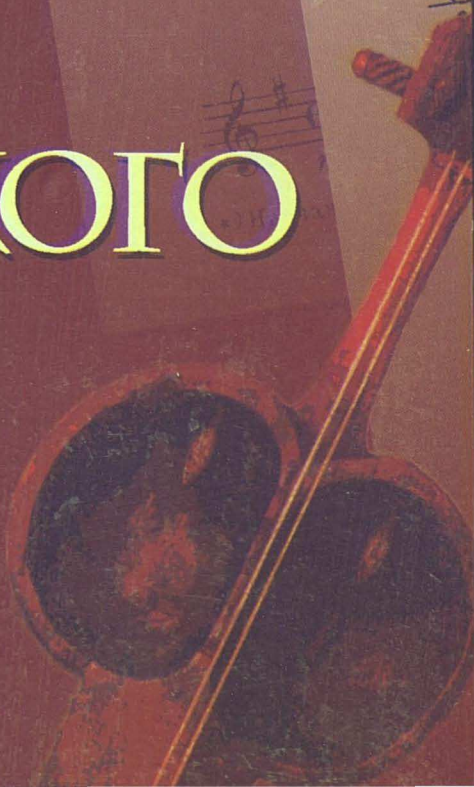


У 2005
1049к

Александр Захаров



1000
ПЕСЕН
КАЗАХСКОГО
НАРОДА



Народный Комиссариат Просвещения Кир. С. С. Р.
Труды Общества изучения Киргизского края

Александр Затаевич

Народный Артист Кир. С. С. Р.

1000

ПЕСЕН

КИРГИЗСКОГО

НАРОДА

(НАПЕВЫ и МЕЛОДИИ)

Со вступлением проф. А. Д. КАСТАЛЬСКОГО, предисловием и примечаниями АВТОРА.

Киргизское Государственное Издательство

Оренбург 1925 г.

У 2005/1049К

Александр Замаев



1000 ПЕСЕН КАЗАХСКОГО НАРОДА



Алматы 2004



БЫС
Кобыз
Посте
ff

ББК 85.31

З-37

Под редакцией
И. К. Кожобекова

Затаевич А. В.

З-37 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.

ISBN 9965-699-97-X

Переиздание книги А. В. Затаевича “1000 казахских песен и кюев” – дань памяти выдающемуся собирателю народной музыки и всем его соавторам – великим степным музыкантам и простым исполнителям песен и кюев. Эта книга масштабно свидетельствует о целом историческом периоде музыкального искусства казахского народа и уже в этом состоит ее непреходящая ценность. Она и сама стала неотъемлемой частью казахской культуры.

Десятилетия, прошедшие с момента первого ее издания, многое изменили в наших представлениях о народном и устно-профессиональном творчестве. Но, являясь прологом казахстанской музыкальной фольклористики, труды А. В. Затаевича и сегодня ведут нас к пониманию казахской музыки; как и прежде, нотные записи, наблюдения и мысли автора возвращают нам исконное достояние народа.

Книга рассчитана как на музыкантов-исполнителей, композиторов и музыковедов, так и на любителей народной музыки, истории и этнографии.

З $\frac{4905000000}{00(05)-04}$

ББК 85.31

ISBN 9965-699-97-X

© Издательство “Дайк-Пресс”,
переиздание, дополнение,
оформление, 2004

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Сборник «1000 песен казахского народа» Александра Затаевича – книга классического масштаба и значимости. Никто ни до, ни после него не отважился поставить столь грандиозную цель и не имел сил осуществить ее – собрать и записать основной фонд музыкального искусства целого народа, живущего на таких громадных территориях. Труд оказался Большим. Перед читателями предстал мир нового музыкального Пространства, которое захватывало дух головокружительным многообразием напевов, глубиной и богатством мелодий.

Фактичность такова: А. Затаевич – композитор, критик, фольклорист – собрал и записал более 2000 казахских песен и кюев и соизмеримое с этим числом количество песенной и инструментальной музыки других народов. Уже одно это ставит его имя в ряд наиболее значимых фигур мировой музыкальной фольклористики XX века.

Сама книга «1000 песен» (как и последующая за ней «500 песен и кюев казахского народа») есть некий акт, после которого стало совершенно невозможным представлять и понимать казахскую музыку так, как понимали ее до А. Затаевича. Его труды это завоевание таких рубежей, на гребне которых открылись перспективы будущего музыкальной фольклористики, определялись пути ее дальнейшего развития.

Оказавшись волею судьбы в 20-е годы в Казахстане, А. Затаевич с головой уходит в совершенно новое для себя дело – собирание и запись народных песен и кюев, которому посвятил последние 13 лет своей жизни. Это были годы невероятного напряжения сил и высокого вдохновения, время активного *практического* осмысления казахской музыки, время становления собственного метода этнографической работы и глубоких теоретических поисков, связанных с определением способа нотной записи казахской песни и кюя.

А. Затаевич не только неутомимый собиратель народных песен, но и серьезный исследователь, способный к неординарному взгляду на музыкальное искусство. Он неизменно чуток к любым его свидетельствам, любым неожиданным проявлениям народного творчества. Он точно знает, с чем имеет дело и «что это». Он ко всему исполнен самого искреннего интереса, а его наблюдения – точны и глубоки. В его книге мы находим самые различные описания: встречи с музыкантами – знаменитыми в народе и неизвестными, со знатоками и просто любителями музыки; здесь и истории появления произведений, и упоминания о сохранившихся в памяти народа событиях в жизни творцов прошлого и многое другое. В большинстве случаев это достоверная информация и она самым активным образом используется в фольклористике уже на протяжении многих десятилетий.

А. Затаевич адресует свою книгу широкому кругу читателей и поэтому не углубляется в узкопрофессиональные сферы. Он, по возможности, избегает научной терминологии, сложных рассуждений и предпочитает вести читателя по пути наглядных фактов, ограничиваясь их «облегченной» интерпретацией. Но его примечания – эта россыпь как бы случайно брошенных наблюдений о песнях, кюях и исполнителях – только на первый взгляд ограничиваются простой описательностью. Стоит заглянуть чуть дальше поверхности тех сведений, которые А. Затаевич, конечно, прежде всего, стремился донести до читателя, как сразу станет очевидным, что они имеют собственно научную ценность и являются полем для серьезных размышлений.

Обладея особым чувством музыкальной формы, А. Затаевич предстает и как блестящий исследователь материи музыки, великолепный практик музыкального анализа. От него не ускользает самая, казалось бы, малозначительная деталь, он внимателен ко всем проявлениям музыкальной речи и видит их в существенных взаимных связях. А. Затаевич достиг тончайшего анализа и в области семантических значений. Все, что связано с музыкой, все, что касается ее бытия и все, что предопределяет ее бытие – интересно для него и важно. Сейчас его пронидательные и великолепные по выразительности характеристики песен и кюев, возможно, требуют перевода на современный язык более строгих формулировок, но в них в концентрированном виде проявился его талант проникновения в суть явлений. Он обладает способностью освещать знания, полученные «в деле собирания народной песни» своей могучей музыкантской интуицией, а освещенные наукой положения готов был подвергнуть основательной критической проверке на реальном материале. Цель А. Затаевича – проникновение в самую стихию народного музыкального творчества. Конечно, путь этот труден, так как требует одновременно и тонкого понимания каждого конкретного произведения и готовности принять великое разнообразие самых различных проявлений народного творчества. Отсюда и метод, которому А. Затаевич оставался верен, считая, что истинные представления возможны только в результате долгого накопления и осмысления фактов музыкального искусства. Но зато почти все сказанное А. Затаевичем справедливо и сегодня – 80 лет спустя.

Но, конечно, главная ценность книг А. Затаевича – это нотные записи песен и кюев. И записи эти во многих отношениях особенные. Его скрупулезная техника нотации, внимание к деталям музыкальной речи и сейчас впечатляет. Удивляет и другое – как быстро он сумел ухватить самые характерные черты казахской музыки, которая для него – европейца начала XX в., была необычной и новой. Совершенно очевидно, что просто особых и даже выдающихся слуховых способностей здесь явно недостаточно. Стихийный подход к записи народной музыки ни к чему толковому привести не мог. Необходимо было решить целый ряд трудных вопросов, связанных с расшифровкой казахской мелодики и ритма, и А. Затаевич углубляется в теоретические изыскания (о некоторых из них он очень кратко говорит в предисловиях к своим книгам). Результат очевиден – следующие поколения фольклористов использовали разработанную им систему нотации и отталкивались от нее. Без его опыта сложившаяся уже сегодня, в чем-то новая методика записи казахской народной музыки, задержалась бы еще надолго.

Нотные записи А. Затаевича всегда вызвали повышенный интерес и – не всегда благосклонное к себе отношение. Автор «1000 песен» сам спровоцировал эту тему уже только тем, что «положил на ноты» за столь короткий срок (причем только с живого исполнения!) невероятно огромное количество песен и кюев. Только одно это вызвало подозрения. Остановимся на этом вопросе.

Известно, что абсолютная точность нотного воспроизведения фольклорного произведения, строго говоря, невозможна. Но не просто потому, что нотные знаки фиксируют лишь отдельные стороны музыки и, вообще говоря, – условны. Но уже потому, что звуковая ткань, как вещественная плоть произведения, сама по себе – без того, что *мы имеем в виду* ее музыкальное содержание – не может встать в прямое отношение к тому, что называется музыкой. А. Затаевич понимал, что любая формальная точность в фиксации «звуковой формы» (длительностей, высоты и силы звука, характера звучания) – опять же вне того, что *ведет нас* сквозь форму (точнее, через и с помощью формы) к смыслу – не может гарантировать «выражения» музыкального смысла, например, записываемой мелодии. А это как раз и было основным требованием, которое А. Затаевич сам к себе предъявлял. Есте-

ственно, достоверная запись должна быть формально точна. Но этого мало. Она должна еще донести в фиксируемой в нотах звуковой форме саму музыку. Заметим, что А. Затаевич поступал здесь как композитор, который на самом деле записывает не звуки-ноты, а саму мысль (музыкальное чувство), хотя и «воплощенную», точнее, рожденную в звуке. С той только разницей, что теперь он записывает не свои музыкальные представления, а пение исполнителя.

Вот почему А. Затаевич не признавал запись с механического носителя, так как предвидел неизбежность искушения маркировать – с максимально возможной детальностью – только само *наличное звучание* музыки. И тогда нотный текст станет лишь текстом этого звучания, хотя мы и будем выдавать его за текст музыки как таковой. Но А. Затаевич не желал подмены, так сказать, сущего и явленного. Он как раз стремился избежать такой подстановки под *бытие* музыки ее нотно-звуковой *формы*, но хотел донести до читателя именно ее бытийную суть. А музыка есть нечто сотворенное, а именно *музыкальное событие* – в самом акте пения, в исполнении кюя, в момент музицирования. И в момент слушательского соучастия в нем.

В этом принципиальном вопросе А. Затаевич был категоричен и непреклонен. Он считал, что обязательным условием достоверной записи музыки может быть только ее запись с живого исполнения, так как только тогда у него появляется возможность непосредственного соучастия в событии рождения музыки или, как он выражался, “внутреннего сотворчества” и “всестороннего сочувствия исполняемому”. Все сказанное здесь делает вопрос об адекватности записи – если в нем заключено только суждение соответствия звуковой и нотной структур – чисто риторическим. Если уж говорить о том, что А. Затаевич не смог избежать отдельных ошибок, то это были ошибки все же музыканта. Ибо впечатляющая глубина, с которой он погружался в мир казахской музыки, реально сопряжена с возможностью заблуждений; уже потому, что *подлинная* музыка осуществляется всегда на краю достижимого, в зоне предельного.

На достижение своей главной задачи – “передачи в нотах” и постижения самого смысла народного произведения было направлено и его незаурядное литературное мастерство. Его примечания, чаще всего, имеют ту же цель – дать читателю представление об исполнителе песни, о его пении (как и игре домбриста), и тем самым помочь ему включиться живым участием в восприятие и понимание музыкального (нотного) текста. Поэтому там мало сухой информации о том, кто и что пел, и что говорил; в них он «общается» с живой музыкальной традицией и ее людьми, пристально в нее всматривается. И как бы подключает читателя к этому общению.

Для А. Затаевича всегда важно знать, *кто* перед ним и *кого* он записывает. Это было для него настоятельной потребностью потому, что пение песни, в конечном счете – личностный акт, и как таковой есть акт феноменологический. Записывая народную песню, он знает, что записывает, так сказать, даже не песню вообще, а *исполнение* песни конкретным человеком, со всеми его вокальными особенностями, темпераментом, характером и музыкальными пристрастиями. И тем самым обнажает именно «человеческое начало» музыки, индивидуальные измерения коллективного народного творчества. А. Затаевич тонко улавливал стиль каждого музыканта, личностные особенности каждого, с кем ему приходилось общаться и кого записывать. Поэтому, кстати, ему удавалось так виртуозно работать с каждым из «своих сообщителей», разохотить его петь свои песни и играть кюи. Примечательно, что книга его, вопреки всем правилам, открывается не чем-нибудь, а Перечнем исполнителей и исполненных ими песен! Вообще говоря, нотные тексты А. Затаевича фиксируют *выполнение индивидуальной жизни песни*, которое происходит в

каждом конкретном ее исполнении. И это тоже принципиальная художественно-эстетическая позиция автора, найденный им естественный, если не сказать единственный возможный, способ донесения музыки до читателя; та форма, которая позволяет читателю максимально приблизиться к песне и через нее оказаться внутри мира казахской музыки.

А. Затаевич нашел здесь свой путь «в направлении к музыке». И открывает его нам – читателям. И если нам удалось проникнуться духом казахской песни, представленной на этих страницах, то будем помнить, что мы ее поняли и почувствовали «через А. Затаевича» и это стало возможным лишь потому, что таким ее самопониманием обладал и автор книги, что ее страницы тоже есть Пространство реального развертывания казахской музыки.

А. Затаевич писал книгу так, чтобы из нее можно было вынести представление о казахской музыке как встречу с ее музыкантами, как встречу с событиями мира музыки, случившимися в двадцатые годы двадцатого века. И какой она есть вообще. Уникальность книги А. Затаевича в том и состоит, что ее автор обладал даром донести до читателя то, что действительно происходило у него на глазах. Он умел «выходить в показ», мог «запечатлеть в нотах» саму музыку; такой, какой (и как) он ее слушал, и как услышал бы ее читатель, если бы сам присутствовал здесь же, рядом с автором. Это и есть главное в книге А. Затаевича, где записи воспринимаются как сама музыка, «реализованная» в нотах.

Книга «1000 песен казахского народа» уже переиздавалась в 1963 году. Однако, во втором издании она подверглась суровой цензурной чистке и из нее были удалены тексты с упоминаниями многих корреспондентов А. Затаевича, репрессированных в тридцатые годы двадцатого столетия, и некоторые страницы истории Казахстана. Кроме того, редакторы часто и без согласования с примечаниями автора изменяли название песен, прибегали к обратному переводу на казахский язык русских переводов названий песен, сделанных А. Затаевичем.

В настоящем издании книге возвращен ее первоначальный вид и восстановлен весь авторский текст, в том числе «Перечень песен» (в начале книги). Восстановлены (в современной казахской транскрипции) оригинальные названия песен. Приведены в соответствие с современными нормами правописания отдельные слова («вариант», «фортепиано» и др.). Вместе с тем, редакция бережно отнеслась к своеобразию лексики автора и особенностям пунктуации, которая может показаться необычной, но несет большую смысловую нагрузку и дирижирует выразительной интонацией автора. В нотной части книги имена исполнителей даны в казахской транскрипции; все дополнения от редакции (названия песен, отсутствовавшие в оригинале, указания на авторскую принадлежность песен и пр.) – в квадратных скобках. В примечаниях казахская транскрипция имен вводится в скобках; если позволяли условия текста, названия песен здесь также давались в казахской транскрипции.

В приложение настоящего издания, с некоторым сокращением, вошли материалы, подготовленные редколлекцией издания 1963 года.

И. Кожабеков

ВСТУПЛЕНИЕ

Совершенно неожиданным и исключительным по огромности этнографического материала и по богатству и разнообразию мелодического содержания является настоящий сборник казахских¹ народных песен, записанных А. В. Затаевичем за 3–4 года в количестве около 1500 и отобранных для настоящего издания в количестве 1000 песен.

Еще вопрос, записано ли – нотами – больше полутора тысяч песен великорусских... А ведь более 150 лет прошло со времени появления первого сборника их – сборника Кириши Данилова (1768 г.)!

У нас под спудом лежат целые склады фонографных валиков записи Маслова, Подгорецкого, Линевой, Пятницкого, в Гимне, – может быть, ожидающихся такой поры, что и переводить-то их на ноты будет уже нельзя за отсырестью или какой иной порчей... Так обстоит дело у нас, у первенствующей народности!..

Срамота наша увеличивается еще и тем, что на Украине за годы революции Квиткой записано и издано несколько сот новых песен; записаны и гармонизованы Прохоровым татарские песни в количестве около сотни; в Туркестане Успенским и Мироновым собран и издан громадный материал, на Алтае – Анохиным; громадная работа проделана на Кавказе Аракчиевым и Палиевым. И вот – перед нами еще 1000 казахских песен!

Не отзываются ли просто постыдной отговоркой наши частые жалобы на оскудение народного песенного творчества? Настоящий сборник, несомненно, является явным протестом против такого огульного утверждения.

Ведь все песни эти записаны за 3–4 последних года; если до их записи они, через устную передачу, могли жить и сохраняться в таком количестве до наших дней (а сколько по Кирреспублике еще не записанных песен!) – то рано еще говорить об оскудении песнотворчества в народе (в данном случае – в казахском народе).

В дореволюционное время едва ли бы удалось А. В. Затаевичу собрать такое количество песенного материала: тогда в «верхах» считался опасным всякого рода подъем народного самосознания, особенно на окраинах; его постарались бы заглушить в корне. Сами народные певцы относились тогда с подозрением к собирателям песен – «а нет ли тут какого-нибудь подвоха со стороны начальства?!».

Но революция разносторонне всколыхнула все народы СССР, и казахская столица Оренбург, естественно, стала привлекать к себе ходоков изо всех как окрестных, так и дальних областей; среди них немало было знатоков и любителей казахской песни; они охотно делились с А. В. Затаевичем сокровищами своих песенных познаний, что, конечно, очень помогло ему собрать материал такой полноты и разнообразия.

Как при раскопках древних урочищ постепенно раскрывается картина быта целой эпохи, и чем глубже и шире, тем полнее, так и казахские записи Затаевича рисуют нам быт и мировоззрение и характер казаха.

Бросаются в глаза удивительное разнообразие и богатство песенных сюжетов. Чего тут только нет: цветы, бабочка, канаус, милая, черные волосы, мужские и женские имена, «ты обидел», бобровая шапка, красная рубашка, 25-летие, старший братец, имена лошадей, хромой кулан, жеребенок, езда галопом, веревка для стреножения коня, охота, слепой, причитания, плач слепого, бледнолицый колдун, р. Урал, оз. Аши и друг, местности, общее совещание, совещание старшин, победная песнь, народные герои, знаменитые певцы, солнце и луна, птицы и т. д.

Обилие и разнообразие песенных сюжетов свидетельствуют об исключительной способности казахских певцов находить в себе музыкальный отклик, по-видимому, на любую тему и еще, главным образом, об их мелодическом даре.

¹ До 1925 г. казахов официально называли киргизами; в 1925 г. народ стал именоваться в соответствии с историческим названием, а республика – Казахской. Здесь и далее в книге наименование народа «киргизы» заменено на «казахи».

У них малозаметно стремление к созданию подголосков к песне, каковую способность особенно отметил Ю. Мельгунов у певцов великорусских, или склонности к традиционному трехголосию, как например, у грузин. Всякому свое.

Казахские мелодии, при их свободе и удивительном разнообразии метрических форм, отличаются исключительно богатой напевностью, какой-то отрешенностью от обычных построений и иногда поражают неожиданными, трудно объяснимыми поворотами мелодической линии. Слушателя невольно захватывает то торжественная величавость, то тонкое изящество, то какая-то особая интимность настроения.

Порою бросается в глаза независимость музыки от сюжета, от содержания текста, иногда даже как будто противоречие между ними. Впрочем, такая особенность встречается в песнях и других народностях: у татар, например, часто один и тот же напев сопровождает тексты совершенно различного содержания; попадают такие песни и у великороссов и других племен.

Следует отметить у казахов ничтожное количество мелодий плясового характера и полное отсутствие всяких плясок!

Излюбленные у многих восточных народов, да и у нас, так называемые пятиступенные звукоряды (черноклавишного построения) в казахских песнях почти не встречаются. Древне-эллиническую ладовую номенклатуру применять к ним (по примеру Мельгунова) можно разве только за неимением пока другой. Этот вопрос еще будущих исследований; для них настоящий сборник А. В. Затаевича открывает обширное поле работ, так же как и для культурно-музыкальной обработки этих напевов.

Удивляешься, почему при таком мелодическом богатстве, при таком интересном музыкальном содержании казахской песни, она так мало привлекала внимание собирателей песен, – до А. В. Затаевича число опубликованных песен едва ли превышало три десятка!

Что касается гармонизации и обработки кирпесен, то около 20 напевов настоящего сборника, записанных частью с сопровождением домбры или кобыза, частью прямо в народно-инструментальном изложении («кюи»), дают немало указаний на своеобразную манеру народного, конечно, самостоятельно выработанного сопровождения: сплошные (двойные и одинарные) педали, многократное повторение одной и той же фигуры аккомпанемента, кварто-квинтовые созвучия с их параллелизмами, неожиданные своеобразные смены тональностей, иногда свободное употребление больших секунд, наигрыши быстрого движения, чередующиеся с тягучей мелодией певца, – все это намечает руководящую линию. Но для полного уяснения казахской полифонии имеющихся примеров, конечно, недостаточно.

Со стороны конструкции некоторые из инструментальных записей сборника представляют собою вполне законченные пьесы, – художественная форма инстинктивно выработана самим народом.

Вообще, взгляд на народное творчество как на сырой материал для художественной обработки в настоящее время нуждается в коренном пересмотре. Народное искусство должно развиваться из собственных первоисточников.

Сборник А. В. Затаевича является залогом самостоятельного развития казахского музыкального искусства.

Можно еще высказать пожелание, чтобы было собрано побольше записей с сопровождением домбры и кобыза, а также и самостоятельных инструментальных пьес.

В заключение считаю необходимым привести мысль, высказанную Роменом Ролланом: «Если хотите дать себе отчет в музыкальной индивидуальности какого-нибудь народа в том, что в нем есть самого сокровенного, то лучший способ – это изучить его народные песни», а также слова А. В. Луначарского, сказанные им на концерте восточных народов в Московском Большом театре в 1923 г.: «Широкое использование творчества различных наций приближает нас к истинно социалистической культуре».

А. Кастаньский
Москва, 15.11.1924 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ “1000 ПЕСЕН КАЗАХСКОГО НАРОДА”

На громадной территории, занимающей свыше 50000 кв. географических миль и простирающейся от берегов Волги до бассейна Тарима и от низовьев Аму-Дарьи до Иртыша, издавна кочует и сохраняет значительное преобладание над прочими национальностями крупнейший из кочевых народов Азии – казахи, или, как их называют в истории, “киргиз-кайсаки”. Народность эта, вот уже полтысячи лет как плотно спаянная и по языку, и по нравам, привычкам и обычаям в одно целое, в корне своем не имеет ни этнического, ни антропологического единства, народившись из конгломерата различных, объединенных степью, тюркских и монгольских племен, главным образом следующих: канглов, кипшаков, дулатов, аргынов, найманов, кераитов и алчинов, племенные названия коих ныне превратились только в родовые. Из них племена дулатов, найманов и кераитов историки относят к монголам, аргынов и алчинов – к помеси разных народностей, а канглов и кипшаков – к чистым тюркам, причем эти последние два племени составляют главную часть всего конгломерата, обеспечивая собою тюркскую народность современных казахов¹.

До настоящего времени казахи, коих насчитывают до 6 миллионов душ, в подавляющем большинстве своем остаются на низкой ступени культурного развития и сохраняют почти неприкосновенным свой бытовой уклад и свою обособленность в сфере духовной жизни. Но вызванный экономическими условиями частичный переход их на оседлость, с одной стороны, а с другой – принесенное русскою революциею национальное их раскрепощение и, отсюда, в частности, мощная тяга казахской молодежи (и не только – молодежи!) к образованию, – все это сулит современному Казахстану новую жизнь, правда, менее беспечную и романтическую, чем прежние кочевки, но зато более сознательную, деятельную и плодотворную, и заря этой жизни уже занимается над необъятною казахскою степью, несмотря на жестокие потрясения, еще недавно перенесенные ею от голода и эпидемий².

В таких условиях естественным представляется желание ближе взглядеться в духовное лицо этого большого народа, выходящего на арену новой политической и экономической жизни, и оценить те возможности, которые вытекают из настоящего положения вещей, – тот вклад, который казахи могут привнести в общечеловеческую сокровищницу духовных завоеваний и достижений культурных народов.

¹ Чулошников А. П. Очерки по истории казак-киргизского народа, в связи с общими историческими судьбами других тюркских племен. Часть I. Оренбург. Киргизское государственное издательство. 1924.

² По официальным данным, от вышеприведенных факторов население Киргизии убыло на 15 %.

А в этом отношении показательной является та характеристика, которую единодушно дают казахскому народу многочисленные исследователи, представляющие его как народ, богато одаренный в интеллектуальном отношении и отличающийся разнообразием и содержательностью своего творчества. В самом деле, их устная народная литература, народные предания, исторические легенды, так называемые “жыры” (былины), сказки и пр., к сожалению, записанные еще в незначительном количестве, останавливают на себе внимание необыкновенною образностью и красочностью языка, богатством метафор и сравнений, размахом фантазии. Точно так же и в живой речи казахи – природные ценители и любители изысканного красноречия; в их среде до сей поры не переводятся импровизаторы, умеющие на любую брошенную им тему содержательно, много и долго отвечать стихами, полными чеканного ритма и звучных рифм.

Но в особенно близком, тесном отношении к их современному, все еще патриархальному быту находится музыка, которая приобрела в их жизненном укладе исключительное значение, во всяком случае – большее, чем у каких-либо других народов, стоящих на той же ступени духовного развития. Пением сопровождается у них всякое семейное событие: и свадьба, и предшествующие ей церемонии, и похороны, и поминки, и встречи гостей, причем поют самые участники, а еще чаще – участницы церемоний, по две, по три, а то и хором, но всегда – в унисон. Музыкой (соло на домбре) перемежаются торжественные заседания и советы аксакалов, то есть старшин рода или аула. Даже являясь столь новым и современным нам порядком, как открытие Всеказахских съездов, депутаты решают по старинному приветствовать хоровым исполнением сложной специально по этому поводу песни³. Наконец, музыкой (пение под аккомпанемент кобыза) сопровождают казахские шаманы (так называемые бахсы) свои заклинания и заговоры от болезней; с пением обходят казахские “славильщики” соседние аулы во время поста Уразы и т. д. и т. д.

Мы перечисляем здесь песни и пьесы бытового характера. Но число их представляется собственно незначительным, по сравнению с громадным количеством песен и инструментальных пьес, являющихся продуктом свободного субъективного творчества и фантазии. Конечно, львиная их часть относится к типу «олем», т. е. лирических песен, в которых описываются чувства любви, красоты возлюбленной и перипетии любовных отношений; иногда объектом воспевания является не женщина, а близкая сердцу всякого казаха степь, море (у букеевцев), синие горы (у акмолинцев и семипалатинцев), а то и просто какая-нибудь «белая березка» или скромная птичка (скворец, жаворонок), а еще чаще – какой-либо верный «серко», помогающий кочевнику с малолетства побеждать громадные степные пространства. За «олем» следуют песни о делах давно минувших, о бранных подвигах батыров (богатырей), былины (жыр) и сказания, «перме» (поучительные песни), песни состязательного, виртуозного характера. Ни один праздник, ни одно сборище не обходится без «олемши»

³ См. примечание 525.

(певца-профессионала), и к лицам этого звания и этой специальности казахи относятся с таким почетом и уважением, как в средние века относились к миннезингерам и менестрелям. «Акыну» же, т. е. певцу-автору восторженное преклонение оказывается еще большее, так как казахское искусство находится ныне в той стадии развития, когда всякое вообще музыкальное творчество становится достоянием целого народа, музыкально столь восприимчивого.

Сказанного мало! К песне прибегают казахи тогда, когда хотят наказать кого-либо за скверный поступок⁴, песню же импровизируют о всяком предмете, который находится в данный момент у них перед глазами, в песне излагают свою просьбу к властям по какому-либо совершенно немusикальному поводу⁵ и прочее.

Можно только удивляться, как при наличии у казахов такого исключительного влечения к музыке, как при такой, хотелось бы сказать, – пропитанности ею их быта, до самых прозаических его сторон включительно, – их громадная устная музыкально-певческая литература до сих пор так мало переведена и зафиксирована в нотной письменности, благодаря чему в настоящее время, несомненно, успели уже растеряться или исказиться, может быть наиболее ценные проявления их народно-музыкального творчества!

В самом деле, музыкальная сторона творчества казахов до сих пор оставалась почти совершенно невыявленной и неисследованной! Никаких специальных сборников казахских песен вообще не существует, а если и встречаются в печати отдельные нотные их записи, то в самом ничтожном количестве⁶ и притом в таком разбросанном и разрозненном виде, что найти их в периодических изданиях за последние 30–40 лет, куда они случайно вкраплены, представляется делом до крайности кропотливым и трудным даже и для лиц, имеющих возможность пользоваться крупными и хорошо систематизированными книгохранилищами!

Такое положение вопроса и навело пишущего эти строки на мысль посылить пополнить столь важный пробел музыкальной этнографии и испытать свои силы на этом совершенно новом для себя поприще⁷. Тем более, что Оренбург, в коем я, после пяти лет беженских скитаний, в 1920 году поселился, – в качестве столицы новообъявленной Казахской Советской Социалистической Республики, представлял для того особенно благоприятные условия: сюда посылала революционная степь, может быть, наиболее энергичных и предприимчивых своих сынов даже из самых отдаленных уголков Казахстана, как для несения разных служебных обязанностей, так и на всевозможные съезды, конференции, курсы и т. п. Таким образом, можно

⁴ См. примечания 463 и 464.

⁵ Так, напр., недавно в гор Петропавловске прославленный казахский акын (Ибрай) выступил всенародно с новою своею песнею, в коей ... изложил ходатайство о принятии его сына в школу!

⁶ Литература их указана в конце книги особо.

⁷ В последние одиннадцать лет перед возникновением европейской войны я состоял в Варшаве музыкальным рецензентом русских газет и членом наблюдательного комитета местной консерватории.

было, оставаясь на месте, производить запись песен во всеказахском масштабе, то есть одновременно записывать песни не только ближайших к Оренбургу губерний – Уральской, Актюбинской, Кустанайской и Тургайского уезда, но и более отдаленных – Букеевской, Акмолинской и Семипалатинской губерний, до отдаленнейшего Адаевского уезда – б. Мангышлакский уезд Закаспийской области, с фортом Урицкого (б. Александровским) во главе – включительно⁸.

Случилось так, что некоторые казахские песни, впервые тогда мною услышанные, поразили меня своею красотой и свежестью, что и утвердило меня в сказанном намерении, и я приступил к работе.

Записывал я всех, кто только мог мне предложить свои исполнения и кого только, из лиц музыкальных и сведущих, я умышленно или случайно находил среди тяжелых и унылых забот беженской жизни. Записывал и народных комиссаров Казахской ССР (А. Джангельдина, М. Саматова, С. Сейфуллина), и других, более молодых представителей казахских интеллигентных слоев, работающих на ниве политической и общественной деятельности (Ир. Алдунгарова, Ю. Б. Аймаутова, Г. Букейханова, Б. Майлина, К. Медетова, А. Уразбаеву и др.), и певцов-профессионалов (Акимгереев Костанова, Б. Джумабаева, А. Мукашеву), и съезжавшихся из степи студентов, курсантов и учеников Оренбургских: Рабфака, Совпартшколы, Кавалерийской школы командного состава, Казахского института народного образования, Военно-политических и Ветеринарных курсов, Женских курсов дошкольного воспитания, Казахской показательной школы, деткоммуны и пр. (вообще учащихся – больше всего), и лиц, отбывавших наказание в рабочей команде, и погонщиков верблюдов, привозивших зимою “гужом” соленую рыбу, соль и керосин с далеких берегов Каспийского моря, и, наконец, нищих и босняков, ходивших по базару за подающим.

Записывал – повсюду: у себя ли на дому, при рояле, а чаще всего – на разного рода курсах, в общежитиях, школах, казармах; записывал летом – на высоком идилическом берегу Урала, а зимою – на темных, грязных нарах или рваных коврах ночлежек, и среди сутолоки базара, и в коридоре театра, одним словом – везде, где только встречал сколько-нибудь ценный источник для пополнения моей песенной коллекции и хотел воспользоваться подходящим настроением певца.

Не могу, конечно, сказать, что поначалу такая работа мне легко давалась. Наоборот, после нескольких первых записей, технически меня не затруднивших, я встретился уже с такими сообщениями, разобраться в которых и добросовестно и, главное, жизненно передать которые на бумаге было делом до крайности трудным.

Прежде всего, нельзя забывать, что никаких, конечно, фонографных валиков у меня не было, и что записывал я песни непосредственно с живого голоса, будучи вынужден, таким образом, считаться с психологией, характером, настроением, а то и просто – со свободным временем певца, к тому же

⁸ Туркестанский Казахстан (Семиреченская и Сыр-Дарьинская губ.), как не входивший тогда в состав Казахской Республики, имел в то время в Оренбурге лишь случайных представителей, и отдел этот мне удалось пополнить уже в 1924 году в Москве записями среди студентов вузов и Коммунистического университета трудящихся Востока.

совершенно добровольно и, главное, вне каких-либо материальных расчетов, то есть безвозмездно дававшего мне свои исполнения. Необходимо было приохотить его к дальнейшим терпеливым сообщениям быстрою и явною удачливостью своих записей (которые я, для проверки, тотчас же ему сам напевал), а не отпугивать просьбами бесконечных повторений и ковырянием в отдельных эпизодах песни, исполнять которые на выборку, с любого места, могли далеко не многие.

Затем, в отношении собственно мелодии, нужно было привыкнуть к некоторым специфическим приемам казахского пения, сказывающимся, например, в одергивании равнозначущих парных нот в синкопированные триоли, с задержанием на втором времени⁹; в стягивании конечных звуков музыкальной фразы книзу, наподобие *glissando* струнных¹⁰; в частых ферматах, поначалу казавшихся мне произвольными, наконец, в разных выкриках, говорках и пр. Для слуха, кроме того, возникала задача распознавания и, затем, в применении к существующей системе – соответственного “темперирования” естественных интервалов, столь понятных в вокальном исполнении, а тем более – у народа, всю силу своей природной музыкальности полагающего в вокальной гомофонии, в создании на ритмической канве – одноголосной мелодии. Хорошо помню случаи, когда, например, большая и малая терция прелукавым образом дразнили меня вопросом: “которая из двух?”, пока, при повторных исполнениях, одна из них не высказывала своего преимущества!

Но, пожалуй, всего труднее обстояло дело с упомянутою “ритмической канвой”! Только позднее, при записи песен Восточного Казахстана (Акмолинская и Семипалатинская губернии) я познакомился с рубленным, отчеканиваемым ритмом двухдольного размера¹¹; первоначально же производившиеся мною записи песен западного Казахстана, в большинстве своем, нигде не укладывались в однородный такт и представляли величайшую свободу вольному метру, ввиду отсутствия в них закономерного чередования одних и тех же ударений. Здесь, с целью точного определения соотношения нот по их длительности, я, не доверяя своему чутью, иногда прибегал к приему разложения более длительных звуков на основные единицы такта. Так, например, если за точкой, обозначающей начало ноты большей длительности, я успевал отбивать пунктиром, в такт, пока певец тянул эту ноту – скажем, пять точек (тактовых времен), то это с математической точностью мне доказывало, что инстинкт подсказывает поощему тянуть эту ноту в шесть раз дольше основной единицы такта, независимо от размера. Путем повторных прослушиваний песни я проверял это соотношение, и тогда уже в точности записи не было никакого сомнения, причем оставалось только, сообразно с акцентуацией исполнения, найти для данного метра ту форму обозначения, которая вполне бы отвечала расположению тех же акцентов и укрепляла их позицию.

Не все, однако, из моих сообщателей были такими точными и тонкими академистами; были и такие, у которых мелодия не принимала в своих изгибах и

⁹ См. записи под №№ 6, 9, 11, 179, 189, 410, 424, 439, 509 и др.

¹⁰ См. записи под №№ 289, 714, 716, 717, 753, 773, 777 и др.

¹¹ Да и то время от времени сбиваемом неожиданными переборами других размеров.

длительностях выточенно-застывшей формы, а колебалась, то сгущаясь, собираясь в складки, то произвольно расправляясь и расширяясь. Тогда здесь предстояла большая и трудная последующая работа – осторожно расправить на пальцах это скомканное кружево, то есть разобраться в том, какие несимметричные периоды лежат в натуре самой мелодии и ее метра, и какие являются случайным результатом несоответственно пристегнутого текста, или просто – порывом исполнительского темперамента, импровизации, а то и неумения! Понятно, что выполнение такой ответственной работы представляло громадные трудности, и только – практика, громадная практика по записи почти 1500 песен с последующим неоднократным пересмотром и переоценкой произведенных раньше записей, опыт внимательного прослушивания, думается, по крайней мере вдвое большего количества песен, чем приведенное число записей, затем ближайшее ознакомление с формой песен и сопоставление многообразных их вариантов – все это, в конце концов, указало мне некоторые вехи для ориентировки в случаях, подобных вышеуказанному, хотя я, конечно, очень далек от мысли утверждать, что эта сторона моей работы не лишена крупных промахов и недостатков.

Конечно, я не записывал всего того, что мне предлагали, а из записанного, в свою очередь, не вносил в главный сборник тех записей, которые, по ближайшем их рассмотрении, представлялись мне или недостоверными, или художественно малоценными, иди же просто – мне явно не удавшимися. Но вариантов ранее слышанного я, вообще, не избегал записывать, раз они действительно представляли самостоятельный музыкальный интерес. Руководствовался я при этом тем соображением, что на одной и той же тематической основе яснее выступает творческая инициатива “соавторов” и, следовательно, нагляднее и ярче выявляются изгибы и возможности казахского музыкального вкуса. Поэтому в некоторых (хотя и редких) случаях я даже не избегал приводить и по несколько вариантов, раз они, по моему убеждению, того стоили, и даже приносил им в жертву некоторые менее значительные уникалы моего собрания.

Да и как определить в безбрежном море казахского песенного творчества, где оригинал и где – его варианты? Услышит казах новую для него песню какого-нибудь акына, понравится она ему, и понесет он ее в свой, может быть, и очень отдаленный аул, – понесет такую, как подскажут ему память и чуткость музыкальной восприимчивости. Кое-что перезабудет, кое-что изменит по личному вкусу, подставит другие слова, и вот – уже вариант готов! От этого варианта размножатся тем же путем другие, а за ними – еще и еще новые. Большое значение в этом случае имеет и то обстоятельство, что в громадном большинстве казахских песен мелодия и текст не составляют нераздельного целого, не зависят один от другого, и на данный напев казах свободно распевает разные песни, уже одним этим варьируя его музыкально-ритмическую структуру.

И вот в результате получаются песни: 1) или происходящие явно от одного и того же корня и сохраняющие общее всем название, но, за исключением некоторых основных мелодических или модуляционных формул, уже далеко одна от другой отошедшие; 2) или песни различных наименований, но почти идентичные по напевам, 3) или же, наконец, песни хотя и носящие одно и то же

название, но в мелодическом отношении положительно ничего общего между собою не имеющие.

Неудивительно, что при таких условиях мне и самому нелегко было ориентироваться в том громадном материале, который я добывал, тем более что я не был знаком ни с казахским языком, ни с методами его русской транскрипции, точно так же, как и громадное большинство моих первоисточников – певцов и певиц – обладало разве самыми примитивными познаниями в русском языке. Это обстоятельство, в связи с тем, что всю свою работу по записи мелодий и по метрическому их оформлению я вел целиком единолично, без чьей-либо помощи, не давало мне возможности записывать и самые тексты песен. Тем более, что запись их на слух, без применения правил определенной транскрипции, неминуемо привела бы к грубым их искажениям и только понапрасну тормозила бы дело записывания самых мелодий (которые, признаюсь, интересовали меня больше всего и являлись главной целью моей работы), а с другой стороны несомненно очень бы утомляла и потому расхолаживала моих певцов, охотно певших, но в громадном своем большинстве не могших, конечно, оказать мне в указанном выше отношении никакой помощи.

Но в тех случаях, когда сообщающий мне напев имел возможность написать мне и самый текст песни, я, конечно, очень был рад подтекстовать его под мелодию, а кроме того – все заглавия и много “припевов” записал самолично, руководствуясь высказанным таким авторитетом, как А. Б. Байтурсунов¹², мнением о том, что на всякую записанную мелодию казахи всегда сумеют подобрать слова¹³, но что сделать то же самое в отношении припевов гораздо труднее, так как в тексты их вводятся авторами и такие новые и произвольные словообразования, которые тешат ухо одною красотой и оригинальностью своих созвучий, не выражая собою, по большей части, никаких понятий, причем в такой форме эти припевные тексты считаются, по традиции, неотъемлемыми от самой мелодии припевов.

Представляя, затем, собранный, обработанный и систематизированный мною материал для оценки специалистам, со своей стороны хочу высказать несколько замечаний и наблюдений над казахской песней.

Прежде всего, в противоположность всем томным и млеющим хроматизмам той “восточной музыки”, к которой приучили широкую публику оперы и концертные эстрады, казахская песня являет собою целое море нераздельного и безусловного диатонизма! По крайней мере, записав до 15 000 этих песен, я нигде не встретил ни одного увеличенного интервала, ни одной хроматической последовательности!

¹² См. о нем прим. 149.

¹³ Лучшим доказательством того, что в казахском песенном творчестве напев часто имеет совершенно самостоятельное значение, является то, что очень многие из песен (см. их перечень) носят название не по поэтическому их содержанию, а по индивидуальному их автору, с присовокуплением слова “эні”, что значит – “напев” или, как переводят сами казахи, “мотив” – “Мотив такого-то”. Уже одно это достаточно подчеркивает, насколько в этом творчестве музыкальный момент имеет преобладающее значение и объясняет многие несообразности, вытекающие из приложения к определенному напеву несоответственных слов.

Очень часто встречаются в звукорядах этих песен (и не только в старинных, но и новейших их образцах) так называемые средневековые лады: *дорийский*, *фригийский*, *миксолийский* и *эолийский*¹⁴. Есть примеры и *лидийского*, как равно образцы и смешанных (гибридных) ладов, а *ионийский*, равный современному мажорному, можно сказать, господствует в песнях Восточного Казахстана (в Акмолинской и Семипалатинской губерниях). Древний пятитонный звукоряд, то есть так называемая *пентафонная* или *китайская* гамма (ее можно сыграть на одних черных клавишах фортепиано), в рассматриваемых песнях встречается только как исключение (на всю тысячу приводимых мною песен имеется всего только *один* чистый ее образец!), а где и имеются ее следы, то едва ли не как результат отражения татарских песен.

Мелодии казахских песен имеют гармоническую основу и периодический склад, в отношении коего характерным является двукратное повторение главного предложения, вмещающего в себя четверостишие, вслед за которым песню заключает “припев”, или короткий, или более или менее распространенный, излагаемый в той же или в побочной тональности. Припеву этому, обыкновенно, предшествует широкая, выдержанная фраза, после которой темп чаще всего ускоряется.

Есть еще и такая форма: три первых стиха четверостишия исполняются на один и тот же мотив, а четвертый – развивается в припев. Существуют, затем, примеры и более сложной, скомбинированной формы, со сменой темпов и тональностей, в характере романсов или ариозо¹⁵. Наконец, остается еще упомянуть о более лаконических песенках, характерных для Букеевской и Уральской губерний и Адаевского уезда.

Мелодических украшений и завитушек, столь характерных для некоторого типа восточных песен, в казахских песнях не встречается, в ходу только *морденты*, расщепляющие ноту на быструю триоль, и *форшлаги*, исполняемые на сильной части такта, то есть за счет следующей ноты, а не предыдущей. Форшлаги эти характерны для широко разливающихся, сверхпротяжных уральских мелодий.

Казахстан, как уже было выше отмечено, раскинулся очень широко. И неудивительно, что совершенно различные картины природы, климат и условия кочевки не по-одинаковому отражаются на песнетворчестве населяющих ее кочевников, уже по одному своему образу жизни – в постоянном общении с природой – особенно чутко на нее реагирующих. Так, например, красивые ландшафты Акмолинской и Семипалатинской губерний, живописные горы, быстрые ручьи и реки, зеленые рощи и птичий лесной гомон – все это находит несомненный отзвук в ритмическом и фигурационном оживлении песен

¹⁴ В видах популярности настоящего издания и в целях более наглядного выявления присущих каждому из названных ладов особенностей, я позволил себе отступить от принятого метода их записи и пользовался современными – мажорным и минорным строями, соответственно подчеркивая в них характерные, для названных ладов, интервалы не ключевыми, а случайными (перед нотами) знаками альтерации (повышения или понижения).

¹⁵ См., напр., №№ 107, 222, 353, 406, 687, 688, 883 и многие другие.

восточного Казахстана, в их мелодической цветистости и склонности к виртуозному, в настроении благодушно-беспечного музицирования, в щегольстве формами. И завершаются-то эти, по преимуществу мажорные мелодии, чаще всего – всеудовлетворяющей тоникой.

Не то – в песнях западного и юго-западного Казахстана (Букеевская губерния и Адаевский уезд). Безбрежные равнины, пустынные солончаковые степи, бедность растительного и животного мира, унылая монотония плоского и низменного морского берега – все это настраивает на песни протяжные, задумчивые и унылые, подолгу замирающие на ферматах и почти всегда заканчивающиеся в побочных тональностях. Здесь уже нет места особенным заботам о показной стороне: люди “отводят свою душу” в песнях, незатейливых по форме и лаконичных; но посмотрите, как много они успевают сказать в своем лаконизме, и как сконцентрированно выразительны эти песни по музыкальному их содержанию!

Впрочем, я не имею возможности дать здесь характеристику каждой отдельной песенной группы настоящего сборника порознь, что завело бы меня слишком далеко. Ограничусь лишь тем, что подчеркну необыкновенную, величавую красоту эпических сказаний уральского баяна Мухита (Каратаева), этого крупного народного художника, творчество коего достойно специального исследования; выдающуюся красоту и богатство песен Кустанайской группы¹⁶, с замечательной песней Сералы и великолепными сообщениями Ир. Алдунгарова во главе, виртуозный размах и изысканность форм в песнях акмолинских и семипалатинских, мягкость и задушевную теплоту тургайских песен, захватывающий лиризм букеевцев, своеобразную прелесть песен Буртынских волостей (Оренбургская группа) и Актюбинской губернии, интересные и серьезные сыр-дарьинские напевы и т. д.

Впрочем, лучше не подчеркивать здесь красоту отдельных песен¹⁷, во-первых, потому, что их пришлось бы перечислять слишком много, а во-вторых и потому, что выделение их на первый план, мне кажется, несправедливо отодвигает в тень все прочие, среди которых, хочется думать, не найдется таких, которые бы вообще не заслуживали внимания.

Отмечу только, что разнообразие творческих импульсов и неодинаковые жизненные условия не позволяют казаху психологически сочувственно реагировать на музыкальное творчество тех своих сородичей, которые живут и творят вне обстановки его повседневного быта, тем более, что во всех своих перекочевках, хотя бы на тысячи верст, казахи остаются в тесном кругу своего аула и передвигаются не только со своими семьями, скарбом и стадами, но, конечно, и с всегда сопутствующими им песнями. Уральца и букеевца рассердит, например, немного шутовствующая, подмигивающая песня хитрого и

¹⁶ Удивительно, что такой выдающийся этнограф, как покойный С. Г. Рыбаков, еще в 1897 году, увлекаясь колонизаторством, утверждал, что кустанайские киргизы поют *исключительно* русские песни и забыли произведения своего эпоса! (см. газету “Народ” от 23/IV 1897 г.).

¹⁷ Отчасти я делаю это в примечаниях.

угодливого семипалатинского акына (певца-автора) Жаяу Мусы, точно так же, как семипалатинцу, может быть, покажется слишком важным и холодноватым творчество гордого уральца Мухита¹⁸.

И только теперь, с тягой молодого Казахстана в города, когда в общежитиях разных учебных заведений, курсов и съездов встречаются и сожительствоуют казахи, съехавшиеся с разных концов своей обширной родины, создаются условия для сближения их на почве обмена произведениями народного творчества.

Той же цели должна послужить и настоящая книга, когда казахи усвоят немудреную нотную грамоту, что при их музыкальной талантливости не будет им стоить никакого особенного труда.

Мне остается сказать несколько слов про киргизские народные инструменты. Их всего три: «сыбызгы», «кобыз» и «домбра». Из них сыбызгы представляет из себя длинную деревянную дудку с 12 отверстиями, напоминающую башкирский «курай», но более сильную по звуку. Инструмент этот не имеет большого распространения: во всяком случае меньше, чем кобыз.

Этот же последний представляет собою смычковый инструмент первобытного характера. Кузов его имеет форму половины – довольно большой, выдолбленной из липы, груши, разрезанной вдоль, широким концом книзу, с толстыми стенками. Узкий верхний конец этой грушевидной чашки затянут, для резонанса, верблюжьей кожей, острым язычком оттянутой вглубь чашки, нижняя, широкая часть коей остается неприкрытой. На короткой шейке укреплены два примитивных колка, удерживающих два пучка черных конских волос, заменяющих собою струны и отстоящих от грифа на два сантиметра, благодаря чему, при игре, «струны» эти, настраивающиеся в кварту, только нажимаются «на весу», но не прижимаются к грифу. Третий пучок тех же волос укрепляется на смычке и, одинаково со «струнами» (где они с ним соприкасаются), наканифоливается древесною смолою (сагыз).

Инструмент этот, во время игры, держится на подобие виолончели, причем добываемый из него звук имеет чрезвычайно своеобразный, гнусавый и зловещий характер, отчасти напоминающий тембр фагота. И неудивительно, что его загадочные, жуткие звуки приходится столь подстать всякой чертовщине, которою казахские колдуны-заклинатели, так называемые «баксы», обставляют свои волхования, обвешивая этот инструмент, для пущей жути, колокольчиками или звякающими кусками железа.

Но самым любимым и самым распространенным киргизским музыкальным инструментом является «домбра», стройный и хрупкий щипковый инструмент, с небольшим кузовом произвольной формы и сравнительно длинной и тонкой шейкой, в 10 местах перевязанной струнами, для обозначения «ла-

¹⁸ Характерно, что сотни раз мои клиенты по записям обращались ко мне с щекотливым вопросом, какой губернии казахские песни нравятся мне больше всех, что уже выдает у них, в данном случае, несходство вкусов, элемент соревнования и превозношения своего перед другим!

дов»¹⁹. Струны имеет две (собственно – одну, перетянутую дважды), которые вырабатываются из бараньих кишок и настраиваются в интервал кварты или квинты (смотря по надобности).

Домбра является непременною спутницею не только всякого певца-профессионала, но и большинства сколько-нибудь серьезных певцов-любителей. На ней поющий аккомпанирует своему голосу, но не выискивая гармонические аккорды (как, например, европейцы на гитаре или мандолине), а лишь повторяя порученную голосу мелодию, которую расщепляет броском, бряцанием ручной кисти, на ряд нот более мелкого деления, ритмизируя всякую, сколько-нибудь длительную ноту голоса. И только вторая струна дает к этому унисону с голосом своеобразные гармонические ноты, иногда дающие очень характерные последовательности, но чаще впадающие в монотонию назойливых параллелизмов.

Иное дело, когда на домбре исполняются пьесы, специально для нее и для ее возможностей созданные, то есть так называемые “кюи”, до которых казахские любители большие охотники. Хороший кюй, в исполнении хорошего (не говорю уже – прекрасного) домбриста ценится ими гораздо выше всякой песни, которую, конечно, нетрудно и перенять у другого, тогда как виртуозная игра на домбре дается не сразу и не каждому.

Действительно, в этих кюях скромная домбра, под пальцами умелого игрока, порою возвышается до, казалось бы, невозможных для ее скромных средств “возможностей”! Она то поет – тянет звук, как духовой инструмент, то брызжет тончайшими фигурками пассажей, то изумляет скоростью звуковых пунктиров (быстрейшая смена пальцев правой руки на одной ноте). Очень характерен и мягкий, уютный, убаюкивающий тембр этого низко настроенного инструмента²⁰, случайно зависящий от несовершенства самой его выделки, кустарным образом, из мягких сортов первого попавшегося дерева!

Записывать домбру в кюях, конечно, очень трудно. И если я сколько-нибудь и научился этому искусству, то уже в конце моей практики, когда смог уже прибегать к приемам импровизированной стенографии. Думаю, однако, что те, хотя и немногие (20) образцы кюев, которые мне удалось собрать, все же с достаточною ясностью определяют гармонический и модуляционный характер и стройную красоту форм этих инструментальных пьес, до сих пор никем не записанных. И если мне суждено будет, в дальнейшем, еще более развить и углубить настоящий труд, то не скрою, заветным моим желанием было бы заняться записью лучших казахских домбристов, слух о коих широко разносится по степи.

Закончив настоящий мой четырехлетний труд и еще раз оглядываясь на этот период моей клонящейся к закату жизни, хочу сказать, что хотя я и горжусь выпавшей мне на долю ролью первого собирателя казахских песен в таком

¹⁹ Семипалатинские домбры делаются более короткими, похожи по форме на русские балалайки, и ладов у них восемь.

²⁰ А. Б. Байтурсынов, при записи мною сообщенных им кюев имел домбру, настроенную в ля большой и ми малой октавы.

крупном масштабе – для осуществления чего, при иных условиях, потребовались бы долгие, многочисленные и дорогостоящие экспедиции, – но, в то же время, никто, конечно, более меня не чувствует всех недочетов этого труда, созданного как бы невзначай, без должного для такой громадной и ответственной работы опыта и, притом, в тяжелых условиях личного существования.

Но мог ли я пройти равнодушно мимо тех сокровищ, которые так неожиданно передо мною открылись? Культурному миру они до сих пор оставались совершенно неизвестными, а между тем их уже коснулась гибельная рука вымирания! Нужно было спешить с записью того, что еще осталось целым!

Понятно, что довести эту громадную работу до конца можно было только при помощи целого ряда сведущих и сочувствующих ей лиц, которых всех я здесь, к сожалению, не смогу и перечислить! Из них я особенно себя считаю обязанным: председателю Казахского Центрального Исполнительного Комитета С. Г. Мендешеву, оказавшему мне всестороннюю помощь в критический момент, когда в 1922 году в разгар работы я заразился тифом, и затем много способствовавшему осуществлению настоящего издания; А. Б. Байтурсунову и А. Н. Букейханову, высоко компетентными указаниями и пояснениями которых я много руководствовался; заведывавшему бывшим Оренбургским отделением Московского археологического института А. Л. Мелкову, “Обществу изучения Казахского края” в Оренбурге, поддержкой которых я пользовался; и, в конце концов, Казахскому Народному Комиссариату Просвещения, доведшему трудное и дорогое дело издания настоящей книги до конца.

А теперь, по адресу настоящих авторов и соавторов предлагаемой книги – этого многоликого собрания сообщателей и сочувственников, всемерно меня поощрявших и мне помогавших, – да позволено мне будет выступить со словами следующего обращения:

Вам, мои дорогие друзья-джигиты, посвящаю и Вам возвращаю я этот труд, сработанный совместно с Вами в годину голода, холода и эпидемий. Вы знаете, что я всегда стоял на той точке зрения, что не я собираю Ваши прекрасные народные песни, а Вы сами, при моем посредстве, накапливаете их, дабы уберечь это национальное свое достояние от забвения и искажений. Не мне судить, хорошо ли и правильно ли исполнил я эту трудную задачу, но уверен, что Вы не сомневаетесь в том, что выполнил я этот труд со всею любовью и самопосвящением, со всем умением, коим располагаю. В этой работе нельзя было сделать ни одного шага без внутреннего созвучия с интимнейшими струнами коллективной души народной, что навсегда породнило меня, случайного к Вам пришельца, с талантливым и благородным казахским народом. Но я – старик, а за Вами – все будущее! Храните же, изучайте и приумножайте Ваши национальные духовные богатства, развивайте и украшайте их достижениями высшей общечеловеческой культуры, к которой стремитесь, и да возрастет, из народных недр, обновленная и расцветшая казахская национальная музыка!

Александр Затаевич
Москва, ноябрь 1924 года

ПЕРЕЧЕНЬ ПЕСЕН
по губерниям и самостоятельным уездам
Казахской Республики (со включением Отдела Туркестана),
в каждой группе – по алфавиту лиц, сделавших
приводимые сообщения

I. Адаевский уезд

АМАНГЕЛДИН Көбеген

1. Желкілдек әні
2. Бақсы (I)

АМАНШИН Мұратбай

3. Ақбөбек (I)

АТАНТАЕВ Ережеп

4. Жанак
5. Ақбөбек (II)

БАЙСЫҒАРИН Тәжіман

6. Көкшетау (I)
7. Келіншек әні (I)
8. Әгигәу
9. Айгөлек-ай жан қалқатай! (I)
10. [Түркістан әні]
11. Өтеудің әні

БҰЗАҚАРОВ Құлшар

12. Әриайдай (I)

ЖҰМАБАЕВ Иманша

13. Досат (I)
14. Әселім
15. Қанжан
16. Жуас қоңыр (I)

ҚАЛМАҒАМБЕТОВ Қайырбай

17. Аймауыт

ҚАРАҒАЛОВ Сегізбай

18. Көкшетау (II)

МЫҢБАЕВ Жалау

19. Ақтан
20. Ақбөбек (III)
21. Жуас қоңыр (II)
22. Қараторғай (I)

НҰРХАНОВ Құрмаш

23. Нұрболхан
24. Құнан нар
25. Ұмсынай
26. Дүйсенбай
27. Ақзер
28. Жайық (I)
29. Қаралдым-ай
30. Ағибаш
31. Жауса күн
32. Ақ көйлек (I)
33. Айгон
34. Сатыл
35. Айсәуле
36. [Ораздың әні]
37. Қара ала аяқ
38. Дәржан

ТӨЛЕГЕНОВ Елемес

39. [Ташкент әні] (I)

II. Акмолинская губерния

АДАМОВ Омар

40. Он тоғыз

АЙНАБЕКОВ Қайып

41. Сұлушаш (I)
42. Қос көтерме
43. Әупілдек (I)
44. Қосмәмбет
45. Зұлқия (I)
46. Найман
47. Қаз қоныр
48. Жай сарын (I)
49. Жеңеше (I)
50. Хасида
51. Құсни-Қорлан (I) [Естайдың әні] (I)
52. Аттари (I) [Ғашықжар сәулем аман бол]
53. Аха-хау жалған! (I)
54. Зейнеп (I)
55. Әй-гигай үрия-ай
56. Ақ жұмсақ

АЙНАБЕКОВ Салық

57. Еділ бойы (I)
58. Жоқтау (I)
59. Қозыбақ