

ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КАЗАХОВ И НОГАЙЦЕВ-КАРАГАШЕЙ АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Аннотация. В статье предпринята попытка детального освещения локальной музыкальной традиции астраханских казахов в контексте взаимодействия с культурами соседних, родственных по языковой группе, вероисповеданию народов (ногайцев-карагашей, юртовских татар), сохраняющих давно сложившиеся этномызыкальные традиции. Сравнительное описание современных обрядов тюркских народов нижневолжского региона, мелодико-структурный, семантико-структурный анализ приводят к одному из главных выводов о том, что в регионе образовался единый пласт музыки устной традиции в процессе симбиоза народов и культур при сохранении ими самоидентификации и, соответственно, знаковых черт своей музыкально-фольклорной культуры.

Ключевые слова. Астраханские казахи, Младший Жуз, общерегиональные признаки, взаимодействие этнофольклорных традиций, казахская народная музыка, музыкальные традиции ногайцев-карагашей, родильная обрядность, свадебные песни, межэтнические контакты, параллели.

Изучение духовной культуры России неразрывно связано с выявлением межэтнических контактов и связей, позволяющих выяснить типические (наддиалектные), признаки и черты этносов, а также региональных симбиозов, сложившихся на протяжении веков между соседними народами.

Расселение на территории Астраханского края тюркоязычных групп, преимущественно кыпчакского происхождения (юртовских татар, ногайцев-карагашей, казахов), с общей языковой и конфессиональной основой, но все-таки отличных друг от друга, способствовало возникновению, сближению этнокультурных традиций в рамках общей территории их проживания.

Этнофольклорные взаимодействия, образовавшиеся в результате долгих контактов в полиэтничном Нижнем Поволжье, остаются до сих пор одним из самых малоизученных явлений. Об этом свидетельствует немногочисленность современных исследований. Связи музыкально-поэтических диалектов, образовавшихся в процессе всевозможных взаимодействий представителей родственных народов, становились объектом научных интересов специалиста по юртовскому музыкальному эпосу Н. Г. Гайнуллиной [6]. Традиции тюркских этнических групп: юртовских татар, ногайцев-карагашей, казахов, туркмен огузо-кыпчакского пласта Нижневолжья, пути их взаимодействия и взаимовлияний отслежены автором настоящей работы [21, 22]. Пожалуй, больше назвать нечего.

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что до настоящего времени музыкально-фольклорные традиции астраханских казахов не рассматривались в контексте их этнокультурных параллелей. Учитывая, что сейчас это крупнейшее национальное меньшинство в Астраханской области, насчитывающее примерно 16 процентов ее населения, подобное невнимание представляется нам недопустимым. Настоящая статья – опыт характеристики локальной музыкальной традиции астраханских казахов в контексте их национального наследия. Научной базой работы являются собственные экспедиции автора. В текст включены наблюдения, касающиеся взаимодействия с соседними, родственными по языковой группе и вероисповеданию

сообществами, прежде всего, с ногайцами-карагашами.

Расселение казахов – выходцев из Младшего Жуза (Киши Жуз) [18, 36]¹, потомков казахов Букеевской или Внутренней Орды (Киргиз-Казачей) [3, 15] – на территории Астраханского края относится к рубежу XVIII-XIX веков. В 1801 году решением императора Павла I было утверждено переселение казахов в междуречье Волги и Урала. Оказавшись здесь, казахи продолжали вести кочевую жизнь, занимаясь, преимущественно, скотоводством: разводили овец, лошадей, верблюдов. Постепенно они перешли к оседлому образу жизни и в настоящее время проживают на территории Володарского, Красноярского, Камызякского, Харабалинского, частично Икрянинского районов Астраханской области, а также в областном центре.

Слово «жуз» переводится как «сотня». В каждом жузе примерно по сотне родов. О родовых отношениях у казахов писал А. Евреинов: «Киргиз-казачьи орды издревле делятся на племена, роды, отделения, подразделения, аулы» [8, 39]. В Астраханском крае зафиксированы следующие роды: в селе Семибугры Камызякского района – *тана*, в с. Бирючки – *шеркеш*, в с. Застенка – *туленгиты*, в с. Бараний Бугор – *маскары*, в с. Грушево – *жаик*, в с. Лебяжье – *берш*, в с. Затон – *адайцы*, в с. Азово-Долгое – *алаша*.

Живя в Нижневолжье, казахи установили тесные контакты с другими, селившимися здесь кочевниками, в том числе с ногайцами-карагашами – выходцами из Малой Ногайской Орды, которые распространились в степях от современного Пятигорска до Астрахани со второй половины XVIII века. (позднее постепенно сконцентрировались в Красноярском уезде Астраханской губернии).

Совместные миграционные процессы способствовали постоянному взаимодействию тюркских этнических групп на данной территории. В. О. Пятницкий в начале XX века, к примеру, отмечал заимствование ногайцами-карагашами казахской кошмы *кiiz* [19, 158].

Взаимопроникновение культур шло и через образование. Так, у астраханского ногайского просветителя и этнографа А. И. Умерова обучались казахи, туркмены, ногайцы [5, 303].

О ногае-казахских контактах пишет этнолингвист Л. Ш. Арсланов: «Карагаши на протяжении двух веков (с 1801 года) живут бок о бок с казахами, т.е. со времени добровольного присоединения Букеевской орды к России. ...Интенсивными были связи между карагашами и казахами во время осенней ярмарки в селе Хожетаевка» [1, 8].

Общность проявляется в календарных, семейно-бытовых обрядах. При этом все же можно говорить о сохранившихся диалектных особенностях в языке. Существуют специфические черты в сфере материально-духовной культуры внутри каждой тюркской этнической группы. Л. Ш. Арсланов пишет, что полной нивелировки не происходило «в силу ряда социальных, исторических и лингвистических причин (численность населения, род занятий, характер языковых контактов, географическое расположение, религиозный фактор и т.д.) [1, 8].

Музыкальная культура астраханских казахов Нижневолжья имеет как общезтнические музыкальные жанровые и стилевые черты, так и индивидуальные, диалектные особенности. Жанровая неоднотипность напрямую связана с историко-географическим фактором; с бытованием в жанровой системе каждого родового объединения специфических, нередко уникальных явлений и жанровых диффузий. То же относится и к ногайской культуре. В связи с этим, изучение музыкального наследия обоих народов требует учёта их взаимодействия. Ногайско-казахские музыкальные параллели являются объектом внимания современных этномузыковедов, в частности Б. Б. Кардановой [14, 74], А. Р. Усмановой [21, 22].

¹ К Младшему Жузу принадлежат племена, обитавшие в Западной части Казахстана.

Эпическую сущность казахской песни подчёркивал Б. В. Асафьев, подчеркивая ее проявления в различных образцах от лирических песен до драматически насыщенного сказа [2, 32]. Б. Б. Карданова отмечает общность для казахов и ногайцев эпических героев (Шора, Эдиге, Копланлы-Бабтир (Кобланды), Эр-Таргын, Манас (Манасши) [15].

Систематизация казахской народно-песенной культуры принадлежит этномузыковеду А. Б. Кунанбаевой [17]. Так, к народно-песенной традиции она относит обрядовые, лирические и эпические песни. Отдельно рассматривает творчество акынов и жырыши. Особенности развития казахской традиционной музыки в XX веке посвящена работа А. И. Мухамбетовой и Б. Аманова [18]. Генезис и семантика казахского песенного искусства рассмотрены С. А. Елемановой [10]. В своих наблюдениях над наследием казахов Нижневолжья мы стараемся придерживаться подходов перечисленных авторов.

Сохранившиеся в современности вокальные жанры ногайцев-карагашей зафиксированы (в рукописном варианте) ногайскими учеными: нотированные – Р. С. Бикановой (Джальмуханбетовой), текстовые – Р. У. Джумановым. Жанры ногайского фольклора основных территорий расселения являются объектом внимания исследователей Б. Б. Кардановой, Н. Г. Гайнуллиной, А. Р. Усмановой, А. А. Черкесовой.

Среди ногайско-карагашских вокальных жанров отметим следующие: эпические: *кошаваз (хошауаз)*; протяжные ногайские напевы *озын ногай жыр*; свадебные песни и напевы *сынъсуб, той баслар, яр-яр*, лирические песни.

Наиболее архаичный пласт культуры представляет собой свадьба, вобравшая в себя и самобытные музыкально-поэтические жанры, рассмотрение которых позволяет глубже проникнуть в сущность миропонимания. Особое семантическое значение имеет обряд «белого порога» *ак босага*: перед входом молодых в дом стелили светлую шкуру животного. Семантика белого цвета прослеживается на протяжении всей свадебной обрядности. Отметим, что подобная его символику можно встретить у народов Средней Азии (узбеков, каракалпаков), где цвет основного кочевого продукта – молока – олицетворял достаток, благо² и счастье. Эта тема активного обыгрывается в песнях.

Из жанров вокального фольклора астраханских казахов зафиксированы: свадебные песни *жар-жар, той бастар*, свадебные песни встречи невесты *келін кельді*, лирические песни (собственно казахские), в том числе исполняемые на свадьбе (как на стороне невесты, так и на стороне жениха).

Б. Б. Карданова отмечает общность жанров и стилистических признаков, в свадебных песнях-диалогах ногайцев и казахов *яр-яр/жар-жар*. Функции этих песен – состязание в импровизации. Поются они как джигитами, так и девушками. При этом используются типовые ладовые и ритмические формулы [14].

В ногайской музыкальной традиции песни *яр-яр* представляют собой узкообъемный напев, не превышающий квинты. Акцентуация слова «*яр*» долгим ритмическим временем на ладово-опорных тонах в начальном, срединном и, наконец, завершающем разделах мелострофы, опевание ключевого слова – основного устоя, придает ему признаки припевного дополнения на уровне мелодической, ритмической, метрической организации (Пример 1, 2)³.

² Благо и счастье обозначаются в народной терминологии словом *күт*.

³ Пример 1 *Яр-яр* – заимствован из статьи Б. Б. Кардановой [15, 69]. Пример 2 *Яр-яр* – записан автором статьи от Базиры Капаровны Акмамбетовой и фольклорного ансамбля «Дослык» с. Сеитовка Красноярского района в 1995 г.

Пример 1

Яр-яр

Хош ке-э-эл-дин-ңыз, ку-да-ла-ар! То-йы-мыз-га яр, яр! Сиз-ди а-лып
ту-ры э-дик о-йы-мыз-га яр, яр!

Пример 2

Яр-яр

Я-ар, яр! а-ру-эм-кет-се е н-ин-деге яр, яр, се-бер-дзеп се-ген-де
кем-гэ эй-тер-мин-яр, яр. Я-ар-яр, э-рус-де ак бул-жи-ге кср-ге-сз-мен яр, яр.
н се-гем-де бэ-ду-ки ер-ге-зэр-мен яр, яр!

Собиратель и исследователь казахского фольклора А.В. Затаевич – наиболее авторитетный исследователь казахской музыки 1920-30-х годов [9] – отмечал, что «казахская песня представляет собой целое море нераздельного и безусловного диатонизма» [13, 26]. В песенной традиции астраханских казахов напевы жанра *жар-жар* также опираются на диатоническую основу. В основе напевов – чаще опора на кварто-квинтовые интонации вопросо-ответной структуры с акцентуацией на рефренном слове *жар-жар*. При этом, в астраханских напевах, по свидетельству А.В. Затаевича, часто «встречаются средневековые лады: дорийский, фригийский, миксолидийский и изолийский⁴» [13, 26]. Как отмечают сами этнофоры, для астраханской казахской песенной свадебной традиции типична вариативность: когда при сохранении первых строк текста могут варьироваться третьи, четвертые строки (Пример 3)⁵.

⁴ «Изолийский» - лад указан в работе А.В.Затаевича.

⁵ Пример 3 записан от Мажекеновой Зульфии Тлекхабибовны в с.Новинка Володарского района.

Пример 3.

Жар-жар

О - сы оми-рге ы-лай-ык от-ты жа-гып жар жар ке-ле-ді ане е - кі жас
топ - ты жа - рып жар жар. Ул - ке - ні мен а - уыл - ын
жа - сы мун-да жар жар Жас ке - лін - ді ко - ру - ге а - сы - гу - да жар жар

Песни *той жыры*⁶ исполняются на свадьбе с домбровым аккомпанементом. В частности, акцентуация основного тона укрупнением слогоноты в завершающих интонациях сопровождается домбровым проигрышем. Умеренность темпа и сдержанность высказывания выразились в силлабической системе интонирования (слог/звук), в синхронности соотношения стиха и напева, в минимальности орнаментики и внутрислоговых распевов, в движении равными длительностями. Индивидуальна ладоинтонационная форма песенной строфы. Её основу составляют квинтовые и квартовые интономы диатонического типа. Песни отличаются друг от друга стилистически, когда звучат на стороне невесты и на стороне жениха.

Начало свадебного действия также сопровождалось песнями-импровизациями *той бастар*, имеющими аналог в свадебной традиции ногайцев *той баслар*.

Пласт необрядовых песен представлен игровыми, лирическими, колыбельными. В казахской традиции пение матерью малыша колыбельных песен сопровождало обряд *тыштыма*, являющийся основной частью «праздника колыбели» («*Бесік той*»).

Переходя к родильной обрядности, отметим, что в ней четко прослеживается общность традиционного, религиозного мировоззрения с другими тюркскими народами и группами. Стабильно сохраняются и аккумулируются наиболее важные, с точки зрения самих этнофоров, параметры: гадания, направленные на определение пола ребенка, приметы, запреты, охранительные действия как до, во время, так и после родов, а так же связанные с переходом из одного возрастного статуса в другой, воспитанием ребенка, обряды инициации. В активной традиции зафиксированы сакральные обряды, связанные с имянаречением, надеванием «первой рубашки», «разрезанием пут», сострижением первых волос, ногтей грудного ребенка, обрезанием мальчика, охранительной магии и народным врачеванием. Поскольку в родильной обрядности практически все действия направлены на сохранение жизни матери и ребенка, они позволяют выявить целые комплексы охранительной магии.

Действовала группа запретов и рекомендаций, связанная с заботой о благополучном развитии ребенка в утробе матери и своевременных родах. Другая группа запретов и действий во время родов отражает роль мужчины – центральной фигуры в исламской и тюркской культуре. При тяжелых схватках повитуха, читая мусульманские молитвы *Дога*, давала роженице выпить воду, которой предварительно ополаскивала коленки мужа женщины. Подобная особенность отмечается этнографом Ж. Т. Ерназаровым в казахской родильной обрядности, в которой при схватках роженице давали выпить воду, в которой опускали правое колено мужа [11, 89].

Роды принимала повивальная бабка – *кіндік-ана* – один из центральных

⁶ *Той жыры* – песня свадебного торжества.

персонажей родильной обрядности многих народов Поволжья, Приуралья, Средней Азии. В функции повитухи входили не только принятие родов, но и другие обряды сакрального характера. Так, в некоторых селах после первого купания повитуха надевала на ребенка рубашку с горизонтальной щелевидной горловиной, оберегающей малыша от нечисти, в которой после сорока дней по горловине делали вертикальный разрез. Считалось, что ребенок достаточно окреп и все опасности, грозящие здоровью, миновали его.

Сорок дней считались рубежными как для матери, так и для ребенка. По истечении этого срока проводили обряд отпугивания злых духов *алас*. Для проведения обряда родные ребенка приносили в жертву барана или овцу. Бараний жир растапливали на углях в медном блюде и обходили им комнату с ребенком, приговаривая «*Алас, алас, аласі, келді міне бәлесі, көш, көш, бәлесі, алас, алас, алас*»⁷. По определению исследователя казахской семейной обрядности Ж. Т. Ерназарова, бараний жир является «основным инструментом символической связи с потусторонними силами», с помощью которого умиловляли духов.

Также окончание сорокадневного периода сопровождался обрядом выхода из сорокадневья и связанным с ним праздником «укладывания в колыбель». Обряд сопровождался окуриванием люльки серой, отгоняющей, по верованиям, злых духов. Младенца накрывали семью вещами, каждая из которых была связана с конкретным пожеланием: мешком, чтобы у него был хороший и долгий сон «*Ұйқысы көп болсын, қап-қап Ұйқы болсын*», уздой – скорейшего роста, чапаном – вырасти человеком, уважаемым в народе, шубой – обрести богатство, ногойкой – стать джигитом и защищать свой народ.

По данным казахов-старожилов, перед тем, как уложить младенца в колыбель, на ней раскалённым железным прутом выжигали знаки в виде крестов или трех наклонных палочек, которые должны были оберегать ребенка от нечистого.

Так же окончание сорокодневья сопровождалось праздником «*Ит көйлек*» (досл. «Собачья рубашка»). Специально испеченный с отверстиями хлеб и сладости заворачивали в рубашку, которую привязывали к шее собаки. Позже эту рубашку, служившую своеобразным оберегом, пришивали изнутри под правый рукав к одежде отца.

Обряд укладывания в колыбель сопровождался пением колыбельных. У ногойцев они бытовали под названием *бісек джырлар*. Исследователь ногойской культуры А.А. Черкесова дифференцирует колыбельные для мальчиков и колыбельные для девочек и отмечает вариативность колыбельных напевов [23, 101]. В колыбельных для мальчиков могла обрисовываться будущая жизнь мальчика, а в колыбельных для девочек - будущий калым. В стилистическом плане колыбельные отличаются восходящие интонации на квинту, окончание фразы на квартовом либо секундовом от тонического центра тоне, строфическая организация, семисложный стих (Пример 4)⁸.

⁷ Слово «алас» не имеет дословного перевода и используется как заклинательное. Согласно переводу смысла, данное предложение по мнению этнофоров переводиться следующим образом: «Злые духи, уходите, на свет пришел сын» (перевод Медета Жанзакова).

⁸ Пример 4 записан от Д. А. Кутламбетовой, 1923-1995 г.р., в с. Сеитовка Красноярского района.

Пример 4

Бисек джыры



Астраханский фольклорист-ногаевед Р. Биканова в экспедициях 1990-х годов отмечала два типа колыбельных песен у ногайцев-карагашей. Первый из них связан с музыкальным интонированием припевных слогов «Алду-алду, алду-ау». Другой – представляет собственно пение.

У казахов колыбельные песни бытовали под названием *бесік жыры*. Общность с ногайскими колыбельными прослеживается в вариативности как напевов, так и текстов. Согласно автору труда «*Қазақтың отбасы фольклоры*» Исламжана Кенжеханулы, казахские колыбельные подразделяются на две группы. Колыбельные первой группы опираются на утвердившиеся веками напевы и тексты. Вторую группу составляют авторские напевы, в тексты которых добавляется личный опыт и собственные переживания. Напомним, что подобная вариативность характерна и для свадебных песен, когда последние строки известного текста могли заменяться исполнителями на собственные. Стилистически для казахских колыбельных характерны опора на квинтовый каркас, формульность напева, строфическая организация.

Экспедиционные данные показывают, что казахи у колыбели младенца пели не только колыбельные, но и песни-повествования. Так, в с. Светлое была зафиксирована «Песня табунщика», которая могла звучать при укачивании мальчика.

Неотъемлемой частью традиционной музыкальной культуры являются инструментальная музыка и, соответственно, инструменты. История их формирования связана с историей этноса. В современности именно инструментальный пласт демонстрирует наибольшую сохранность.

Асафьев отмечал, что «казахская народная музыка (вокальная и инструментальная) в корне изменяет обычные представления о восточной музыке...культура действенная...». Существенными показателями казахской музыки он считал: а) мелодику, («постигаемую как живую речь»); б) «этическую настроенность лирики и эпоса»; в) инструментально-импровизационную музыку (кюи) [1, 22].

Музыкальный смычковый инструмент – *кобыз* – объединяет практику казахских и ногайских шаманов *бакші /бақсы/* при совершении магических ритуалов. Пение в его сопровождении помогало шаману достигнуть экстаза. В.Н. Басилов отмечает, что «обозначение певца и шамана одним и тем же словом, видимо, сохранилось от эпохи, когда пение наделялось магической силой, и в одном лице совмещался певец и шаман» [4, 110].

Важную роль как в казахской, так и в ногайско-карагашаской, юртовской традициях, в шаманской практике играл другой струнный инструмент – домбра. А.К. Жубанов выдвигает версию об арабском происхождении слова «домбыра»: «*дунба*» и «*бурэ*» – курдюк ягненка [12, 8]. С.С. Джансеитова связывает этимологию слова с фоносемантическим материалом (шуметь, звенеть) [7, 15]. Домбра сближает традиции казахов с калмыками, бытование у которых этого инструмента отмечал ещё в XVIII веке П.С. Паллас. а позже – в XIX – о ней упоминали исследователи культуры поволжских народов П.И. Небольсин и И.А. Житецкий.

Помимо ритуально-шаманской практики, музыкальные инструменты выполняли прикладную функцию. Так, бытование кобыза и домбры отмечалось в связи со свадебными обычаями и обрядами.

Отметим также присутствие в обиходе казахов инструментов, заимствованных в более поздний период от соседей. В частности, в 2000-е годы в экспедиции в казахском селе Семибугры Камызякского района нами были зафиксированы наигрыши на саратовской гармонике, тогда как в другом казахском селе (с. Светлое Икрянинского района) возможность подобного музицирования отрицалась этнофорами весьма категорично. В настоящее время исполнители на саратовской гармонике в селе Семибугры сохранились. Отметим, что традиция исполнительства на саратовской гармонике была весьма распространенной в традиции музыкантов астраханских сел с татаро-юртовским населением, одной из наиболее ранней по происхождению тюркских этнических групп, расселившихся в Нижнем Поволжье с XVI века. Предположительно от них осуществлялось влияние на казахскую музыкально-инструментальную традицию.

На основании изложенного материала можно сделать следующие выводы. Музыкально-фольклорные и этнографические данные доказывают, с одной стороны, самобытность музыкальных традиций астраханских казахов, а с другой – общность и взаимодействие культурных традиций с ногайцами-карагашами. Такая общность проявляется на разных уровнях: в комплексе семейно-бытовых, календарных обрядов и праздников; в музыкально-фольклорном жанровом составе, терминологии, стилистических (типовых) признаках, музыкальном инструментарии, формах и контексте исполнения. В стилистическом плане отметим преобладание диатоники и натуральных ладов, интоном с опорой на квинту и кварту, акцентуацию слов-восклицаний в обрядовых жанрах, семисложник в основе стиха. Всё это является органическими элементами музыкального мышления казахов, в полной мере проявленных в фольклоре жителей Астраханского региона.

Литература:

1. Арсланов Л. Ш. К вопросу о ногайско-татарских фольклорных связях // Традиционная народная культура и этнические процессы в многонациональных регионах Юга России: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Астрахань: ОГОУ ДПО АОИУУ, 2004. – С. 6-8.
2. Асафьев Б. В. Музыка Казахстана // О народной музыке. – М.: Музыка, 1987. – С. 72-74.
3. Астраханские казахи. История и современность. – Астрахань: Волга, 2000. – 277 с.
4. Басилов В. Н. Культ святых в исламе: монография. – М.: Мысль, 1970. – 144 с.
5. Газиз Гобэйдуллин. Фэнни биографик жыентык. – Казан: Рухият, 2002. – 384 с.
6. Гайнуллина Н. Г. Эпическая традиция ногайских татар Астраханской области: автореф. ... кандидата искусствоведения. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2003. – 24 с.
7. Джансеитова С. С. Терминология казахской музыки: уч. пособие. – Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худож. лит., 1991. – 23 с.
8. Евреинов А. Внутренняя или Букеевская киргиз-казахья орда // Современник. СПб., 1851. Т. XXIX. Отд. II. – С. 49-96.
9. Елеманова С. А. Александр Затаевич и проблемы современного этномузыкознания в Казахстане // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1 – с. 35-43.

10. Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-Press, 2000. – 186 с.
11. Ерназаров Ж. Т. Семейная обрядность казахов: символ и ритуал: монография. – Алматы: ЗКО Центр истории и археологии, 2003. – 200 с.
12. Жубанов А. К. Казахский народный инструмент – домбра // Музыкознание. Алма-Ата: Жазушы, 1976. – Вып. VIII-IX. – С. 80-145.
13. Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
14. Карданова Б. Б. Ногайско-казахские этномузыкальные параллели // Ногайцы: XXI век. История. Язык. Культура. От истоков – к грядущему. Материалы Первой Международной научно-практической конференции. – Черкесск, 2014. – С. 351-357.
15. Карданова Б. Б. Обрядовые песни ногайцев (к характеристике жанров) // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкессии. Сб. научных тр. – Черкесск: КЧИГИ, 1993. – С. 86-90.
16. Керейтов Р. Х. Ногайцы. Особенности этнической истории и бытовой культуры: монография / науч. ред. Клычников Ю.Ю. Карачаево-Черкесский институт гуманитарных исследований. – Ставрополь: Сервисшкола, 2009. – 464 с.
17. Кунанбаева А. Жанровая система казахского музыкального эпоса. Опыт обоснования // Музыка эпоса. – Йошкар-Ола, 1989. – С. 81-112.
18. Мухамбетова А., Аманов Б. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк Пресс, 2002. – 544 с.
19. Пятницкий В. Карагачи. (По материалам поездки в 1927 г.) // Землевладение. Географический журнал им. Д.Н. Анучина. – М., 1930. Т. XXXII. Вып. 3–4. – С. 158-159.
20. Сызранов А. В. Ислам в Астраханском крае: история и современность. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2007. – 181 с.
21. Усманова А. Р. Этническая культура и музыкальный фольклор тюркоязычных групп Астраханской области (Взаимодействие. Взаимовлияние. Параллели). Монография / ОГБУК «Областной методический центр народной культуры». – Астрахань: Колор. 2014. – 216 с.
22. Усманова А. Р. Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области. Автореф ... кандидата искусствоведения. – Саратов, 2008. – 26 с.
23. Черкесова А.А. Музыка устной традиции ногайцев Северного Кавказа: этнический и территориальный аспекты: дисс... кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2018. – 302 с.

Adelya Usmanova

Genre and stylistic parallels in the music folklore of Kazakhs and Nogai-Karagash of the Astrakhan region

Abstract. The article attempts to provide a detailed coverage of the local musical tradition of the Astrakhan Kazakhs in the context of the interaction of neighboring cultures, related in terms of the language group, religion, but still carrying their own long-established ethnomusical traditions. A comparative description of the modern rituals of the Turkic peoples of the Lower Volga region, melodic-structural, semantic-structural analysis lead to one of the main conclusions that a single layer of oral tradition music has formed in the region in the process of symbiosis of peoples and cultures while preserving their self-identification and, accordingly, iconic trait of their musical and folklore culture.

Key words: Astrakhan Kazakhs, Junior Juz, general regional features, interaction of ethnofolkloric traditions, Kazakh folk music, childbirth rituals, wedding songs, interethnic contacts.

Сведения об авторе: Усманова Аделия Рустямовна, кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки», декан. Электронная почта: adeliakult@gmail.com

Information about the author: Adelya R. Usmanova, Ph.D. in Art History, Department of Theory and History of Music Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Astrakhan State Conservatory", Senior Professor, dean. E-mail: adeliakult@gmail.com