эта связь как «пуповина», соединяющая обряд – средоточие культурного действия – и жизнь. В свою очередь, течение жизни оформляется в традиционной культуре музыкально, но не вообще – абстрактно и бесформенно, а в рамках определенных традиций и жанров. Именно так протекает процесс формирования музыкального языка, который там (в ритуальных напевах) впервые намечается. В особенности это касается бытового фольклора, теснее, чем чтобы то ни было, связанного с повседневной жизнью. Фактически невозможно провести грань между сакральным и несакральным в народной культуре. Все, что в ней есть, несет в себе печать соединения вечного и сиюминутного, священного и профанного...

Процесс развития традиционной музыкальной культуры происходил в конкретном культурно-историческом пространстве, в определенных социальных и культурных рамках. Рост собственно музыки, музыкально-языковых средств традиционной культуры начинался в тех жанровых условиях, которые давали для этого возможности. Как мы уже отмечали, это жанр *кара олен*, как тот жанр, который исполнялся прилюдно и подразумевал личное творческое участие каждого. Этот жанр давал возможность на основе всем известных правил проявить и развивать среднее или недюжинное поэтическое и музыкальное дарование. Во всех локальных регионах (Центр (Арка), Восток, Запад, Север) казахской традиционной культуры именно народная массовая лирическая песня *кара олен* становилась ос-

новой или фундаментом для формирования *народно-профессиональной* песенной традиции – высшего музыкально-творческого достижения традиционной культуры.

В народно-профессиональном песенном искусстве происходит переакцентировка духовных ценностей, музыка обретает самостоятельность и становится главным стержнем творчества, концентрирующим в себе развитие музыкальности народа. В то же время музыка продолжает оставаться по своей сути священодействием, так как свойство сакральности, как уже было отмечено, присуще традиционной культуре по определению.

Профессионализация коснулась и такой заповедной сферы культуры как эпос. Музыка эпоса стала отличительным знаком каждой региональной эпической традиции как на западе Казахстана, где сохранилось наследие Ногайлинского союза племен, так и на юго-западе, веками сохранявшем традиции Огузского государства. Этот эпический стиль испытал на себе воздействие языковых (произносительных) традиций и музыкального оформления молитвенного пения (азан, чтение Корана) арабо-мусульманской культуры. В эпических народно-профессиональных традициях профессионализм жырши позволяет выстраивать сложные и масштабные музыкальные композиции, которые подчинены не музыке как самостоятельному и самодостаточному виду творчества, а моменту трансцендентного контакта между миром людей и миром предков и эпических героев. Музыкальный язык (вокальное и инструментальное исполнительство эпоса) используется для более высокой цели – достижения связи с Универсумом.

Но прежде всего такое усложнение и богатство музыкального выражения возможно в том случае, когда до появления профессионального искусства в культуре уже существовала система жанров и произошла жанровая дифференциация, то есть ладовые, мелодические, ритмические средства закрепились за музыкальным комплексом в связи с функцией напева. В то же время вполне вероятно, что еще до формирования песенной жанровой системы могли появиться определенные стили пения (как в якутской культуре), обращенные к различным нуминозным адресатам – божествам Верхнего или духам Нижнего миров.

Таким образом, одним из теоретических направлений нашего исследования является следующее: музыкальный язык формируется от недифференцированности, синкретизма (ритуальный звук как средство достижения миров, «формульные» напевы) сначала к жанровой определенности или оформлению мелодических стилей, обращенных к разным адресатам. Внутри культуры еще долго сохраняется двойственное (тройственное) состояние: присутствует древнейшая характеристика звука, формульность и определившиеся жанровые признаки. На следующем этапе внутри собственно музыкальных жанров (кара олен) намечается движение к профессиональному состоянию языка искусства. Формирование музыкального языка, который обобщает многовековой опыт подспудного развития музыки, протекает на фоне сохраняющихся более архаичных представлений. Этот язык оказывается способным выразить богатство и красоту духовного содержания, которое доступно только музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Касьмова Г.У.* Ритуальная музыкальная культура казахов. Алматы, 2008. – 256 с.
2. «Пение выполняет магическую функцию коммуникации: только оно способно преодолеть мифические преграды, проникать в иные миры, дает возможность быть услышанным и понятым. Как особый сакральный язык, пение соединяет «по вертикали» представителей разных миров». Решетникова А.П. Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте // Якутск, 2005. – С. 77.
3. Первая часть – открытие, начало контакта, третья – завершение контакта. Впервые обряд и фольклор в структурном, а значит, в семиотическом плане были рассмотрены Е.С. Новиков в книге Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. – М.: Наука, 1984. – 304 с.
4. См. статьи автора этих строк «О сакральности в казахской традиционной музыке // Материалы Международной научно-практической конференции «Б. Сарыбаеву – 80 лет». Алматы, 2008; Об истоках национального музыкального языка // Материалы международной научно-практической конференции «Язык традиционной музыки и современное культурное пространство». Алматы, 2008.
5. *Мацевский И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. С. 275. Фольклористы фиксируют идентичность календарных и семейно-обрядовых напевов, или использование плачей при полевых работах. См. авторферат Г.В. Лобковой Архаические основы обрядового фольклора Псковской Земли (опыт историко-типологического исследования). СПб, 1997.
6. См. работу Л.А. Халтаевой Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюркских и монгольских народов. Диссертация... на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ташкент, и сборник Т. Мукышева «Сыбызгы сазы». Онер, 2005.
7. См. библиографию в книге А.В. Денисова Музыкальный язык: структура и функции. СПб.: Наука, 2003. 207 с.
8. *Бонфельд М.* Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания», вып. 8. СПб, 1996. С. 15 – 39.
9. М. Бонфельд пишет: «Перечисление попыток, которые были предприняты для преодоления указанных трудностей, заняло бы слишком много места. Все же ни одна из них не привела к результатам, которые можно было бы считать убедительными и бесспорными. Так появился тезис о «незнаковой» и даже «неязыковой» природе музыкального искусства». См. указанную выше статью.
10. *Жубанов А.* Струны столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
11. *Бекхожина Т.* Кюи-легенды // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.
12. *Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
13. *Арановский М.Г.* Опыт построения модели творческого процесса композитора. В кн. Методологические проблемы современного искусствоведения. Вып. 1, Л., 1975 г., С. 131.
14. Там же, с. 132.
15. Во всяком случае, М.Г. Арановский считал возможным обозначить музыкальный язык как «незнаковую семиотическую систему», а И.И. Земцовский предложил избавиться от «музыкаведческих иллюзий» по поводу определения музыки как языка и ее «непременной коммуникабельности». См. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Л., 1974, М. Арановского и Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991.