

Г.Б. АБДРАХМАН

## СОВРЕМЕННАЯ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕСНЯ В КОНТЕКСТЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ С ТРАДИЦИЕЙ

В музыкальной практике сегодняшнего дня песни, в образно-поэтическом и музыкально-стилевом плане продолжающие традиции казахской устной профессиональной песни XIX века, скорее исключение, нежели правило. Между тем, анализ разноликого и обширного песенного материала показывает, что несмотря на коренное изменение среды, эта традиция продолжает функционировать, имеет своего носителя и слушателя, и, что самое важное, сумела сохранить и обогатить национальный песенный фонд новыми творческими достижениями. Отдельные песни из этого круга, родившиеся в конце прошлого, XX столетия, сегодня, спустя 2-3 десятка лет, уже стали национальной песенной классикой. К их числу можно отнести песни А.Корзабаева на текст Ж.Сатибекова «Сағындым Кенен атамды», «Қара кемпір», «Бозторжай» на ст.А.Асылбекова, песни А.Сейдимбекова на ст.Н.Айтова «Сарыарқа», «Дәурен-ай» и Д.Ракишева на ст.О.Дауренбекова «Жер сұлтуы-Жетісу» и др. В данной статье предложен опыт музикоедческого изучения этих песен с целью выявления в них преемственных связей с профессиональной песенной лирикой XIX столетия.

Приметы народно-профессиональной песни, позволяющие безоговорочно отнести указанные образцы к новому этапу развития традиции, связанны со специфическим кругом поэтической образности и языка, а также с особенностями их музыкального решения. Рассмотрим эти стороны организации песенных текстов каждый в отдельности.

Как известно, в казахском устно-профессиональном творчестве сложилась область собственных музыкально-эстетических представлений, дошедших до нас в поэтических текстах песен. Неоднократно ученые-филологи отмечали их генетическую связь с древнейшими образцами устной фольклорной и индивидуальной поэзии кочевников, в которых не только сложились приоритетные для поэтики казахского стиха содержательные, образные модели, но и оформилась, обусловленная бесписьменной формой бытования традиции, формульность поэтического языка песен, его устойчивая семантика.

Анализ образного содержания рассматриваемых песен в этом отношении очень показателен. В «Сағындым Кенен атамды» представлены, на-

пример, мотивы прославления народного музыканта, его исполнительского мастерства, широко развитые в творчестве устно-профессиональных носителей. Тема собственного превосходства, непревзойденности, высокой самооценки, уходящая корнями в традицию акынского восхваления, являлась одновременно одним из средств утверждения авторства, специфическим атрибутом «знакомства с аудиторией».

Развивая, с одной стороны, этот традиционный мотив, «Сағындым Кенен атамды», в то же время апеллирует параллельно и к другому пласту народной культуры казахов. Употребление в поэтическом тексте славительной речи от второго и третьего лица с использованием клишированных сравнений, символов родовой чести и славы, восходит к поэтике родовых коштасу, обрядовых плачей. Для последних формульные обороты типа «ты был первым из иноходцев», «соколом ты взмывал в небо», «ты был лучом света в темноте» являются достаточно характерными (1, с.82):

«Алатаудың сайраган бүлбұлы едін,  
Озып келер жарыстан дүлдүлі едін.  
Сүйінбай мен Жамбылдың» орнын басқан,  
Қазағымның аяулы бір ұлы едің»

«Ты был соловьем Алатау,  
Превосходящим всех в состязаниях.  
Дело Суюнбая и Джамбула продолжая,  
Был казахов любимым сыном».

(Ж.Сатибеков «Сағындым Кенен атамды»)

«Дүниеде болыш еткен Жәнгірхан,  
Салтанатын бүтін дүнияга қалдырган,  
Байтаққа патша хан болған,  
Қаранды үйге шам болған,  
Дүнияға қылған ісің заң болған,  
Әліл бір тұган ақ сұңқар,  
Байтағың енді бір көргүте зар болған»

«Ушедший из жизни Жангирхан,  
На весь мир оставил свое великолепие,  
Для всей степи он был царем, ханом,  
В темном доме был лучом света,  
Был законом во всех земных делах,  
Родившийся справедливым соколом,  
Был с тоскою еще хоть раз увидеть степь»

(Жоктау Байтока «Жангирхан») (2, с.41)

«Найманнан шыққан бір сұнқар,  
Тәпеке деген бек болған»  
«Соколом, вышедшим из найманов,  
Был бек Тапеке»

**(Жоқтау (3, с.61)**

Нить, связывающая творчество А.Коразбаева с именем великого земляка и наставника Кенена, прослеживается также в его одноименной с кененовским первенцем песне «Бозторғай». Связь эта очень тонкая, ассоциативная, она основана не только на национальной характерности подобного рода сюжетных повторов, но и на знании творчества акына, глубоком проникновении в его художественный замысел.

Трактовка образа жаворонка в «Бозторғай» Кенена стала в свое время новым явлением в казахской устной поэзии. В докененовской лирике пение жаворонка, как и соловьевое пение, выступало в казахской устной поэзии олицетворением красоты голоса, совершенного пения. Именно эта традиционная символика образа жаворонка была использована в «Сағындым Кенен атамды»: «Шырылдаса бозторғай, Сен еken деп қalamын».

Но не то у самого Кенена. Его жаворонок – это друг, спутник, доверенное лицо поэта, с которым он делится своим горем, невзгодами, доверяет сокровенные мысли:

«Бозторғай, шырылдайсың жерге түспей,  
Мен журмін кешкө дейін тамақ ішпей.  
Ат қылып, ақ таяқты қолыма ұстап,  
Сандалып қой артында ерте-кештей.

**Қайырмасы:**

А-ау, бозторғай!  
Шырылдайсың, шіркін-ай,  
Құтылар құн бар ма екен,  
Осы қойдан бір құні-ай»

«Жаворонок, поешь ты, не спускаясь на землю,  
Я все время хожу голодный.  
Держа в руках сделанного из белой палки коня,  
С утра до вечера брошу я за стадом баранов.

**Припев:**

А-ау, жаворонок!  
Щебечешь ты,  
Настанет ли день,  
Который избавит меня от этих баранов?»

В современном образце «Бозторғай» авторы сохраняют именно кененовскую трактовку, предложенную им семантику образа, оставляя без изменения и свойственную его песне форму «обращения к жаворонку» от первого лица, которая

стала важнейшим выразительным приемом в передаче современного, но столь же безрадостного, как и в монологе акына XIX века содержания:

«Бозторғай, бозторғай!  
Айналайын жыл құсым,  
Аман-есен журмісің?  
Ала таңнан шырылдаң,  
Куантқалы тұрмысың?  
Канатынды кердің де,  
Кияндардан келдің бе?  
Жетімекпін мен неге,  
Анамды сен көрдің бе?»

«Жаворонок, жаворонок!  
Милая птица моих юных лет,  
Жива ли ты, здорова?  
С раннего утра щебечешь –  
Хочешь меня порадовать?  
Расправила крылья,  
Наверное, издалека летишь?  
Почему я сирота?  
Видел ли ты мою мать?»

**(А.Асылбеков «Бозторғай»)**

Песни «Сарыарка» А.Седимбекова-Н.Айтова и «Жер сұлуы - Жетису» Д.Ракишева-О.Дауренбекова близки друг другу в образно-поэтическом плане и представляют тот полюс казахской народной песенности, который связан с изображением картин природы, степного пейзажа. При этом последние, опять-таки традиционно, не абстрактны, а автобиографически конкретны в посвящении – родному краю, уголку предков, которые выступают в национальном художественном сознании в неразрывной, неделимой целостности с личностью творца, его искусством, песней:<sup>1</sup>

«Тұған жері өркімнің өзіне ыстық,  
Сондықтан шыдамастан әнгे қостық»

«Каждому дорог свой край родной,  
Поэтому мы с нетерпением передаем эти  
чувств в песне»

**(Жаяу Муса «Баянаул»)**

«Жер сұлуы – Жетису,  
Орман, тогай, көлі бай.  
Ән болып қемейімнен  
Төгілдің-ай»

«Джетису- красивейшая из земель,  
Богатая лесами и озерами.  
Ты - песня,  
Разливающаяся из моих уст»

**(О.Дауренбеков «Жер сұлуы – Жетису»)**

<sup>1</sup> См., например, песни «Баянауыл» Жаяу Мусы, «Карқаралы» Мади, «Мерки» Капеза и др.

«Саржайлауым менін,  
Жан жайлауым менін,  
Ән жайлауым менін,  
Беу-беу, Сарыарқа»

«Мое Саржайля,  
Моя душа - джайля,  
Моя песня - джайля,  
Беу-беу, Сарыарка»

(Н.Айтov «Сарыарқа»)

Сходные творческие мотивы прослеживаются и в запеве песни «Дәурен-ай», где образ родины символически олицетворяет пение степного жаворонка:

«Сағынсам бозторгайдың салған өнін,  
Колға алыш домбырамды толғанамын»

«Скучая по песне, спетой жаворонком,  
Я, погружаясь в думы, беру в руки  
мою домбру»

(Н.Айтov «Дәурен-ай»)

Обращаясь к этой песне А.Сейдимбекова, отметим, что в ней, в то же время, нашла развитие несколько иная сфера национально характерных образов. В «Дәурен-ай» творчески преломляются часто вклинивающиеся в бытовые песни «кара өлең» мотивы безвозвратности прошедшей молодости, быстротечности времени, которые оформились в популярном народном жанре в форме поэтических клише, стереотипов (4):

«Құрбылар, жастық шақта ойна да құл,  
Бұл дәурен кетері анық бір күн тұрмай»

«Сверстники, пока молоды -  
веселитесь и смейтесь,  
Это время минут, ни на день не задерживаясь»

(Кара өлең)

«Жігіттер, тіршілікте ойна да құл,  
Мен кепіл өткен жастық келмесіне»

«Юноши, пока живы - веселитесь и смейтесь,  
Я ручаюсь, что прошедшая молодость не  
вернется»

(Кара өлең)

Варианты аналогичной поэтической формулы постоянно присутствуют и в народно-профессиональной песенной лирике XIX века - песнях «Майра» Майры, «Әріне күн» Жаяу Мусы, «Жайма қоңыр» Ибрая и ряде других. Однако, сохранивая в них типичный для кара өлең формульный

стиль поэтического высказывания, народный профессионализм параллельно углубляет и развивает эту тему как самостоятельную в песнях жанровой группы «жиырма бес», содержанием которых становятся мотивы утраты молодости, философского осмыслиения прожитой жизни.

Эволюция поэтики в индивидуальном творчестве казахских народных композиторов идет в направлении концентрации психологизма, расширения образного пространства песен путем введения «личных мотивов» при неизменности типовой для устной культуры модели философского осмыслиения неумолимости времени, изменчивости жизни. Обобщенным выражением подобного рода философских умозаключений выступает, как и в рассматриваемой песне А.Сейдимбекова, обычно раздел Қайырма :

«Ахай, дұние жалған,  
Өтті-ау арман.  
Сүм тағдыр шырмадын-ай,  
Шырмап алған-ай-ей».

«Ахай, недолговечный, обманчивый мир,  
Прошли мечты.  
Закрутила стригунка хитрая  
судьба, запутала».

(Ахан «Шырмауық»)

«Бұландаған жиырма бес,  
Ол да елес.  
Замана асау бой бермес,  
Ескермес.  
Жастықтың өні мәңгі өлмес,  
Жүректің оты еш сөнбес!»

«Бурные двадцать пять лет,  
И они - призрак.  
Строптивое время не дается,  
Не обращает внимания.  
Молодости песня останется вечно,  
Сердца огонь никогда не угаснет!»

(Мухамеджан «Мухамеджанның өні»)

«Жастық дәурен тұрмас,  
Қайта мойын бүрмас,  
Токтамастай,  
Шапқан аттай,  
Атқан оқтай,  
Дәурен-ай!»

«Время молодости не стоит на месте,  
Не вернется назад,  
Не остановится,  
Как скачущий конь,  
Как выпущенная пуля,  
Время!»

(Н.Айтov «Дәурен-ай»)

Содержание именно этой группы песен явились семантическим прообразом «Дәурен-ай», несмотря на то, что в неторопливом эпическом развертывании запева с типичными для кочевника конкретно-предметными представлениями - степь, добра, пение жаворонка, «намек» на тему, приобретающую в Кайырма доминирующую роль, дается только в расширяющем вторую стихотворную строку рефренном дополнении.

Набор встречающихся в анализируемых песнях эпизодических, сопутствующих образов также типичен для устной поэзии казахов. Это, к примеру, использование часто применяемого в эпических жанрах «описания места», представленного через поэтические конструкции по типу «гора-река», «лебедь-озеро» с имманентно присущими им атрибутами, образными формулами, как в песне А.Сейдимбекова «Сарыарқа» (5). Последняя конструкция, заметим попутно, могла употребляться и в собственно лирической народной поэзии, то как олицетворение родины («Аккудың арман әні көлде қалар» - в песне «Бұлбұлым»), то как символ женской красоты («Шомылған айдын көлде аккудай боп» - в песне «Шапибаяу»), то как сопоставление, образный контраст («Ұшады акқу көлден байпандаган, Қалқаға бір сезім бар айта алмаған» - в песне «Бір бидай арпа»). В «Сарыарқа» традиционная формульная конструкция создает пленительную картину родной природы через метафорическое ее использование:

«Аққу ансан қонган  
Ақ мандай көлдер.  
Сал самалы саумалдай болған  
Мақпалдай белдер»

«Скучающая по лебединым стаям  
Белая гладь озер.  
Вольные как легкий, неперебродивший кумыс  
Бархатные горные хребты»  
(Н.Айтov «Сарыарқа»)

К языковому фонду казахской устной поэзии можно отнести и многозначное использование в тексте «Сарыарқа» слов «дала», «джайляу» («Аныз дала, Абыз дала, кобыз дала»), метафорический образ быстро мчащегося времени, воплощенный через излюбленную для поэзии кочевников фигуру коня в песне «Дәурен-ай» («Шапқан аттай, Атқан оқтай, Дәурен-ай»), художественную параллель бега быстрого и красивого коня стремительности и изяществу музыкально-поэтических высказываний ақына-импровизатора, встречающуюся в «Сағындым Кенен атамды»

(«Озып келер жарыстан дүлдүлі едін») или возникающее в этой же песне сравнение с конем творческой личности, художника («Кексе тұлпар сен болсан, мен - ұшқыр тай») и многое другое.

Примеры национальной почвенности поэтики рассматриваемых песен можно приумножить, однако подчеркнем, что «приметы» поэзии нового времени выражены в них не менее ярко. Прежде всего, это относится к стихам «Сарыарқа» Н.Айтова - яркому образцу казахской письменной поэзии, которая отличается отказом от принципа равновеликости строк и поэтических строф и движением рамок традиционных стихотворных размеров, что было начато еще в песнях Абая. Использование приема семантического и лексического повтора слов подчеркивает выразительную экспрессию слова, создает неповторимую, оригинальную мелодию стиха. Поэтические средства «Сарыарқа» как нельзя лучше демонстрируют широкие возможности достижения в современном песнетворчестве органичного синтеза национального содержания с современными приемами поэтического письма и создания в рамках этого процесса эстетически совершенных и содержательно глубоких произведений.

С точки зрения музыкального оформления анализируемые образцы также обнаруживают широкие связи с профессиональной песенной лирикой XIX века, которая выступает своего рода отправной композиционной, формообразующей и языковой моделью. Музыкально-языковая специфика песен народных композиторов, находит, например, частичное выражение в наличии типизированных интонационных комплексов, характеризующихся выразительной речевой природой, кантиленным мелосом или смешанным, песенно-декламационным типом интонирования.

Речевая основа песенной мелодики, уходящая корнями в древние традиции ақынской и эпической речитации и ярко проявляющаяся в классических образцах устно-профессиональной лирики, более или менее ярко выражена в каждой из анализируемых песен, создавая неизменно возникающее при их восприятии впечатление свободы изложения мысли, импровизационности, выраженное через ритмическое и интонационное разнообразие вариантино повторенных мелострок.

В песнях А.Коразбаева речевое начало выходит на первый план, связывая его песнетворчество с развитыми в Семиречье традициями ақынства. «Қара кемпір» и «Бозторғай» выступают концентрированным выражением речитативности, которая становится основным «несущим» се-

мантическим стержнем. Стимулом для актуализации и активизации музыкально-речевых средств песенной выразительности в «Қара кемпір» стал, несомненно, глубокий поэтический текст Ж.Сатибекова, поэтому определяющее значение здесь получают закономерности не столько песенного, сколько эпического жанра. Большой объем и повествовательный характер поэтического текста (10 строф, соответствующих 10 куплетам), отсутствие внутрислоговых распевов, повторность объединенных единой волной тематического развития в полустрофы варьированных мелострок - все эти средства подчеркивают выразительность речевой интонации, ярко выявляя все ее эмоциональное оттенки. Вместе с тем, закономерности лирической песни с ее богатыми возможностями раскрытия эмоциональных переживаний как бы изнутри «ломают» рамки повествовательного. Они выражены через строфическую структурную организацию поэтического текста,canoобразный контур мелодической линии, куплетности как ведущем принципе песенного формообразования.

В «Бозторғай» строфическая форма поэтического текста основана на типичном для казахских речитативных жанров размере *жыр*, однако песенная структура при большом объеме текста имеет здесь несколько иные формообразующие принципы. 12 строф поэтического текста группируются по четыре, составляющие куплет песни, внутри которого традиционное деление на запев и припев отсутствует. Границей-обрамлением образовавшихся трех куплетов песни выступает обращение к жаворонку, выделяющееся, кстати сказать, и ритмикой стиха - два трехсложных бунака, образующих в совокупности 6 слов. Структура куплета представляет собой, в свою очередь, 2-х-частную форму, где первый раздел включает вступление-обращение и речитативное восходящее интонирование в звуковом диапазоне кварты, семантика которого, отметим попутно, уходит в обрядовые жоктау. Занимая объем двух поэтических строф, плачевый комплекс смешается при переходе от первой строфы ко второй, звучит квартой выше, реализуя типичный для казахской домбровой музыки принцип регистрационного контраста. Это дает возможность для освоения нового пространства во второй строфе с дальнейшим возвращением к первоначальному устою. Так, в песне реализуется специфически национальная «зонная» природа музыкального слуха, нашедшая наиболее яркое выражение в казахской инструментальной традиции.

Речевая же природа песенной мелодики в «Бозторғай» наглядно вырисовывается в обилии репетиционных повторов и узком звуковом объеме в «несущих» текст фрагментах, равномерности ритмики, образующей «однотембральную равномерную последовательность с ритмическим торможением на седьмом слоге в конце мелостроки» (6, с.18).

Песни А.Сейдимбекова с точки зрения интонационной природы представляют собой органичный сплав декламационного интонирования с кантиленным началом, продолжая в этом плане богатейшие традиции, заложенные в аркинской песне - «Қарасек» Мади, «Алтыбасар», «Мақпал», «Құлагер» Ахана, «Жанбота» Биржана и других. Причем характер соотношения типов мелодики различен в каждом конкретном проявлении. В «Дәурен-ай» песенно-декламационное начало равномерно реализовывается на протяжении всего интонационного развертывания песни, в то время как в «Сарыарқа» оно локализуется в предкульминационном и кульминационном разделе, сообщая ему необходимую экспрессию, динамику. Песня «Жер сулуы-Жетісу» в этом отношении больше апеллирует в нашей памяти к биржановским «Жонып алды» или «Жамбас сипар», где песенное начало, богатое опеваниями, внутрислоговыми распевами, введением вставных слогов, выступает на первый план. Традиционная песня и с точки зрения общего профиля интонационного развития, в основе которого - сопоставление двух фаз мелодического развития, реализующих на уровне полустроф вопросо-ответную структуру.

Неотъемлемым атрибутом народно-профессионального искусства выступает в анализируемых образцах начало - песенный зчин, несущий заряд концертности, публицистичности и эффективности высказывания (7). Все песни предлагают различные варианты использования этого традиционного выразительного приема, получившего обозначение как «акынская мелодическая формула» (АМФ) (7). Наиболее классическое применение АМФ мы находим в «Сағындым Кенен атамды» и «Жер сулуы - Жетісу». В первой песне замкнутый интонационный комплекс разворачивается в масштабах первой мелостроiki и представляет собой движение от верхней тоники к V ступени и обратно с «локальным» утверждением после 7 слога V ступени в качестве опоры. Устремленное же к верхней тонике, движение в АМФ песни Д.Ракишева вызывает яркие ассо-

циации с аналогичными зачинами устно-профессиональных песен «Карғамау», «Жалғыз арша», и др.

Зачины в песнях А.Коразбаева «Қара кемпір» и «Бозторғай» тоже, на первый взгляд, классически строги. В обеих структурно обособленная АМФ «вершина-источник» звучит рельефно и выпукло благодаря укрупненному ритмическими и поэтическими средствами опеванию V верхней ступени («О-ой! Дұни(е)-ай!») в «Қара кемпір» и обращения «Бозторғай, бозторғай!» в одноименной песне, основанному на восхождении от V ступени к III через ритмическое выделение и утверждение верхней тоники. Вместе с тем, традиционно решенная с интонационной точки зрения АМФ оказалась способной нести в ином контексте новое содержание, во многом переосмысливающее и обогащающее его прежнюю семантику. Песенные зачины в «Қара кемпір» и «Бозторғай» - это не столько «призыв ко вниманию» или носители концертности, сколько сгусток трагедийной образности, материализующийся в процессе дальнейшего развития этих камерных по масштабам реквиемов. Небольшие по масштабам, они создают сугубо музыкальными средствами тот образ, который раскрывается поэтическими средствами на протяжении, соответственно, 10 и 12 строф поэтического текста.

Интересный вариант акынского зачина представлен в песне «Дәурен-ай». Ладо-интонационное наполнение структурно выделенного мелодического комплекса здесь неоднозначно, поскольку основано на утверждении II ступени, обладающей, несмотря на свои ярко выраженные центростремительные функции, способностью открывать процесс интонационного развертывания песни, «замещая» собой верхнюю тонику. Тесситурная, регистровая напряженность АМФ как самой высокой звуковысотной точки песни усиливается, таким образом, средствами ладовыми. Последние, отметим, выступают в «Дәурен-ай» важным носителем выразительных свойств разворачивающегося интонационного процесса: при основном ионийском ладе с устоем «соль» в партии домбрового сопровождения, выявляющаяся к концу второго куплета песни, вокальная партия неизменно подчеркивает побочную опору - II ступень - самую неустойчивую ступень в казахской монодии (8). Такая ладовая «бифункциональность» в границах диатонической системы, несомненно, расширяет образное пространство песни, обогащая его динамическими

связями «второго плана». Подчеркнем, что истоками столь сложной ладовой организации песен выступает опять-таки устно-профессиональная лирика, в рамках которой «разомкнутое» ладо-интонационное кадансирование, проявляющееся в том, что «устой реально не воспроизводится в звуке напева», но «существует в сознании поющего или реализуется в инструментальном сопровождении» (9, с.162), выступает явлением нередким.

В песне «Сарыарқа» трудно говорить об акынском зачине в традиционном понимании. Здесь акынский мелодический комплекс не манифестируется с первых тактов песни, а выступает, скорее, как итог интонационного развития, предстает не как «вершина-источник», а как «вершина-кульминация». Таким образом, АМФ утрачивает одну из важнейших своих функций – презентативную. В результате этого песня, быть может, где-то теряет в эффективности, но приобретает глубокий психологизм, лирическую эмоциональную выразительность. Волнообразный мелодический профиль, постепенное завоевывание вершины-кульминации путем длительного нагнетания, усиления роли речевой интонации, учащения ритмической пульсации - это приемы, аналоги которым в казахской народной и профессиональной песне единичны. Прямые ассоциации у нас возникают, пожалуй, лишь с шедевром народно-профессиональной лирики песней «Қорлан» Естая, где подход к кульминации оформлен сходными музыкально-выразительными средствами. АМФ в «Сарыарқа», концентрируя в себе лирическую эмоциональную направленность, сохраняет, между тем, те свои функциональные качества, которые позволяют ей выступать источником и стержнем дальнейшего интонационного развертывания. Лежащий в основе песенного зачина пентатонный ангемитонный оборот I-II-III-V-VI возвращает нас к привычной для национального слуха семантике, символизирующей в бытовых қара өлең и устно-профессиональных песнях женское начало, образ родины. По существу, все интонационное содержание «Сарыарқа» вырастает из различных модификаций этого древнего обрядового интонационного комплекса. Сравнение же вариантов по степени их приближенности к инвариантам дает возможность выявить в песне действие принципа «тематического обрамления» и выделить 3-х-частность в структуре как форму второго плана.

Рассмотрение формообразующих принципов песен опять-таки выявляет их глубокие связи с казахской песенной классикой XIX века. В то

же время, характерные для казахской песни куплетная, а также форма с ярко выраженным признаками сквозного развития в рамках куплетности, получают здесь индивидуальное преломление, обогащаясь новыми вариантами. Все песни, за исключением «Бозторғай», сохраняют общую структуру песни с припевом, который, в зависимости от масштабов и интонационного содержания, выполняет разнообразные функции.

Как известно, в профессиональной лирике припевы нередко играли самостоятельную эстетическую роль, демонстрируя богатство исполнительских возможностей певца, его голосовые данные, виртуозную технику пения. Однако, употребляя типичные для припевов подобного рода распевы на Алексические слоги, (например, в «Қара кемпир»), современные образцы такую трактовку припева не используют. Раздел Қайырма выполняет здесь больше драматургические функции и выступает носителем основной поэтической идеи-тезиса песни, ее смысловым обобщением. В «Қара кемпир» припев выступает «фокусом» плачевых интонаций, в «Сағындым Кенен атамды» развернутый раздел Қайырма является результатом предшествующего ладо-интонационного развития, разрешающего основное ладовое противоречие запева. Оттягивание ладового устоя путем скандирования коротких речитативных фраз, имеющих важное смысловое значение в контексте песенно-го сюжета, способствует концентрации внимания, создает эмоциональное напряжение, которое находит выход в разделе Қайырма.

В песне «Жер сұлуы - Жетісу» аналогичная драматургическая роль припева как смысловой кульминации произведения сближает «разбросанный» в запеве по различным регистровым зонам основной интонационный материал, выполняя, таким образом, функцию обобщения.

В этом отношении обе песни А. Сейдимбекова нарушают тенденцию к четкой ограниченности запева и припева, приближаясь к сквозной структуре. В «Сарыарқа» начало раздела Қайырма совпадает с послекульминационным спадом мелодического развития, разворачивающимся на единой волне тематического развития, в результате чего грани частей формы практически неуловимы. Развернутый, во много раз превышающий масштабы запева припев в «Дәурен-ай» несет основную содержательную идею «прощания с молодостью». Он выступает фактически новым самостоятельным разделом куплетной формы, имеющим все необходимые для этого этапы тематического развертывания - изложение новой темы,

ее развитие к кульминации, спад и кадансирование. Границы же основных разделов куплетной формы при слуховом восприятии песни трудно уловимы: при неторопливом, эпическом развертывании поэтического текста только возникающий «сбой» в ритмике стиха - смена 11-сложника в запеве на короткий комбинированный стих в припеве дает знать о начале нового раздела.

Итак, проведенный анализ песен А. Коразбаева, А. Сейдимбекова и Д. Рашиева позволяет сделать вывод о том, что традиционная система средств художественного выражения и в наше время продолжает сохранять свою жизненную силу, способность к имманентному развитию на основе активного взаимодействия с исконными и новыми формами музыкального творчества, сохраняя при этом свое национальное своеобразие и глубину.

## ЛИТЕРАТУРА

1. История казахской литературы. В 3-х томах. Т.1. Алматы, 1968.
2. Боздағым. Қазақтың жоқтау жырлары. Алматы, 1990.
3. Казахский музыкальный фольклор.- Алматы, 1982. - 262 с.
4. Елеманова С. Казахская песенная культура: генезис и семантика.- Алматы, 1999 .
5. Ахметов З. О языке казахской поэзии. - А., 1970. - 176 с.
6. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: Автореф. дис. док. - Алматы, 1998. - 35с.
7. Елеманова С. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов: Дис. канд. иск. - Л., 1984. - 204 с.
8. Кожабеков И. О тональной централизации лада в казахской народной лирической песне // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. - Алматы, 1984. - С. 97-119.
9. Кордабаева Р. К проблеме строения каданса в традиционной казахской песне // Традиции и новаторство в музыке.- Алматы, 1980. - С.162-164.

## Резюме

XIX ғасырдағы халық-көсіби өнердің дәстүрлерін жалғастыратын осы замандағы қазақ өндерінің талдауына арналған. Автор А.Коразбаев, А.Сейдімбеков және Д.Рақышевтің өндерінің акындық және әуенде тілін талдайды отырып, қазақтың ауызша көсіби өнінің үлкен өміршеш күші бар, сондай-ақ оның музикалық шығармашылықтың дәстүрлі және осы замандағы түрлерімен белсенді әрекеттесу негізінде табиғатына тән дамуга қабілеттілігі бар екен деген қорытындыға келді.

## Summary

This article consists of analysis of the modern Kazakh songs that continue the traditions of folk and professional art of the XIX century. Based on the analysis of poetic and musical language of the songs by Korazbaev A., Seydimbekov A. and Rakishev D., the author finds great vitality of the Kazakh oral professional songs and its ability to immanent development through an active collaboration with traditional and modern forms of musical creativity.