

УДК [78.036:316.733](574)
ББК 85.313(3)(5Каз)

В.Е. НЕДЛИНА

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В КАЗАХСТАНЕ В 1980—2010-Х ГОДАХ НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Рассматриваются вопросы реинтерпретации культурного наследия в Казахстане в 1980—2010-е годы. Утверждается, что в казахском музыкальном искусстве этот процесс выразился в формировании новых подходов к изучению фольклора; в возрождении традиций; активизации творческого обмена с зарубежьем; обновлении академической музыки; формировании национально-специфической массовой культуры. В результате возникает новое представление о месте и роли казахстанской музыки в мировой культуре, усложняется структура музыкальной культуры республики.

Ключевые слова: музыкальная культура Казахстана, реинтерпретация культурного наследия, структура музыкальной культуры, возрождение традиций, научная школа, академическая музыка, массовая музыка, традиционная музыка.

В XX веке в культуре Казахстана произошли значительные изменения, связанные с процессами формирования национального искусства по европейской модели. Вектор отношений новой художественной сферы к традиционному творчеству менялся. Изначально фольклор и устно-профессиональное искусство рассматривались как источник заимствования, при этом многие традиции считались устаревшими или устаревающими. К концу века произошло как бы очередное «открытие прошлого»: была признана ценность всех элементов традиционного искусства, наследие национальной культуры получило новое творческое осмысление. Эти процессы тесно переплетены с произошедшими изменениями в политической, экономической и социальной сферах в 1980-х и особенно 1990-х годах. Особенно заметными новыми веяниями оказались в музыкальном искусстве, имеющем важное значение в культуре всех тюркских народов, в том числе и казахов.

Процесс переосмысления роли культурного наследия, общий для многих бывших советских республик, отмечают такие видные ученые-музыковеды, как М.Г. Арановский [1, с. 7], В.В. Задерацкий [2] и другие авторы. Как пишет Н.Г. Шахназарова: «Одним из итогов развития музыкального искусства народов Востока является возрождение его самосознания и ощущения себя как одного из значимых компонентов музыкальной картины мира» [3, с. 14].

Термин «реинтерпретация», отражающий суть перемены в отношении к национальным основам искусства, заимствуется автором статьи из работ В.Р. Дулат-Алеева [4, с. 132]. Необходимость очередной реинтерпретации диктуется сменой культурной парадигмы. Опираясь на методологию изучения национальной музыкальной культуры, предложенную исследователем, можно представить историческую картину смены так называемых *культурных парадигм* [5] в Казахстане:

- доминирование канонической (традиционной) модели культуры и ее репродукции — до середины 1930-х годов¹;

- период «столкновения» культур, характеризующийся «устареванием» традиционной модели культуры, поворотом к освоению европейской (1930-е — середина 1980-х годов);
- период автономизации национальной культуры с преобладанием форм новоевропейской традиции, характеризующийся параллельным переосмыслением национально-этнических основ, возрождением традиций и замещением «пустующих ниш» традиционной культуры новыми творческими видами (середина 1980-х — 2010-е).

Переоценка культурного наследия проявляется в формировании новых научных школ и методологических подходов к изучению музыки казахов; в активизации творческого обмена с представителями других тюркских народов; в возрождении традиций, считавшихся утраченными; в обновлении академического музыкального искусства за счет расширения тематики и адаптации современной техники композиции; в формировании национально-специфической массовой культуры; наконец, в выходе артистов и композиторов на мировую сцену.

Предпосылки изменения структуры текста национальной культуры наметились в 1970-е годы. После концерта симфонической музыки Казахстана, прошедшего в марте 1976 года во Всесоюзном Доме композиторов, видный казахский композитор Г.А. Жубанова написала: «Не слишком ли мы увлекаемся прямым цитированием фольклора, а тем более, одного жанра — домбровых кюев. <...> Не пора ли нам искать свой, личностный, индивидуальный подход к фольклору?» [7, с. 25]. Данные устремления к обновленному претворению фольклора через его глубокое изучение, охватившие как композиторов, так и музыковедов, согласуются с общей для культуры того

на протяжении тысячелетий она неоднократно менялась. Хотя основные типы носителей устных традиций, по утверждению Е.Д. Турсунова, сформировались к концу первого тысячелетия нашей эры [6], в процессе обретения казахами государственности в XVI веке, а также в XIX веке структура культурной модели и функции ее представителей существенно пересматривались.

¹ Определение нижней границы функционирования канонической модели культуры представляет определенную сложность, поскольку

времени тенденцией, отмеченной в знаменитой статье (а затем и монографии) И.И. Земцовского «Фольклор и композитор» [8].

В казахстанском музыкознании одной из первых работ, в которых поднимается вопрос об обновлении подхода к наследию традиционной культуры, стала статья А.И. Мухамбетовой «Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана: (к проблеме кюя)» (1972) [9]. Автор подвергла критике подход к образцам народной музыки в отрыве от их глубинных закономерностей, изучение и применение их композиторами только с позиции западной культуры. Тогда же, в 1970—1980-х годах в свет вышел ряд книг, подготовивших масштабное переосмысление роли традиционной культуры, исторического прошлого народа, места казахов в «*большой фуге народов*» (И. Гете, Р. Шуман)². Идея «обретения себя», «возвращения к корням», а также мысли о влиянии тюркских народов на мировую историю и культуру были живо восприняты творческой интеллигенцией и нашли отражение как в науке об искусстве [10, с. 117; 11, с. 22], так и в музыкальном творчестве.

О масштабах и глубине начавшихся процессов обретения национальной идентичности свидетельствуют события декабря 1986 года, когда алма-атинская студенческая молодежь выступила на центральной площади с рядом требований, одним из которых было увеличение в жизни общества роли казахского языка и, шире — культуры. Не давая оценки декабрьской ситуации, стоит, тем не менее, отметить, что она оказала определенное влияние на национальную творческую интеллигенцию и даже нашла художественное выражение в ряде произведений (например, «17 декабря» для фортепиано Б. Аманжоло, 1986).

Импульс, данный процессу обретения независимости в декабре 1991 года, во многом тормозился экономическим кризисом, но уже к 1998 году проблемы реинтерпретации культурного наследия нации получают статус государственных. Помимо расширения государственного финансирования учреждений культуры и науки, создания краткосрочных и долгосрочных программ по изучению и сохранению культурных богатств Казахстана, с 2004 года в республике действует централизованная государственная программа «Культурное наследие»³.

Казахское музыкознание сыграло значительную роль в развертывании реинтерпретационных процессов. В 1980-е годы в стране сформировалась национальная школа музыкальной фольклористики, молодое поколение которой было представлено такими учеными, как Б. Аманов, А. Мухамбетова, С. Елеманова, А. Кунанбаева, П. Шегебаев, С. Утегалиева, Б. Каракулов, А. Байгаскина,

И. Кожобеков и их учениками. Становление школы проходило под значительным влиянием школы фольклористики и музыкального востоковедения⁴ Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК, ныне Российский институт истории искусств)⁵. Отличительная черта практически всех исследований названных ученых — осознание традиционного искусства как самоценного явления. Некоторые региональные песенные и домбровые школы изучались в статусе профессионального искусства устной традиции, что существенно обогатило представления о структуре музыкального фольклора в прошлом и в настоящем.

Благодаря ряду этномузыковедческих симпозиумов и фестивалей традиционной музыки возникло новое понимание родства культур тюрко-монгольских народов. В СССР прошли VII Международный конгресс ММС в Москве и III Музыкальная трибуна Азии в Алма-Ате (1973). С 1989 года в Алматы проводились фестивали и симпозиумы традиционной музыки; наиболее значимые мероприятия состоялись в 1994—1998, 2000—2002 годах [11]. Музыка, звучавшая в концертных программах этих форумов, позволила исполнителям и музыковедам убедиться в сходстве музыкальных традиций разных регионов и стран. Так, по словам С.А. Елемановой, выступление монгольской певицы, исполнительницы протяжных песен *уртын дуу* Норовбанзад на концерте «Традиционная музыка Востока» (1989), «не только не стало диссонансом звучанию тюркского музыкального мира, но было удивительно созвучно ему» [13].

Осознание генетической связи культур Центральной Азии проходило параллельно с ростом интереса к ним за рубежом. В 1992—1993 годах 12 бывших советских республик присоединились к Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) [14, с. 1]. По линии ЮНЕСКО инициированы региональные программы изучения культурного наследия (например, традиции региона Бойсун в Узбекистане, петроглифов Тамгалы в Казахстане). Внимание к музыке тюркских народов проявляют и отдельные зарубежные исследователи: профессор тюркологии из Университета Пенсильвании Вальтер Филдман, канадско-французский этномузыковед Фридерик Леотар [15], известный этномузыковед Теодор Левин, исследователь из Великобритании Меган Рэнсиер, а также ряд японских исследователей⁶. Научный интерес к музыкальной культуре региона проявляется и в приглашении ведущих казахстанских ученых на различные международные конференции по проблемам музыкального востоковедения и этнографии.

² Имеются в виду труды М.М. Ауэзова («Времен связующая нить», 1972), О. Сулейменова «Аз и Я. Книга благонамеренного читателя» (1975) и художественный роман Ч.Т. Айтматова «И дольше века длится день...» (1980).

³ Указ Президента Республики Казахстан от 13 января 2004 года № 1277 «О Государственной программе “Культурное наследие” на 2004—2006 гг.».

⁴ Подробнее о зарождающемся музыкальном востоковедении см. статью В. Юнусовой [12, с. 69].

⁵ Первые пять названных ученых — аспиранты докторов искусствоведения И.И. Земцовского и И.В. Мацеевского.

⁶ См., например, исследование Томохико Уямы (Tomohiko Uyama) [16], а также материалы ежегодных симпозиумов и конференций Японского национального центра по славянским и центрально-азиатским исследованиям (<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/index-e.html>).

Важным знаком времени становится возрождение практически утраченных школ и традиций, таких, как *айтыс* (состязание поэтов-импровизаторов под аккомпанемент музыкального инструмента, чаще всего домбры), наследие восточно-казахстанской домбровой школы *шертте*, шаманские ритуалы *ба сылы*, суфийский *зикр*⁷. Проводившаяся советским государством культурная политика поддерживала традиционное искусство. Однако эта поддержка носила тогда избирательный характер, что не только привело к меньшей востребованности некоторых устно-профессиональных традиций, но и создало угрозу исчезновения ряда традиционных явлений национальной культуры (шаманизм, *зикр*). Эти жанры можно отнести к так называемым репрессированным, поскольку в рамках атеистической идеологии их публичное исполнение было запрещено⁸. Так, например, *айтысы* не проводились почти 40 лет, то есть два поколения казахов были лишь понаслышке знакомы с этим искусством. В качестве публичного жанра они вновь появились в 1984 году: с этого времени поэты состязаются в концертных залах. Высокая популярность современного *айтыса* свидетельствует об особой значимости импровизационно-поэтических жанров в тексте национальной культуры и их жизненной устойчивости.

В 1980-е годы, благодаря деятельности Болата Сарыбаева, зарождается казахстанское этноинструментоведение. По археологическим и экспедиционным находкам реконструируются музыкальные инструменты *саз-сырнай* (аэрофон типа окарины, 421.221.42⁹), *жетыген* (цитра, 314.12), *шертер* (хордофон типа домры, 321.321), *сыбызгы* (открытая тростниковая флейта, 421.111.12) и др. [19].

К 2000-м годам формируются академические школы исполнения на *шертере*, *жетыгене* и *сыбызгы*¹⁰; курсы

⁷ Эти традиционные формы продолжали существование в латентной форме и в период запретов (1940—1980-е годы). За рамками данного исследования остается вопрос степени сохранности канонов *айтыса*, *баксылыка*, а также *зикра*, по которому единая точка зрения казахских музыковедов пока не выработана. На взгляд К.В. Чистова, их следует отнести к типу регенерированных вторичных форм [17, с. 129], поскольку прямое продолжение традиции в исконном виде было прервано на достаточно длительный период.

⁸ *Айтыс*, одной из распространенных тем которого была обличительная (в том числе и критика власти), оказался под запретом за невозможность цензуры. Шаманские ритуалы и суфийские коллективные *зикры* исполнялись тайно, на что обращает внимание С. Елеманова [18, с. 18].

⁹ Индекс по классификации Хорнбостеля—Закса.

¹⁰ *Шертер* реконструирован в 1969 году Б. Сарыбаевым. Традиционный репертуар не сохранился. С 1990 года в Казахской консерватории им. Курмангазы функционирует класс шертера (руководитель — Ерсайын Басыкара) [21, с. 29]. *Жетыген* до середины XIX века бытовал преимущественно в Северных и Северо-восточных регионах казахской степи. В 1965—1966 годах воссоздан Б. Сарыбаевым по экспедиционным материалам и реконструирован. Преподается в консерватории с 2000-х годов (класс Нургүль Жакыпбек) [22, с. 3—4]. *Сыбызгы* был распространен в XIX веке, к середине XX века сохранился в основном в среде казахов Китая. Манера игры с горловым пением считалась утраченной, но в 1990-е годы была восстановлена благодаря Талгату Мукушеву (с 1995 года ведет класс *сыбызгы* в консерватории) и Едилю Хусаинову (композитор, мультиинструменталист). Репертуар *сыбызгы* значительно обогатился благодаря этнографическим исследованиям среди казахов Китая.

обучения на этих инструментах вводятся в консерваторскую программу. Примечательно, что их реконструкция и возрождение манеры игры осуществлялись, в том числе, через изучение традиции исполнения на родственных инструментах других тюркских народов. Так, известный *сыбызгышы* Талгат Мукушев в 1992 году по направлению министерства культуры с целью изучения *курая* (421.111.12) был направлен на учебу в Уфимский государственный институт искусств [23].

Возрождение музыкальных инструментов — процесс неоднозначный. На реконструкцию аутентичных инструментов повлияла практика включения их в оркестры и ансамбли так называемого «андреевского типа»¹¹. При реконструкции еще во времена первой лаборатории по усовершенствованию казахских инструментов, существовавшей в 1930-е годы под руководством А. Жубанова, за образец брались соответствующие по типу реконструированные русские народные инструменты. В итоге конструкция *шертера* и техника игры на нем (как и репертуар) во многом копирует русскую трехструнную *домру*, а *жетыген* в итоге приобрел сходство с китайской цитрой *чжэн*. Традиционный репертуар для этих инструментов достаточно скуден, поскольку народная школа исполнительства не сохранилась, уступив, вероятно, еще в XIX веке позиции широко распространенной домбре. И если оркестровое и ансамблевое использование таких инструментов художественно оправдано, сольные выступления исполнителей на *шертере* и *жетыгене* не имеют большой популярности. Исполнительство на этих двух инструментах, как и на *саз-сырнае*, относится к типу регенерированных вторичных форм [17, с. 129] и скорее может быть трактовано как фольклоризм.

Наиболее деятельной составляющей процесса реинтерпретации культурного наследия становится национальная композиторская школа. Сохраняя связи с Россией и странами СНГ, обусловленные культурно-исторической общностью, к 1990-м годам национальное академическое искусство Казахстана уже представляет собой самостоятельное явление в рамках мировой музыкальной культуры. Особенностью исследуемого периода стали активные поиски новых путей претворения национального начала в музыке, возвышение «национального» до уровня «общечеловеческого».

Одно из ярких явлений, общих для многих национальных композиторских школ СССР — «новая фольклорная волна». Эстетические критерии творчества и стилистические особенности музыки А. Хачатуряна, Р. Щедрина, Г. Канчели, Т. Шахиди, связанные с особенностями претворения национального начала, оказались созвучными представителям старшего поколения композиторов: Г. Жубановой, К. Кужамьярову, М. Сагатову, Б. Баянунову и др., чей творческий путь начался в 1960-е годы. А в 1980-х годах эти же критерии и стилистика становятся ориентирами для следующего поколения композиторов:

¹¹ В.В. Андреев — создатель первого оркестра русских народных инструментов.

Б. Аманжол (кюйи и обработки народных песен для различных составов), А. Бестыбаева (программные симфонические и камерные произведения), Е. Хусаинова (произведения для оркестра казахских народных инструментов), А. Раимкуловой (кантата «Кокжал»), С. Абдинурова (симфонии, вокально-хоровые произведения), С. Байтереква (произведения для хора) и др. Г. Жубанова определяет суть творческих исканий того времени как новый подход к осознанию сложных закономерностей языка традиционной музыки, сопровождающийся приобщением к достижениям композиторов XX века, освоением новых техник композиции.

К 1980-м годам практически все композиторы республики оказались вовлечены в поиск новых путей развития композиторской школы. В использовании традиционной музыки в это время намечается две тенденции: «осовременивание» традиционной музыки через усложнение музыкального языка ее обработок, с одной стороны, и ее освоение в рамках новых композиторских техник XX века — с другой.

В 1980-е годы выделяются, а в 1990—2000-е развиваются связанные с диалогичностью¹² тенденции в тематике и эстетике композиторского творчества: обращение к прошлому народа, диалог с Западом, обращение к классическим традициям Востока и связанный с ним «внутри-восточный синтез» (термин композитора Б. Баяхунова) [25, с. 43]. Эти три сферы, соединяясь, порождают новые векторы творческих поисков казахстанских композиторов.

Особенности диалогических концепций в творчестве национальных композиторов можно было бы представить в виде следующей схемы:



Взгляд в прошлое в отношении представленных культурных сфер реализуется по-разному. Интенсивные поиски путей творческого претворения идеи связи времен, почитания предков, шаманского обряда связаны

с эстетикой *неоархаики* [26, с. 82]. К *национальному наследию* композиторы обращаются через инструментальные и песенные традиции прошлого, прежде всего, через жанр домбрового *кюйя*. Творческая реконструкция старинных европейских жанров и техники композиции проходит в русле эстетики европейского *неоклассицизма*. Обращение к прошлому Востока нередко связано с *религиозными традициями*, а также с образами *восточной поэзии* (как суфийской, так и дальневосточной — китайской, японской). Обозначенные векторы неоклассицизма, неоархаики и полистилистики в области композиторской техники реализуются схожим образом. Все композиционные приемы могут быть сведены к предложенным А. Шнитке принципам *цитирования* и *аллюзии* [27, с. 143].

Новый взгляд на историю казахов, находки следов древних кочевых цивилизаций гуннов, скифов, тюрков; этнографические и этнолингвистические исследования привели к специфическому направлению неоархаики в казахском искусстве: претворению романтики кочевых цивилизаций через историю и мифологические образы саков и тюрков. В поле зрения композиторов попадают *традиции, ранее не находившие творческого преломления*. Так в 1980-е и особенно 1990—2000-е годы начинают активно разрабатываться идеи *тенгрианства* как особого религиозно-мировоззренческого учения кочевых народов¹³, претворяются шаманские ритуалы. Наиболее последовательно философско-сакральную тематику с обращением к *шаманским практикам* и *тенгрианству* разрабатывают в своем творчестве Б. Аманжол (например, симфония «Двери» 2008) и Е. Хусаинов (балет «К к-б рі К лтегін» («Лютый волк Культегин») 2010).

Своеобразное преломление на казахстанской почве получают неоклассицизм и полистилистика. Наиболее ярко и последовательно произведения такого плана представлены в творчестве В.А. Новикова, Б.Я. Баяхунова, О. Хромовой. Спорадически к принципам неоклассицизма обращались Г.А. Жубанова, А.О. Меирбеков, М.С. Сагатов, С. Еркимбеков и другие композиторы. В категорию «классики» в понимании казахстанских авторов включается не только наследие европейской культуры, но также национальная музыка устно-профессиональной традиции, и классические традиции Востока (представленные в казахстанской музыке через обращение к восточной поэзии, уйгурскому мукаму, индийской раге и т. п.). Включение в полистилистические опусы одновременно цитат из мировой и казахстанской классики как бы ставит оба

¹² На расширение идейно-тематической основы творчества и, как следствие, технического арсенала казахстанских композиторов влияют мировые тенденции к переосмыслению диалогической основы культуры («диалог культур» или «диалогика» В. Библера [24]). В этом отношении отличие казахстанской модели от других национальных культур заключается, скорее, в деталях: большем или меньшем отклонении вектора расширения текста национальной культуры в сторону горизонтальной (*диалог с другими культурами*) или вертикальной (*диалог с прошлым*) оси.

¹³ Под термином «тенгрианство» понимается некая общая для тюрко-монгольских народов мировоззренческая система доисламского периода, не имеющая письменных памятников, но существенно влияющая на национальные философии до настоящего времени. Сохранились лишь отдельные материальные и нематериальные артефакты культа Тенгри (казах. Тәңір) — Неба, по которым современные философы-религиоведы *реконструируют* мировоззренчески-религиозные идеи древности (например, см. работу Н. Аюпова [28]). В музыкальном искусстве можно наблюдать творческую реконструкцию, примыкающую к неоархаическим опытам.

классических начала на один ценностный уровень, подтверждая тем самым мысль А. Сохора о том, что «такое национальное <...> имеет ценность для всего человечества» [29, с. 8].

Интерес к истокам родной культуры приводит к изучению и творческому претворению особенностей других восточных культур. Диалог Востока с Востоком своими корнями уходит к древней степной культуре. По меткому выражению Б. Баяхунова, соединение в его опусах элементов различных восточных культур (как в Третьей симфонии — принципов индийской раги, джаза и казахского кюя) можно называть «*внутривосточным синтезом*» [30, с. 356]. Сам композитор обращается в своем творчестве к японской, китайской, индийской, еврейской, таджикской, арабской и, конечно, дунганской и казахской музыке. Схожую широту интересов демонстрируют Б. Аманжол, С. Абдинуров. Убедительность внутривосточного синтеза достигается через глубокое проникновение композиторов в различные культуры мира, изучение их основ по этномузыковедческим трудам и посредством личной этнографической практики.

Ход развития мировой музыкальной культуры, смещение акцентов с «универсального» европейского искусства на «локальные» внеевропейские «музыки», привели к трансформации оппозиции «Восток — Запад», к возникновению понятия «World musics» (Музыки мира). Метод синтеза различных национальных традиций привлекает многих казахстанских авторов. Одновременно возникает и встречный интерес к казахской культуре представителей других композиторских школ. Примером тому могут служить такие произведения, как рапсодия «Воспоминания из Райских гор» (2004) Питера Чайльда (США), перфоманс «Медленные горизонты» (2006) Ювалья Авиталья (Израиль—Италия), «Ертен» («Завтра», 2011) для ансамбля народных инструментов Вернера Линдена (Германия), вокально-симфоническая поэма «Тлеп» (2006), концерт для скрипки с оркестром «Сары ыз» (2008) и цикл-сюита «Шакарим» (2010) Карла Дженкинса (Великобритания), кантата «Молчание Великой Степи» (2011) Энн Ли Бэрон (США) [31, с. 17]. Обращение западных композиторов к казахской музыке стало результатом выхода культуры страны на мировую сцену как самостоятельного феномена.

Со второй половины 1990-х годов казахская музыка — прежде всего, так называемая этническая: фольклор, различные образцы музыкальных направлений «третьего пласта» (этно-рок, этно-джаз) и др. — звучит в концертных залах дальнего зарубежья. И если для Запада она стала еще одним сокровищем всемирного наследия, то внутри Казахстана осознание независимости привело к переосмыслению роли и значимости собственной культуры.

С 1992 года казахстанские музыкальные коллективы и исполнители представляют за рубежом культуру своей страны как самоценный феномен (а не как часть советской музыки). На волне интереса к «музыкам мира», усилившегося в странах Северной Америки и Европы в 1980—2000-е

годы, «кочевой романтизм» и своеобразная экзотика казахской музыки хорошо принимаются западными слушателями. Определенного успеха добились и носители устных традиций (например, кобызистка Раушан Оразбаева, *жырау* Алмас Алматов), и различные оркестры и ансамбли народных инструментов¹⁴, и представители академической музыкальной традиции (Государственный духовой оркестр, композитор А. Бестыбаев, скрипач М. Бисенгалиев).

Переоценка культурного наследия неизбежно приводит к возникновению множественных форм *фольклоризма*. Для этого складываются необходимые историко-культурные условия: «носители оторвались от архаической бытовой традиции, а затем снова оценили ее с какой-либо хронологической, культурной или социальной дистанции», — пишет К.В. Чистов [17, с. 131]. В музыкальном искусстве наиболее многообразны формы слияния фольклоризма и так называемого третьего пласта: этно-поп, этно-рок, этно-джаз и тому подобные. Творчество таких ансамблей, как «Роксонаки», «Улытау», «Мюзикола», «Уркер», «Туран», «The Magic of Nomads», «Дара», «Алдаспан», в той или иной форме использующих элементы традиционной музыки, казахские инструменты, чрезвычайно популярно в молодежной среде и формирует вокруг себя широкие аудитории фанатов. Это говорит о социальной значимости такого синтеза, быстро и органично вошедшего в текст национальной культуры и удовлетворяющего потребность различных социальных групп, включившихся в реинтерпретационные процессы.

Все перечисленные группы активно пропагандируют современное казахстанское искусство за рубежом, сотрудничают с представителями аналогичных направлений из других стран. В Казахстане проводятся фестивали и конкурсы с привлечением зарубежных исполнителей этно-музыки. Так в 2013—2014 годах на фестивале «The Spirit of Tengri» («Дух Тенгри») выступали коллективы, представляющие как родственные тюрко-монгольские культуры (Кыргызстан, Башкортостан, Алтай, Бурятия, Тува, Турция), так и достаточно далекие (например, Южную Америку).

Итак, вызванный внешними и внутренними факторами процесс реинтерпретации культурного наследия Казахстана затронул практически все сферы музыкального искусства и существенно изменил позиции многих явлений в культуре. К настоящему времени уже могут быть положительно оценены его результаты:

- выделены два основных пласта казахской традиционной музыки (фольклор и профессионализм устной традиции);
- обрели вторую жизнь практически утраченные к 1980-м годам традиции *айтыса*, восточноказахстанской домбровой школы *шертпе*, начали изучаться *баксылык* и *зикр*, существовавшие в Советском Союзе едва ли не подпольно;

¹⁴ Казахский государственный оркестр народных инструментов им. Курмангазы, Академический фольклорно-этнографический оркестр им. Н. Тлендиева «Отырар сазы», фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген сазы».

- в композиторском творчестве появился целый спектр стилистических направлений (неоархаика, неоклассицизм в его западном, национальном и восточном преломлениях, полистилистика), расширилась тематика творчества, стали появляться произведения экспериментального плана;
- в массовых жанрах увеличилась роль традиционной культуры как идейно-тематической основы, появились смешанные «этножанры» (этно-джаз, этно-рок, этно-поп);
- музыкальная культура Казахстана предстала на мировой сцене в новом качестве — как самостоятельный феномен.

Процесс реинтерпретации представляет самую суть изменений в музыкальной культуре 1980—2010 годов. Перемены в ее структуре, в тематике и технике композиции, в роли представителей музыкального искусства продиктованы обновлением взглядов на наследие прошлого и место казахстанского искусства в мире.

Обретению Казахстаном независимости и его становлению в качестве самостоятельного государства непосредственно предшествовало переосмысление культурного наследия народа. Изучая развитие музыкальной культуры в этот период, можно обнаружить общие закономерности реинтерпретационных процессов, присущие различным сферам жизни общества не только в Казахстане, но и в соседних регионах и странах, оказавшихся в схожей историко-культурной ситуации.

Список литературы

1. *Арановский М.* Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX в. // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 7—24.
2. *Задецкий В.* Мир, музыка и мы // Музыкальная академия. — 2001. — № 4. — С. 2—9.
3. *Шахназарова Н.* Самосознание национальной музыкальной традиции — важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества // Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы: материалы VI Междунар. науч. конф. — М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2013. — С. 10—15.
4. *Дулат-Алеев В.Р.* Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской музыке. — Казань: Казан. гос. консерватория, 1999.
5. *Дулат-Алеев В.Р.* Национальная музыкальная культура как текст: татарская музыка XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 1999.
6. *Турсунов Е.Д.* Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. — Астана: ИКФ «Фолиант», 1999.
7. *Жубанова Г.А.* Фольклор и композитор. Т. I // Мир мой — Музыка / ред. Г.А. Жубанова. — Алматы, 1998. — С. 25—26.
8. *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор // Музыка и современность: сб.ст. — М., 1971. — Вып. 7. — С. 211—220.
9. *Мухамбетова А.* Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л., 1972. — Вып. 11. — С. 33—49.
10. *Кунанбаева А.Б.* Казахский фольклор: мы и другие. Ч. 2 // Фольклор и мы: традиционная культура в зеркале ее восприятия: сб. науч. ст., посвящ. 70-летию И.И. Земцовского. — СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2011. — С. 115—126.
11. *Джумакова У.Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920—1980-х гг.: проблемы истории, смысла и ценности. — М., 2003.
12. *Юнусова В.* Российское музыкальное востоковедение: становление и перспективы // Восток (Oriens). — 2014. — № 3. — С. 67—76.
13. *Елеманова С.А.* Мысли о традиционной музыке тюрков и не только тюрков... (Послесловие после Фестиваля и семинара традиционной музыки в Астане) [Электронный ресурс] // Harmony: междунар. муз. культурологический журнал. — 2010. — Вып. 9. — Режим доступа: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archive/reader.asp?xtid=450&s=1&iss=21>
14. UNESCO, 1945—1995: A Fact Sheet / UNESCO Archives and Micrography Section. — [Paris], 1995.
15. *Мухамбетова А.* Из Парижа в Казахстан за музыкой тюрков (Фридерик Леотар) // Казахская традиционная музыка и XX век / ред.: Б. Аманов, А. Мухамбетова. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — С. 500—502.
16. *Uyama T.* The Geography of Civilizations: A Spatial Analysis of the Kazakh Intelligentsia's Activities, from the Mid-Nineteenth to the Early Twentieth Century // Regions: A Prism to View the Slavic-Eurasian World: Towards a Discipline of «Regionology». — Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University. — 2000. — P. 70—99.
17. *Чистов К.В.* Традиционные и «вторичные» формы культуры // Фольклор. Текст. Традиция. — М., 2005. — С. 124—133.
18. *Елеманова С.А.* Песни баксы (музыка шаманского ритуала) // Казахское традиционное песенное искусство / ред. С.А. Елеманова. — Алматы: Дайк-Пресс, 2000. — С. 17—35.
19. *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты: альбом. — Алма-Ата: Жалын, 1978. — 136 с.
20. *Zaleski V.* La vie des Steppes Kirghizes. — Paris: J.V. Vasseur, 1865.
21. *Жумадилова Б.* Старинный инструмент — шертер // Новая музыкальная газ. — 2011. — № 1. — С. 28—29.
22. *Жақыпбек Н.* Жетіген үйрену мектебі. — Алматы, 2011. — 210 с.
23. *Мукушев Талгат* [Электронный ресурс] // Восточно-Казахстанский музей искусств. — 2014. — Режим доступа: <http://www.vkmi.kz/index.php/ru/salads/2013-06-09-04-00-04/25-raznoe/214-mukyshv-talgat>
24. *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. — М.: Прогресс, 1991. — 176 с.
25. *Недлина В.Е.* Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. — Алматы, 2011. — 180 с.
26. *Алпатов А.* Размышления о традиционных и современных способах фиксации архаического музыкального материала // Музыка народов мира: проблемы изучения. — М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2008.
27. *Ивашкин А.В.* Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: РИК «Культура», 1994.
28. *Аюпов Н.Г.* Тенгрианство как открытое мировоззрение: монография. — Алматы, 2012.
29. *Сохор А.* Многонациональная, интернациональная // Сов. музыка. — 1972. — № 12. — С. 4—10.
30. *Баяхунов Б.* В творческой мастерской // Очерки о композиторах Казахстана. — Алматы, 2011. — С. 328—359.
31. *Недлина В.Е.* Казахская музыка в творчестве современных зарубежных композиторов // Музыковедение. — 2013. — № 3. — С. 17—25.