

**КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНЫН  
БИЛИМ БЕРҮҮ ЖАНА ИЛИМ МИНИСТРЛИГИ**



**И. АРАБАЕВ АТЫНДАГЫ КЫРГЫЗ  
МАМЛЕКЕТТИК УНИВЕРСИТЕТИНИН**

**ЖАРЧЫСЫ**

**№ 4, 2021**

**И. АРАБАЕВ АТЫНДАГЫ КЫРГЫЗ  
МАМЛЕКЕТТИК УНИВЕРСИТЕТИНИН  
ИЛИМИЙ ЖУРНАЛЫ**

**1999 жылдан тартып чыгат**

**БИШКЕК 2021**

**КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНЫН  
БИЛИМ БЕРҮҮ ЖАНА ИЛИМ МИНИСТРЛИГИ  
И. Арабаев атындагы КМУнун Жарчысы, № 4, 2021**

Журнал Кыргыз Республикасынын Адилет министрлигинен каттоодон өткөн  
Сериясы РСМИ 000382

**Редакциялык коллегия:**

Абдырахманов Т.А., тарых илимдеринин доктору, профессор, башкы редактор  
Конурбаев Т.А., психология илимдеринин кандидаты, профессордун м.а.,  
Каниметов Э.Ж., философия илимдеринин доктору, профессордун м.а.,  
Маанаев Э.Ж., тарых илимдеринин доктору, профессор,  
Мусаев С.Ж., КР УИАнын мүчөсү, филология илимдеринин доктору, профессор;  
Амердинова М.М., философия илимдеринин доктору, профессор,  
Акиева Г.С., педагогика илимдеринин доктору, профессор,  
Бийбосунов Б.И., физика-математика илимдеринин доктору, профессор,  
Давлетова Ч.С., биология илимдеринин кандидаты, профессордун м.а.,  
Дыйканов С.К., физика-математика илимдеринин кандидаты, доцент,  
Дуйшеналиев Ч.Д., саясий илимдеринин кандидаты, профессордун м.а.,  
Иванова В.П., психология илимдеринин доктору, профессор,  
Калдыбаева А.Т., педагогика илимдеринин доктору, профессор,  
Каниметов Ж.К., педагогика илимдеринин доктору, профессор,  
Капалбаев О.Э., тарых илимдеринин кандидаты, профессордун м.а.,  
Карыбаев С.К., экономика илимдеринин доктору, профессордун м.а.,  
Керимбеков А.К., физика-математика илимдеринин доктору, профессор,  
Курбанова Н.У., тарых илимдеринин доктору, профессор,  
Лайлиева И.Ж., филология илимдеринин доктору, профессор,  
Самигуллин Э.В., экономика илимдеринин доктору, профессор,  
Садыкбек кызы Жайна, филология илимдеринин кандидаты, доцент,  
Сатыбалдиев А.С., химия илимдеринин доктору, профессор,  
Суходубова Н.А., педагогика илимдеринин кандидаты, доцент,  
Турдукулов Ф.З., экономика илимдеринин кандидаты, профессор,  
Утуров К.У., философия илимдеринин доктору, профессордун м.а.,  
Усуяма Т. (ToshinobuUsuyama), доктор, профессор, Цукуба университети (Япония);  
Чоров М.Ж., педагогика илимдеринин доктору, профессор,  
Чодураев Т.М., география илимдеринин доктору, профессор,  
Шакеева Ч.А., психология илимдеринин доктору, профессор,  
Эберхард Броён (Eberhard Braun), доктор, профессор,  
Эгембердиева А.А., филология илимдеринин доктору, профессордун м.а.,  
Эргешов А.А., география илимдеринин доктору, профессор,  
Эркебаев А.Э., филология илимдеринин доктору, профессор,  
Эсенгулов Н.Ж., тарых илимдеринин доктору, профессор.  
Шакирова К.К., экономика илимдеринин кандидаты, доцент.

**ISSN 1694-7851**

**ИЦОИ №443-11/2018**

Редакция дареги:

720026, Кыргыз Республикасы, Бишкек ш., Раззаков к., 51 а.

Тел.: (+996) (312) 66-29-56 E-mail: vestnikarabaeva@mail.ru.

Басмага алынды: 04.12.2021 ж. Басууга берилди: 11.12.2021-ж. Формат: 60x84 1/8. Кагаз:  
офсет.

Басма: офсеттик. басм.-шарты. т.: 21,75 Нускасы: 500 экз.

Жооптуу редактор: К.К. Шакирова.

© И. Арабаев атындагы Кыргыз мамлекеттик университети, 2021.

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ВЕСТНИК**



**КЫРГЫЗСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
ИМЕНИ И. АРАБАЕВА**

**НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ КЫРГЫЗСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
ИМЕНИ И. АРАБАЕВА**

**Издается с 1999 года**

**№ 4, 2021**

**БИШКЕК 2021**

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ  
Вестник КГУ им. И. Арабаева, №4, 2021**

Журнал зарегистрирован в Министерстве юстиции Кыргызской Республики  
Серия РСМИ 000382

**Редакционная коллегия:**

Абдырахманов Т.А., доктор исторических наук, профессор, главный редактор  
Конурбаев Т.А., кандидат психологических наук, и.о. профессора;  
Каниметов Э.Ж., доктор философских наук, и.о. профессора;  
Маанаев Э.Ж., доктор исторических наук, профессор;  
Мусаев С.Ж., член-корр. НАН КР, доктор филологических наук, профессор;  
Амердинова М.М., доктор философских наук, профессор;  
Акиева Г.С., доктор педагогических наук, профессор;  
Бийбосунов Б.И., доктор физико-математических наук, профессор;  
Давлетова Ч.С., кандидат биологических наук, и.о. профессора;  
Дыйканов С.К., кандидат физико-математических наук, доцент;  
Дуйшеналиев Ч.Д., кандидат политологических наук, и.о. профессора;  
Иванова В.П., доктор психологических наук, и.о. профессора;  
Калдыбаева А.Т., доктор педагогических наук, профессор;  
Каниметов Ж.К., доктор педагогических наук, профессор;  
Капалбаев О.Э., кандидат исторических наук, и.о. профессора;  
Карыбаев С.К., доктор экономических наук, и.о. профессора;  
Керимбеков А.К., доктор физико-математических наук, профессор;  
Курбанова Н.У., доктор исторических наук, профессор;  
Лайлиева И.Ж., доктор филологических наук, профессор;  
Самигуллин Э.В., доктор экономических наук, профессор;  
Садыкбек кызы Жайна, кандидат филологических наук, доцент;  
Сатыбалдиев А.С., доктор химических наук, профессор;  
Суходубова Н.А., кандидат педагогических наук, доцент;  
Турдукулов Ф.З., кандидат экономических наук, профессор;  
Утуров К.У., доктор философских наук, и.о. профессора;  
Усуяма Т. (Toshinobu Usuyama), доктор, профессор, университет Цукуба (Япония);  
Чоров М.Ж., доктор педагогических наук, профессор;  
Чодураев Т.М., доктор географических наук, профессор;  
Шакеева Ч.А., доктор психологических наук, профессор;  
Эберхард Броён (EberhardBraun), доктор, профессор;  
Эгембердиева А.А., доктор филологических наук, и.о. профессора;  
Эргешов А.А., доктор географических наук, профессор;  
Эркебаев А.Э., доктор филологических наук, профессор;  
Эсенкулов Н.Ж., доктор исторических наук, профессор.  
Шакирова К.К., кандидат экономических наук, доцент.

**ISSN 1694-7851**

**РИНЦ № 443-11/2018**

Адрес редакции:

720026, Кыргызская Республика, г. Бишкек, ул. Раззакова, 51 а.

Тел.: (+996) (312) 66-29-56 E-mail: vestnikarabaeva@mail.ru.

Подписано в печать: 04.12.2021 г. Сдано в печать: 11.12.2021 г. Формат: 60x84 1/8. Бумага:  
офсет.

Печать: офсетная. усл.-печ. л.: 21,75. Тираж: 500 экз.

Ответственный редактор: К.К. Шакирова.

© Кыргызский государственный университет имени И. Арабаева, 2021.

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE  
OF KYRGYZ REPUBLIC**

**BULLETIN**



**KYRGYZ STATE UNIVERSITY  
NAMED AFTER I. ARABAEV**

**№4, 2021**

**SCIENTIFIC MAGAZINE OF THE KYRGYZ STATE UNIVERSITY  
NAMED AFTER I. ARABAYEV**

**Published since 1999**

**BISHKEK 2021**

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE  
OF KYRGYZ REPUBLIC**

**Bulletin of KSU I. Arabaev №4, 2021**

The journal is registered by the Ministry of Justice of the Kyrgyz Republic  
RSMI series 000382

Abdyrakhmanov T.A., Doctor of Historical, Professor, Chief Editor  
Konurbaev T.A., Candidate of Psychological Sciences, Professor;  
Kanimetov E. Zh., Doctor of Philosophy, Professor;  
Maanaev E. Zh., Doctor of Historical, Professor;  
Musaev S. Zh., Corresponding Member NAS KR, Doctor of Philology, Professor;  
Amerdinova M.M., Doctor of Philosophy, Professor;  
Akieva G.S., Doctor of Pedagogical, Professor;  
Biibosunov B.I., Doctor of Physical and Mathematical, Professor;  
Davletova Ch.S., Ph.D. in Biology, Professor;  
Dyikanov S.K., Candidate of Physico-Mathematical Sciences, Professor;  
Duishenaliyev Ch.D., Candidate of Political Sciences, Professor;  
Ivanova V.P., Doctor of Psychology, Professor;  
Kaldybaeva A.T., Doctor of Pedagogical, Professor;  
Kanimetov Zh.K., Doctor of Pedagogical, Professor;  
Kapalbayev O.E., Candidate of Historical Sciences, Professor;  
Karybaev S.K., Doctor of Economics, Professor;  
Kerimbekov A.K., Doctor of Physical and Mathematical, Professor;  
Kurbanova N.U., Doctor of historical, Professor;  
Lailieva I.Zh., Doctor of Philology, Professor;  
Samigullin E.V., Doctor of Economics, Professor;  
Sadykbek Kyzy Jaina, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;  
Satybaldiev A.S., Doctor of Chemistry, Professor;  
Suchodubova N.A., Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor;  
Turdukulov F.Z., Candidate of Economic Sciences, Professor;  
Uturov K.U., Doctor of Philosophy, Professor;  
Usuyama T. (Toshinobu Usuyama), Doctor, Professor, University of Tsukuba (Japan);  
Chorov M. Zh., Doctor of Pedagogical, Professor;  
Choduraev T.M., Doctor of Geographical, Professor;  
Shakeeva Ch. A., Doctor of Psychological, Professor;  
Eberhard Braun, Doctor, Professor;  
Egemberdieva A.A., Doctor of Philology, Professor;  
Ergeshov A.A., Doctor of Geographical, Professor;  
Erkebaev A.E., Doctor of Philology, Professor;  
Esengulov N.Zh., Doctor of Historical, Professor.  
Shakirova K.K., Candidate of Economic Sciences

**ISSN 1694-7851**

**RSCI №443-11/2018**

Editorial address:

720026, Kyrgyz Republic, Bishkek, Razzakov street, 51 a.

Tel .: (+996) (312) 66-29-56 E-mail: vestnikarabaeva@mail.ru.

Signed for print: 12/04/2021. Delivered for print: 12/11/2021. Format: 60x84 1/8. Paper: offset.

Printing: offset. Cond.p.sh.: 21,75. Circulation: 500 copies.

Responsible editor: K.K. Shakirova.

© Kyrgyz State University named after I. Arabaev, 2021.

**Аманова Роза**

Искусство таануу илимдеринин доктору, профессор

**Аманова Роза**

Доктор искусствоведения, профессор

**Amanova Roza**

Doctor of Art History, Professor

**9-СЕНТЯБРЬ – КОМУЗ КҮНҮ ЖАНА КҮҮ ЧЕРТИШ ӨНӨРҮ**  
**9-СЕНТЯБРЬ– ДЕНЬ КОМУЗА И СОСТЯЗАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО**  
**КҮҮ ЧЕРТИШ**  
**KYRGYZ NATIONAL DAY SEPTEMBER 9 - KOMUZ DAY AND**  
**KYU CHERTISH (KOMUZ PLAYING COMPETITION)**

**Аннотация:** Бул макалада “Кыргыздын салттуу музыкасы” фондусу демилгелеген “9-сентябрь Комуз күнүнүн” белгилениш тарыхы жана кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствосунун аспапчылык багытындагы “Күү чертиш” өнөрүнүн өзгөчөлүктөрү, анын кыргыз элинин өткөн турмушунда алган орду жана азыркы күндөгү абалы талдоого алынат. Оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун айтуучулук багытынын жанры айтыш өнөрүндөй эле, күү чертиш өнөрү, аспапчылык багыттын хордофон түркүмүнүн комуз аспабында күү черткен чыгармачыл инсандардын профессионал музыкант экендигин далилдеген аянтчага айланганы далилдүү фактылар менен көрсөтүлөт.

**Аннотация:** В данной статье анализируется история праздника «9 сентября – Дня комуза», который был учреждён Указом Президента Кыргызской Республики по инициативе Фонда «Кыргызская традиционная музыка», а также рассматриваются особенности “Күүчертиш” (соревнование по игре на комузе), как инструментального направления профессионального музыкального искусства устной традиции, его места в прошлом и настоящем быту кыргызского народа. Точно так же, как и жанр “айтыш” сказительского направления, соревнование “Күүчертиш” инструментального направления, являются базисной основой, подтверждающей профессионализм музыкантов данного вида искусства.

**Abstract:** This article analyzes the history of the State Holiday “September 9 - Komuz Day”, which was established by the Decree of the President of the Kyrgyz Republic on the initiative of the Kyrgyz Traditional Music Foundation, and also analyzing the features of “Kuuchertish” (komuz playing competition) as an instrumental sphere of the professional musical art of oral tradition, its place in the past and present life of the Kyrgyz people. Just like the genre of “Aitysh” of the storytelling sphere, the competition “Kuuchertish” of the instrumental sphere became the basis ground confirming the professionalism of musicians of this form of art.

**Негизги сөздөр:** салттуу музыка, жумалык, аспапчылык, комузчу, күү чертиш, өнөр жарышы.

**Ключевые слова:** традиционная музыка, кюу чертиш, неделя традиционной музыки, инструментализм, комузист, мелодия, искусство, состязательное искусство.

**Key words:** Traditional music, Kyuchertish, Traditional music week, instrumentalism, comuzist (Komuz – traditional instrument), melody, art, competition.

Дүйнөнүн маданий-руханий интеграциясы менен байланышта болгон ааламдашуунун азыркы тенденциясы жана дүйнөлүк цивилизациянын өзөгүн түзгөн салттуу маданиятты түшүнүү, аны сактоо муктаждыгынын жаралышы, ошондой эле дүйнө элдеринин аталган маданиятка кызыгуусу кыргыз маданиятындагы оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствону улуттук идеологиянын өзөгү катары таануу – мезгил талабы.

Бул маданий-руханий интеграциянын рычагдарын же механизмдерин ишке ашырууда, заман талабына ылайык, туура долбоорлордун түзүлүшү, мамлекеттик программалардын сунушталышы зарыл.

Эгемендүү өлкөбүздүн тарыхында биринчи жолу 2004-жылы 24-25- апрель күндөрү Бишкек шаарында өткөн “Салттык музыка: тарыхы, сакталышы жана өркүндөтүлүшү” аттуу илимий-практикалык семинар руханий казынаны кийинки урпактарга таберик катары өткөрүп берүүгө көпүрө болуу максатын көздөгөн долбоор катары коюлган максаттарга жетти.

Кыргыз Республикасынын Жогорку Кеңешинин 2013-жылдын 18-апрелиндеги №3027-V «25-апрель Кыргыз Республикасынын Улуттук салттуу музыка күнүн белгилөө жөнүндөгү» (депутаттар Б.Мамырова жана Э.Эрматов сунуштоосу менен) Токтомунун чыгышы (“Кыргыздын салттуу музыкасы” фондусунун демилгеси менен 2005-жылдан бери ар жылы 25-апрелде гана белгиленип (бир күндүк илимий-практикалык иш-чара менен эле чектелчи) келе жаткан салттуу музыка күнүнүн арышы кеңейип Жумалыкка (2009-жылдан тарта) айлануусуна өбөлгө болду.

Жумалыкта айтуучулук багытына арналган “Дастан күнү”, аспапчылык багытына арналган “Күү күнү”, аваздык-аспапчылык багытына арналган “Ыр күнү” аталыштагы оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун багыттарына карата атайын күндөр белгиленип, илимий-практикалык конференция, мастер-класс, тегерек стол, кароо сынактар, чет өлкөлөрдөн чакырылган белгилүү этномузыка таануучулардын музыкалык окуу жайларда лекциялары (А.Жумаев, А.Мухамбетова, С.Елеманова, Г.Омарова, М.Каратыгина, В.Сузукей, Р.Абдуллаев ж.б.) окутулуп, салттуу музыканы алып жүрүүчү, искусствонун анык ишмерлеринин жогорку деңгээлдеги концерттеринин уюштурулушу Жумалыктын концепциясында белгиленген максаттарга жеткендигин айгинелейт.

2019-жылы 25-апрель Салттуу музыка күнү катары белгиленип келе жаткандыгынын 15 жылдыгын, ЖК депутаттарынан турган атайын комитет (жетекчиси М.Бакиров) түзүлүп, Маданият министрлигинин жетекчилиги менен уюштурулган Жумалыктын Ала-Тоо аянтындагы Гала-концертинде Президенттин атынан куттуктоо каты окулуп, Эл башчысынын, Өкмөттүн атынан салттуу музыканы алып жүрүүчүлөргө, этномузыка таануучуларга атайын сыйлыктар берилип, б.а.мамлекеттик деңгээлде белгилениши аталган долбоордун эгемендүү республикабызда орду бар экендигининдеги бир далили.

Эң башкысы, “Кыргыздын салттуу музыкасы” фондусунун атынан Президент С.Жээнбековго “Салттуу музыка күнүнүн 15 жылдыгынын” урматына карата республикабызда Комуз күнүн жарыялоо сунушу болду. Аталган сунуш менен катар салттуу музыкалык искусство боюнча атайын Президенттин алдында Улуттук комиссия түзүүнү, өмүрүн оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствону сактоого, жайылтууга арнаган өнөр адамдарына Президенттик стипендия чегерүүнү өтүнгөн каты жана фонддун демилгесин колдоого алган Кыргызстан элинин ассамблеясынын каты Президенттин администрация башчысына (Д.Эсеналиевге) тапшырылган. 2019-жылдын 29-июлунда чыккан КР Президенттин “9-сентябрь — Комуз күнү” катары белгилөө Жарлыгы расмий интернет сайттарда жарыяланды.



Жарлыкта комуз – кыргызстандыктардын көп түрдүү маданиятындагы бирдиктүү символу болууга тийиш экендиги, ал эми салттуу музыканын ролун республиканын этностук коомчулуктарынын маданияттар аралык диалогун кеңейтүү үчүн күчөтүү керектиги баса белгилениптир, демек аталган жарлыктын аткарылышы үчүн, ата-бабадан мурас болуп келген руханий казынабыздын бөксөргөнүн толтурууга, жоголгонун кайра жандандырууга салым кошо турган Мамлекеттик программа түзүлүп, кабыл алынып, ырааттуу, системалуу иш алып баруу керек экендигинде.

25-апрель — Салттуу музыка күнүнүн, 9-сентябрь — Комуз күнүнүн демилгечиси, “Кыргыздын салттуу музыкасы” фондусунун негиздөөчүсү катары Комуз күнүнүн урматына карай өткөрүлгөн илимий-практикалык конференцияда. Мамлекеттик программа кабыл алууну жана ага 9 пункттан турган сунуштарды айтканбыз.

Бул баяндамада ошол Мамлекеттик программага жазылган сунуштардын бири, өткөн кылымдагы коомдук фармациянын шартында жоголууга учураган салттуу музыкалык искусстводогу уникалдуу күү чертиш өнөрү тууралуу, анын өзгөчөлүктөрү, бул өнөрдүн кыргыз элинин өткөн турмушунда алган орду жана азыркы күндөгү абалы талдоого алынат.

Кыргыздардын оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствосунун уникалдуулугун аспапчылык багыттагы күү чертиш өнөрү менен катар, айтуучулук багыттагы «Манас» трилогиясы баш болгон кенже эпосторунан, дүйнөлүк музыкалык искусстводо кездешпеген комуз күүлөрүнүн жанрдык спецификасындагы сөз менен синкреттик биримдиктеги (уламыштар, баяндар) аткаруучулук менен бирге кол ойнотулган күүлөрүнөн (ыкмалар, штрихтер), аваздык-аспапчылык багыттагы улуттук ыкма менен үн (көмөкөй менен алынган добуш) жаратып ырдоо, ырчынын «партитуралык» түзүмдү сактаган бийик чеберчиликтеги аспаптык коштоо (комуз же кээде кыл-кыяк аспаптарында) менен аткарылган чыгармаларынан көрүүгө болот.

Оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун айтуучулук багытынын жанры – айтыш өнөрүндөй эле, күү чертиш өнөрү, аспапчылык багыттын хордофон түркүмүндөгү комуз аспабындагы (кыл кыяк менен да күү чертишке катышкандар болгон экен) чыгармачыл инсандардын профессионал музыкант экендигин далилдеген аянтчага айланган.

Күү чертиш – элибиздин музыкалык маданиятында кеңири таралган аспаптык таймаштын, өнөр жарыштын аталышы. Ал, табияттан талант ыроологон сейрек учураган жөндөмдүүлүктү жана чеберчиликти талап кылган, аспапчылык өнөргө тиешелүү болгон профессионалдык искусствонун чөйрөсүндө гана боло турган өнөрдүн формасы. Аталган өнөр жарышы жаратмандык жана аткаруучулуктун бийик үлгүсүн эл алдында көрсөтөт, т.а. комузчулардын жогорку чеберчиликтеги дараметин аныктайт.

Күү чертиш термининин экинчи компоненти чертүү деген кыймыл аракетти билдирген сөзгө -иш (-ыш формасында) мүчөсү жалганып, чертиш деген зат атоочтук маани пайда болгон. Кыргыз тилинде мындай жол менен пайда болгон сөздөр көп сандап кездешет. Алсак, айтыш, жарыш, сайыш, алкыш ж.б. Демек, бул сөз комузда күү чертүү менен жарышка түшүү деген маанини туюндуруп турат.

Күү чертишке катышуучулар, ал өнөрдү кылымдар бою өнөр айдыңында талапка ылайык формасында сактоо менен устаттан-шакиртке мурас калтырып, кеңири калайыкка таратуучулар – негизинен дасыккан, залкар, чебер комузчулар болгон. Спортто өзүн көргөзүп, олимпиаданын чемпиону атагын алгандай эле күү чертишке түшкөн (ар бир комузчу катыша алган эмес) комузчу атакка дагы, коюлган байгеге дагы ээ болгон. Күү чертиш таймашы,

айтыш сыяктуу эле аш-тойлордо, майрамдарда, жарманкелерде, айылга белгилүү музыкант келип калганда же башка маанилүү иш-чараларда уюштурулуп, өнөрлүү адамдар өздөрүнүн жаратмандык, импровизатордук, аткаруучулук жөндөмдөрүн көрсөтүшкөн. Төкмө акындар айтышып, комузчулар чертишкен өнөр жарыштары чыныгы талант ээсин калкка дайын кылып таанытууда, жалпы көрөмандарга да, катышуучу өнөрпоздорго да маалым болгон талаптарды, критерийлерди аткарышы шарт болгон.

«Адатта, алгач өнөр жарышына түшкөн комузчунун бирөө бейтааныш күүнүн эмнеге арналган тарыхын баяндап чертет да, аны атаандашынын (кандай буроодо, ыкмалар, штрихтерде) дал өзүндөй дароо аткарып берүүсүн өтүнөт. Атаандашы болсо чертишүүгө чакырган шайырдын аткарган чыгармасын кудум өзүндөй, чыпчыргасын калтырбай ошол замат аткарып берет да, өзүнүн күүсүн чертип, жарышка чакырган чеберге кайра кезегин берет. Мындай алым сабакташкан өнөр жарышы биринин күүсүн экинчиси черте албай калганга чейин улантылган. Бир сөз менен айтканда, эки комузчунун кайсынысы кезек алып, күүсүн улап аткара албай калса, ошонусу жеңилген» [1, 63-64-бб].

Б.Алагушовдун «Кылымдардын кылдары» аттуу китебиндеги күү чертиш өнөр жарышында белгилүү эки комузчу менен беттешкен жалгыз жаш комузчу тууралуу маалымат, калк кадырлоосуна ээ болуш үчүн, «устат-шакирт» өнөрканасынан татыктуу тарбия алуу, даярдануу, машыгуу эмгектенүү менен бирге адамдык фактордун шарданы болгон жерде дүйнө таанымынын кендигине таяна (басынтуу, ызалантуу, келекелөө ж.б. жагдайларында,) психологиялык басымга туруштук берип, тең салмактуулукту сактап, өнөрдүн дараметин гана көргөзүү керек экендигин далилдейт.

«1876-жылы күзүндө Ыссык-Көлдүн Көтмалды (азыркы Балыкчы) деген жериндеги Жер ортосу деген айылда Көл, Нарын, Чүй өрөөндөрүнүн эл бийлегендер чогулган иш-чарада улуттук оюндар болуп, байге өткөрүлөт. Күлүктөн күлүк, жоргодон жорго чыга турган жарышта ырчыдан ырчы, комуздан комузчу өтө турган өнөр жарышы өтүп күү чертиш башталат, кезек бала комузчу Муратаалыга келет, Нарындан Бөккөтөн, Чүйдөн Турдукожо чертише турганын жарыялайт. Жашы алтымыштарга чамалап калган Бөккөтөн менен Турдукожо чыгат, Муратаалы айтылуу комузчулардын маңдайына барып отурат экен. Эл дуу дей түшөт. Айрымдары: – Капырай өтө эле жаш неме экен. Атасындай болгон кишилер менен чертишип эмне кылат – десе, кээси: – «Күч атасын тааныбайт» дегендей өнөр жарышы кары-жашты карамак беле. Азыр көрүп ал, тигил жигит эки аксакалды сызга отургузат – дешип өз ара талашып жатышты. Аңгыча чертишүү да башталат. Кезек Бөккөтөнгө берилет. Ал черте турган күүсүнүн атын атап, эмнеге арналып чертилерин айтпай эле Муратаалыны карап көзүн акшындатып, оозун кыйшындатып чертип кирет. Отургандар кыраан каткы күлкүгө батат. Бир маалда Муратаалы Бөккөтөнгө: –Күүңүздүн атын айтып чертиңиз, – дейт. Анда ал: –«Ыза сакалды күүсү» – деп мыскылдайт. Себеби ал кезде Муратаалынын бирин-серин ээгинде кылы бар экен. Муратаалыны баласынтып сүйлөгөн Бөккөтөн өзүнүн «күүсүн» чертип бүтөт. Кезек Турдукожого келет. Ал да күүсүнүн атын атабай, тарыхын айтпай сыпаа отуруп чертет. Куйма кулактуу Муратаалы аны дагы кунт коюп угат. Күү бүткөндө калың топтун ичинен кимдир бирөө Турдукожодон: –Бул эмне деген күү? – деп сурайт. Ошондо Турдукожо: –Бул «тултук кызыл күү» –дейт. Анткени Муратаалынын эки бети чытырып, каны бетине чыгып, турган кези экен. Ал ызага батат. Бирок, Муратаалы жаш болсо да кыл аркандай чыйралып, намысына келет. Комуз Муратаалыга сунулат, а дегенде ал Бөккөтөн менен Турдукожону туурап, өзүнүн күүлөрүнүн бирин черте баштайт. Бир маалда Бөккөтөн обдулуп: –Күүндүн атын айтып черт, – деп акырайт. Анда Муратаалы кебелбей туруп: –«Кош көк ала өгүз» деген

күү дептир. Эл дуу күлүп жиберет. Казы деген эл бийлеген киши ыкшып чалкасынан кетип, буту боз үйдүн керегесине чабыла түшүп: –Эмне эрте жазда кошко салган чабал өгүздөр бекен – дейт. Ошентип, Муратаалы бул эки чыгаан комузчуну жеңет. Бөккөтөн ызакор киши экен. Ал чычалайт. Турдукожо болсо: –Балам бу кезге чейин бизден өткөн комузчу жок эле. Эми бакыт сага конду. Жаш экенсин, жолуң ачылып, өнөрүң дагы өркүндөсүн, оомийин – деп ак дилден ак батасын берет» [1, 74-б].

Күү чертиштеги байге ыйгаруунун атайын жобосу болбогондугуна, далил катары той ээлеринин жеңген комузчуга, жеңилген комузчунун комузун алып берүүсүн мисал кылсак болот. Бул мисал, “душманга атын тарттырып жиберген баатырдын” жагдайын эске салат...

“1877-жылы Эски бекетте (азыркы Балыкчыда) Ыссык-Көлдүн, Нарындын, Чүйдүн эл бийлеген жакшылары катышкан чоң той болот. Ак таңдай ырчылар менен айтылуу комузчулар келишет. Акындардын соңунан кезек комузчулардын чертишүүлөрүнө берилет. Майлыбай да, Бөккөтөн да өз доорундагы мыкты комузчулар болгондуктан көпкө чейин бири-бирин жеңише албайт, алым-сабак чертишүүлөрү көпкө созулат. Акыры Бөккөтөн Майлыбайдан жеңиле турган болот. Бөккөтөн намыстана ойлонуп, эмнеси болсо да күүнү күргүчтөтө чертип жаткан Майлыбайды эптеп бир айла-амал издеп адаштырып көрөйүн деп, кыйпычыктап турганда Бөккөтөн тараптык, Көкөтөй чечен туурдуктан башын сала коюп: – «Сарала кунаажынга караладан бука сал, тегерек колун менен кайрып-кайрып жибер, – дей калат. Ошондо безилдетип күү чертип жаткан Майлыбай комузун шак токтото коюп Бөккөтөндөн – “алиги күүндүн башын кайра чертчи. Балээ басып жанагы бакырган эмен адаштырып ийди”–дейт. Көлдүн бектери эки комузчунун кимиси жеңилсе ошонун комузун жеңгенине алып берүүгө бүтүм кылышканы боюнча Бөккөтөнгө Майлыбайдын «Күмүш кулак» аттуу комузун алып беришет (курсив Р.А.). Майлыбайды жеңгенине кубана чоң топтун аягында Бөккөтөн «Күмүш кулак» менен бир күү чертет. Калың эл Бөккөтөндөн: –Бу, кайсы күү? – деп, сурашат. «Бул Майлыбайдын шалкы күү, мааниси жок таркы күү» – деп айтканда, элди күлкү аралап, айтылган сөз учкул кепке айланып эл арасында айтылып калат[1, 62-65-66].

Ал эми, төмөнкү мисал Токтогулдун шакирти Корголдун Ныязаалы комузчунун кол ойнотуп, а түгүл буту менен комузда күү кайрыганын, анын күү чертиштеги жеңишинөз көзү менен көргөнү тууралуу баяндаганынан: «... залкар устатымды ээрчип, чабаганчынын чакырыгы менен кезектеги Таласта, Кеңколдо чоң тойго барып калдык. Кыргыздагы мен комузчу, мен ырчы дегендин баары чогулуптур. Той башталды. Ырчыдан-ырчы, комузчудан-комузчу чыгып, жаактарын жана ырдашып, күүлөрүн таңшыта чертип жатышты. Кезек Ныяз акем менен айтылуу Майлыбай деген комузчуга келди. Экөө күү чертишмек болду. Биринчи болуп кезекти Майлыбай алды. Ал зикир чалган дубанадай бүткөн боюн шалкылдата: – «Майлыбайдын шалкы күү, мааниси жок таркы күү» – деп, ондуй-солдуй чалып, чаңызгыта кайрып, бирде тура калып, бирде отурган малдашы жазбай тегеренип, көзү, башын акшындатып, ичин кагып, чарк көпөлөк айланып жатты. Майлыбай анткен сайын эл түп көтөрүлө кыраан-каткы. Элдин андай дуусун угуп, Майлыбайдын укмуштай куудулдугун көрүп: – Кудай шерменде кылып, Ныяз акем жеңилип, мыш болбогой элек – деп, ичимден күйпөлөктөй баштадым. Майлыбай күүсүн бүттү. Бирок, ал бүтсө да элдин күүлдөгөн дуусу басылбады. Ансайын Ныяз акем жеңилип, абийирибиз күлдөй төгүлбөгөй эле деп, алек-чалекке түштүм. Кезек Ныяз акеме келди. Ал чыканактай болгон өрүк комузун бакылдата толгоду да, «Санат күүсүн» безилдете сабап кирди. Ныяз акем ар бир күүсүнүн кайрыгы менен колун кайкыта чертип, бирде комузунун кылын астынан, бирде үстүнөн баса кайрып,

түпкүчтөй ийилип, жөргөлөп чертти эле, эл ичи үч көтөрүлө түштү. Ар тараптан: «Өлбө, Ныяз аке. Дагы кайрый түш жеңиш сеники» деген колдоолор, сүрөөлөр да жаап кетти. Анын комузу бирде чекесине, бирде көк желкесине, бирде оң, сол ийиндерине коно калып жатты. Бир убакта Ныяз акедин оң бутунан маасысы шалак этип кетти. Анан ал бутунун манжалары менен шартылдата чалып-чалып алды эле, эл ичи үйүр жүргөндөй көчүп кетти. Аңгыча топтун ортосунда отурган Током: – ой, Ныязаалы сага дабаа жок экен. Жеңиш сеники, токтот эми дейт да, комузун толгоп, коңур үн менен:

Сары алтын Аксы жерденсиң,  
Сан урук саруу элденсиң.  
Саргалдак Майлыбайды Таласта,  
«Санат күү» менен жеңгенсиң.  
Болгон тоо, бозбу арасы,

Борош чалдын баласы – деп, ырдап кое берди. Ошентип, Ныяз акем бу жолу Майлыбайды мыш кылды. Деги мен билгенден, мен уккандан Ныязаалы «баланча комузчудан жеңилиптир» деген сөздү уккан да, көргөн да жокмун...»[2, 223-224-бб].

Күү чертиште конкреттүү тематика берилген эмес, комузчулар аткарыла турган күүлөрдү өздөрү тандап (көбүнесе автордук), эркин болуу менен жагдайга жараша импровизациялап, б.а., күү жаратып чертүүсү мүмкүн болгон. Жарыштын чегинде, жаңы чыгарма жаратуу күү чертиштин негизги талаптарына кирген эмес.

Ал эми чыгармачылык тажрыйба алмашууда, музыканттар жолугушуп калышканда, бири-бирине чыгарган жаңы күүлөрүнөн чертип беришкен, шакирттери устаттарынын сынына коюшкан. Бирок, комузчулар кандай гана жылуу мамиледе болушпасын, купуя таймашуу сезими баары бир болуп турган. Бул сезим угуучуларга, б.а. аудиторияга ачык байкалган, анткени көрүүчүлөрдүн кабыл алуусу «баракелде», «бали», «өлбө», «өнөрүң өссүн» деп сүрөгөнүнөн билинип, аспапчылардын шыгына шык кошуу менен атаандаштык сезимдерди күчөткөн. «Күлүктөн күлүк калса, төрт аягы тыбырайт» демекчи, күү чертиш-өнөр жарышында (айтыш, күү чертиш сыяктуу) эки музыканттын таланттуулугунун дараметинин салыштырылышында.

Күү чертиш – өнөр жарышы төмөнкү түрлөргө бөлүнөт:

аткаруу чеберчилигин көрсөтүү;  
жаратмандык искусствону көрсөтүү;

жаратмандык чеберчиликти мнемотехника искусствосу аркылуу, күүнү бир аткаруудан кийин эле эстеп калуу менен аткаруу.

Күү чертиштин биринчи түрү — аткаруу чеберчиликти көрсөтүү таймашы кеңири тараган. Аспапчылар “камбаркан”, “ботой”, “кербез” ж.б. жанрлардагы салттуу формада чыккан күүлөрдүн музыкалык-көркөмдүк образын ачып берүү менентехниканы, шык-жөндөмдү көрсөтүүгө жетишип, кезектешип чертишкен. Күү чертиштин мындай классикалык үлгүсүнө XIX кылымдын аягында XX кылымдын башында жашап өтүшкөн (ага чейинки күү чертишке түшкөндөрдүн ысмы, тилекке каршы, жазылбай, сакталбай калган) залкар комузчуларды Токтогул менен Майлыбай, Боккөтөн менен Майлыбай, Тайтеке менен Мадыган, Муратаалы менен Чыңгышбай, Ныязаалы менен Майлыбай, Муратаалы менен Карамолдо ж.б. атоого болот.

Жыйынтыктап айтканда, оозеки салттагы профессионал аткаруучулардын б.а. манасчы, акын, комузчу, ырчылардын психологиясы жана ишмердүүлүгү улуттук баалуулук катары таанылган салттуу музыканы сактоо, жайылтуу менен катар, мезгилдердин

трансформациясына шартталып өзгөрүүгө учураган аспаптык музыкабызды, эң башкысыкүү чертиш өнөрүн– руханий маданияттын феномени катары таануумезгил талабы.

Кыргыз элинин салттуу музыкалык искусствосунун уникалдуулугун далилдеген күү чертиш өнөрүн кайра жандандыруу максатында иш алып барууда үчүн төмөнкү сунуштар эске алынышы керек:

— “Күү чертиш” өнөрү кыргыз этносун тааныта турган бренд катары таанылышы үчүн 9-сентябрь Комуз күнүнө карата ар эки жылда Президенттин байгесине сынак жарыялоо;

— “Күү чертиш” өнөрүн жандандыруу максатында атайын Жобо иштелип чыгып (кесипкөйлөрдүн сунуштарын эске алуу менен) айыл өкмөт, район, облустук, республикалык (келечекте Президенттин байгесине жарыяланган сынактын деңгээлине көтөрүү) короо-сынактарды өткөрүү;

— Өкмөттүн маданият саясатын алып барган түзүмдөрү аспап жасоочу усталарды камкордукка алып, талапка ылайык устаканалардын түзүлүшүнө шарт түзүү;

— “Күү чертиш” өнөрүндө баш байгени багындырган өнөр ээсине өмүр бою мамлекет тарабынан төлөнө турган стипендия чегерүү (музыкант элине, мамлекетке керек экендигин туюшу керек, дегенибиз, материалдык колдоо, социалдык маселелерди чечүүгө өбөлгө болуп, чыгармачыл инсан катары элине кызмат кылууга милдеттендирет, дем берет).

Демек, өлкөбүздө 25-апрель салттуу музыка күнү, 9-сентябрь комуз күнү катары белгиленип калышынын башатында 2004-жылы 24-25- апрель күндөрү Бишкек шаарында өткөн “Салттык музыка: тарыхы, сакталышы жана өркүндөтүлүшү” аттуу илимий-практикалык семинар турганын баса белгилөө менен бирге, аталган долбоор, жогоруда айтылгандай, маданий-руханий интеграциянын рычагдарын же механизмдерин ишке ашыруудагы маданият саясатындагы өрнөк болоордолбоор болгондугун аткарылган иш-чаралар менен мезгил тастыктады.

#### **Колдонулган адабияттар:**

1. Алагушов. Б. Кылымдардын кылдары: (Элдик аспапчы шайырлардын чыгармачылыктарына арналган очерктердин түрмөктөрү) / – Бишкек: Шам, 2005. – 508 б.
2. Сатылганов, Т. Чыгармаларынын эки томдук жыйнагы – Фрунзе: Адабият, 1989. – Т. 2: – 264 б.
3. Кайбылдаев, А. Кыргыз күүлөрү [Текст]: иликтөөлөр, ойлор, пикирлер / А. Кайбылдаев; долбоордун жетекчиси, илимий ред. Э. Көчүмкулова; Борбордук Азия ун-ти. – Бишкек: Борбордук Азия ун-ти, 2011. – 2-китеп. – 832 б.
4. Алагушов. Б. Бабалардын мурасы: (Баяндамалуу маалымдама) Бишкек: 2006, – 233 б.
5. Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития (Материалы международного научного семинара, 24-25 апрель) – Бишкек: 2004. – 248 б.

УДК 304.2(575.2) (04)

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-13-19

**Асылбекова Венера Мамановна**

КР Улуттук илимдер академиясы, А. А. Алтмышбаев атындагы философия укук жана коомдук-саясий изилдөөлөр институту, илимий кызматкер

**Асылбекова Венера Мамановна**

Национальная академия наук КР, Институт философии, права и социально-политических исследований им. А. А. Алтмышбаева, исследователь

**Asylbekova Venera Mamanova**

**КЫРГЫЗ ЭТНОМАДАНИЯТТАГЫ СҮРӨТ ИСКУССТВОСУ МЕНЕН ЭЛДИК  
МУЗЫКАНЫН ОРТОСУНДАГЫ БАЙЛАНЫШТАР  
СВЯЗЬ МЕЖДУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ И НАРОДНОЙ МУЗЫКОЙ  
В КЫРГЫЗСКОЙ ЭТНОКУЛЬТУРЕ  
THE CONNECTION BETWEEN FINE ART AND FOLK MUSIC IN THE KYRGYZ  
ETHNOCULTURE**

**Аннотация:** Бул макалада кыргыз элинин руханий жана материалдык маданияты каралды. Көркөм кол өнөрчүлүгүндөгү сайма оюмдарындагы түстөрдүн ыргаактуулугу элдик ырлардын обондордун жаралышына эргүү берген. Кыргыз элинин кылым карыткан көркөм өнөрлөрү салттуу музыкадагы аспаптарынын бири – ооз комуз менен кол өнөрчүлүктүн бири-бирине тиешелүү жагдайлары бар экендиги, музыканы кабыл алуу аң сезими ички туюмдар менен иштелиши көрсөтүлдү. Ооз комуздагы аткаруучулук ыкмаларынын ритми – шырдак, кийиздердеги чагылдырылган сайма жана орнаменттериндей эле интуитивдик кабылдоо жүргүзүлүп, оймо-чиймелерди жайгаштыруудагы же сүрөт элестерин чагылдыруудагы кээ бир божомол ирээтинде аткарылышында байланыштар бар экендиги жөнүндө жазылды. Мындан сырткары кыргыз элдик ырларга көркөмдөп чагылдырылган живопись картиналары көрсөтүлдү.

**Аннотация:** В данной статье рассмотрена духовная и материальная культура кыргызского народа. Проанализирована сходство между исполнительских приемов ооз комуза с декоративно прикладной искусством, техническая выполнения работ народных мастериц. Узоры и орнаменты шырдак, выполняется интуитивным восприятием творческого мышления как и игра на ооз комузе. Также представлена связь между музыки и изобразительного искусства. Художник с помощью музыки, в своих произведениях выполняет определенный ассоциативный символический ряд, отражающий его энергетику и внутреннее состояния души, которое отражается на его творчестве.

**Annotation:** This article discusses the spiritual and material culture of the Kyrgyz people. The similarity of the technique of performing the connection of the komuz with decorative and applied art, the technical performance of the works of folk craftsmen is analyzed. Shyrdak patterns and ornaments are created thanks to an intuitive perception of creative thinking, like a game on a komuz. The link between music and art is also presented. The artist with the help of music in his works performs a certain associative symbolic series, reflecting his energy and inner state of the soul, which is reflected in his works.

**Негизги сөздөр:** музыка, элдик кол өнөрчүлүк, маданият, орнамент, сайма, сүрөт искусствосу, этно-стиль.

**Ключевые слова:** музыка, народное прикладное искусство, культура, шырдак, вышивка, искусство, орнамент, этно-стиль.

**Keywords:** music, folk applied art, culture, shyrdak, embroidery, art, ornament, ethno-style.

Кыргыз элинин байыртадан ата-бабаларыбыз аздектеп, урпактарга сактап келе жаткан өз маданияты, салты, жалпы эле жашоо образы азыркы ааламдашуунун шартында имманенттүүлүктүн түп башаты катары улуттук колориттен түзүлгөн стиль деп айтабызбы же

багыт катарында кабыл алабызбы – этно маданиятынын актуалдуулугу арта баштады. Колунан көөрү төгүлгөн уз чеберлердин, усталардын эмгектеринен чыккан буюм, үйдүн ичин көрктөндүрүү менен гана тим болбостон, түстөрдөн түзүлгөн нота аркылуу, сулуулугу менен пайдалуулугу айкалыштырып, бир башка жайлуулуктун поэзиясын түзөт. Ошол ритм аркылуу жаралган туш кийиз, шырдак, килем, жаздык, төшөкчө, баштыкчаларга түшүрүлгөн оймо-чийме, саймалардын ыргақтауулугу көргөн адамдын көзүн кубандырат.

К. Маркс айтып кеткендей кандай гана буюм болбосун “материалдаштыруу” адам баласынын эмгек натыйжасынын продукту экендиги баарыбызга маалым. Бул казына элдин зор эмгеги, атадан-балага, энеден-кызга өткөн улуу мурас экендиги талашсыз.

Совет элинин психология илиминин доктору А.Р. Луриянын илимий эмгектеринде адамдын угуу жөндөмдүүлүгү көрүү жөндөмдүүлүгү менен тыгыз байланыштары бар экендигин изилдеп, музыканы кабыл алуу аң сезими ички туюмдар менен иштелип сүрөттөөдө же сүрөт элестерин чагылдыруудагы байланыштар жөнүндө “Симультаные связи с сукцессивные синтезы” деген эмгегинде кеңири маалыматтарды калтырып кеткен. Д. Юманын искусствону жаңы идеалдарды өздөштүрүү теориясын төмөнкү бөлүкчөлөргө бөлүп караган; адам кабыл алган жөнөкөй ойлордон түзүлөт (мээнин элестөө сезим туюмунан) сырткы көрүнүштөрдү кабылдоо мүмкүнчүлүгүнөн. Мындан сырткары адамдын аң-сезимине таасирленишине көркөм өздөштүрүү жөндөмдүүлүгү да чоң роль ойнойт. Алар бири биринен айырмаланып: а) кабыл алуунун биринчилери, сырткы нерселерден таасир алуу (сезим-туюму); б) кабыл алуунун экинчилери, сезүүгө таандык эс-туйгулук образдар (идеялар) жана жан дүйнөнүн таасирленүүсүнүн тажрыйбасы, (сезимталдуулук, кыялдануу, каалоо, дилгерленүү) бул деген ички кабыл алуу факторлоруна жооп берет.

Бул сөз кыргыз элинин кылым карыткан көркөм өнөрү салттуу музыка менен кол өнөрчүлүктүн бири-бирине тиешелүү жагдайлары бар экендигин далилдөөдө. Кыргыз элинин руханий маданиятындагы асыл адаттар сайма саюу, шырдак шыруу, курак куроо иштери, издин энелердин ыр ыргактарынын коштоосунда аткарылып келген. Туш кийизге түшүрүлгөн саймаларда кездештирүүчү ритм, түстүү ноталардай эле алып карасак болот. Ар бир көркөм эмгектин аткарылыш чеберчилиги адамдын жан дүйнөсүн кабыл алуу сезимдерине көз каранды экендигин жогоруда баса белгиленди. Адамзат жаратылыштан эргүү алып көркөм чагылдыруу процессинде пайдаланып келген. Аристотель түстөрдүн сулуулугу жана гармониясын музыкалык добуштардын айкалышы менен баяндаган.



1-сүрөт. Туш кийиз бөлүгү (сайма).



2. Толугу менен Туш кийиз

Кыргыз эли илгертеден эле кол өнөрчүлүгү аркылуу жашоо образына ылайыктап, эстетикалык табитти өстүрүп, өнүктүрүп келген. Уз чеберлеринин колунан жаралган кийим кече, жашоого керектелген буюмдардын узун тарыхы бар. Алар негизги эки булакка таянып



өткөн. Биринчисин элдин турмуш шартынан жана чарбачылыгынан, ал эми экинчиси эстетикалык ыкка, турмуштук керектөөгө ылайыкталып кабыл алынган бөтөн элдик булактан келип чыккан. Мындан сырткары кийим-кеченин же буюм-теримдин өнүгүшүнө башка кошуна элдер менен болгон соода сатык-мамилелер жана диний көз караштар да маданиятыбызга өз таасирин тийгизген. Кыргыз элинин руханий маданиятындай (элдик оозеки чыгармачылык, элдик ырлар, жана салттуу музыка) эле материалдык маданиятынын (байыркы сүрөттөр, “Ак чуңкур” жана аска бетиндеги жазуу-сүрөттөр “Саймалуу таш”, чопо карапалар, элдик кол өнөрчүлүк) башаттары да өтө терең. Бул чыгармачылык өнөр элдин тиричилиги, турмуш шарттары менен тыгыз байланышып, элдин байыркы маданиятын, мүнөзүн жана рухий дүйнөсүн, көркөм ой жүгүртүүсүн чагылдырат.

Кол өнөрчүлүк — улуттук маданияттын ажырагыс бөлүгү. Кыргыз элинин көркөм кол өнөрчүлүгү илгертеден бери атадан балага, энеден кызга мурас катары укумдан-тукумга өтүп келе жаткан руханий жана материалдык маданиятыбыз деп айтсак болот. Калк казынасында сакталып калган көркөм чеберчиликти көрсөткөн искусство кооздугу жана ажардуулугу менен гана айырмаланбастан, ошол сулуулукту күндөлүк турмуштун пайдалануучу буюм катарында да каралат. Кыргыздын элдик уздары жыгачтан, чийден, кийизден, булгаарыдан, мүйүздөн, металлдан жасалган кооз буюмдарын, өр жана сайма жагынан чоң мурастарын калтырышкан. Кыргыз эли өзүнүн жашоо-тиричилигинде кийизден жасалган буюмдарды кеңири колдонгон. Кийизден ар кандай кийим-кечектерди, төшөнчүлөрдү, ала кийиз, шырдактарды жана башка буюмдарды жасашкан. Ала кийиз, шырдактарды зор чеберчиликте оймо-чиймелер менен көркөмдөп, кооздоп жасашкан. Үй өндүрүшүнүн эзелки бир түрү — килем токуучулук болуп эсептелет. Килемдерди боз үйгө илишкен, жерге салышкан, жүк жыйган такталардын, сандыктардын үстүн жаап коюшкан. Орто Азиянын көчмөн, жарым көчмөн калктарынын тарыхында чий чырмап, камыш согуп, буюм жасоо өнөрү байыртадан бери белгилүү.

Орнамент – кыргыздын элдик искусствосунда илгертеден бери келе жаткан негизги сүрөт каражаты болуп эсептелинет элдик искусствонун – ар түрүндө – өзүнүн өзгөчө оюм чийимдери бар. Алар ар дайым жаңыланып байып турат. Илгертеден бери эң мыкты уз чеберлер оюм-чийимдерди эркин, трафаретсиз, материалдын өзүнө гана кылдаттык менен аткарышкан. [2; 5]

Искусство таануу илиминин кандидаты Сагыналы Субаналиев ооз комуздун ыргактарын кол өнөрчүлүктүн шырдак, таарларындагы ритмдик байланыштарын салыштырып, төмөндөгү жыйынтыкты толуктаган:

“Такие кюу с эмоционально-психологической стороны представляют собой непосредственное излияние чувств играющего, подчинение им имманентной логики, внутренней динамики, которые следуют их велением и развиваются по подсказанному чувствами и направлению, иногда даже вопреки первоначальным, хранимым в памяти планам и схемам. В то же время в них так или иначе выявлены образная логика и конструктивные закономерности, запечатленные в памяти исполнителя, отшлифованные многовековой исполнительской традицией.” [3; 45]





**3-сүрөт. Шырдак. Мозаикалык техника**



**4-сүрөт. Таар токум**

Ооз комуздагы аткаруучулук ыкмаларынын ритми – шырдак, кийиздердеги чагылдырылган сайма жана орнаменттериндей интуитивдик кабылдоо менен иштелет. Композиция окшош ритмдер кайталоо менен башталып негизги бөлүгүнө өтөт. Көбүн эсе орнаменттер симметриялык абалда, контрасттуу түстөр менен белгиленип, бирин бири кайталайт. Жай абалдагы ритм жүрүп олтуруп, негизгисин толуктоого, күчөтүү кайра басаңдатуу формаларга кайрылат. Бул ритмдик өзгөчөлүктөр жана окшоштуктар бекеринен эмес, кулак төшөп угуп, көңүл төшөп көрүп кабыл алган баамдоо органдар көз менен кулактын айкалыштырып кабыл алуу функциялары аркылуу музыкалык ритм менен көркөм чагылдыруу ритми менен эстетикалык каражаттарды өздөштүрүү жаралат.

Музыка сүрөткө добуш-үндүн тили менен кайрылат, ал эми сүрөт музыкага сүрөттөө каражаттары менен үндөйт. Мисалга алсак адабий көркөм чыгарманы иллюстрациянын жардамы менен сүрөттөлөт же аны экрандаштырат, бул болсо киноискусствонун келип чыгышына түрткү болот. Ошол сыяктуу бул искусство түрлөрүнүн өз ара келип чыккан байланыштарынан синтездик искусстволор жаралат; кино, балет, опера.

Музыка менен сүрөт искусствосу эриш-аркак жүрөт. Мисалы байыркы Индияда илгертен эле музыкалык темаларга байланыштуу живопись түрү – ваника, үндүн жети ноталарын, жети түс менен көрсөтүлүп, ал эми обон графикалык каражаттар менен сүрөттөлүп көрсөтүлөт. 19-кылымда сүрөт живописисте “импрессионизм” жаңы багыт, музыка менен театрда байланышы бар өзгөчөлүктөрү менен айырмаланган. Импрессионизм – көз ирмемдик элестерди калтыруучу учурларды төгүп, мозаикалык ыкма менен таза түстөр аркылуу аткарылып, колоритке басым жасайт. Ал эми музыкада импрессионизм кармалбай турган сезимдерди туудурган маанайды көрсөтүүчү, “бүдөмүккө чөктүрүүчү добуштар” (В. Г. Каратыгин), түстүү добуш-үндөрдү, таза тембр эсептелинет. Буларга К. Дебюссинин музыкалык пейзаждары “Деңиз”, “Ай жарыгы” ж.б. кирет. Живописисте сүрөткө дем, көрк берүүчү колорит – музыкалык элемент, ал эми музыкада колорит – живописистүү. Түстү музыкага байланыштырып, орус сүрөтчүсү В. Кондинский полотнолорунда абстракциялык багытта колдонгон. Ар бир түстүн өзүнүн үнү бар деп эсептеген.



**5-сүрөт. В. Кондинский. Композиция**

Академиялык живописисте атайын көркөм каражаттар аркылуу аткарылуучу кээ бир эрежелер бар: маанилүүсүн, негизгисин бөлүп көрсөтүп, жардамчыларын экинчилерин ага баш ийдирүү жана фон менен жалпылоо. Ошол сыяктуу музыкада – обондун багыты атайын көрсөтүлгөн ыргак менен башталып, музыкалык өлчөм, бир нече негизги ноталар, андан соң добуш-үн кеңейүүгө өтөт да, оркестр ойноп баштайт. Ошол эле көрүнүш жеке ырчынын акомпонттин астында аткарылган учурун алып карасак: солисттин үнү хор менен же аспаптардын коштоосу менен толукталган. Дагы бир эң маанилүү сүрөт искусствосу менен музыканы жакындаткан мүнөздөмө бул – контраст. Живописисте салыштыруу иретинде колдонуучулар – түс, көлөм жана масштаб, ал эми музыкада салыштырылуучу нерселер – үндүү темп, бийик жана төмөн ноталар, катуураак жана акырын аткарылуучу добуштар. Мелодия, сүрөтчүнүн боёк сүртүмдөрүндөй, муздак жана жылуу, жарык жана күңүрт келет. Сүрөт искусствосуна берилүүчү мүнөздөмөлөр – тон, нюанс жана биримдик сыяктуу нерселер, музыкада сын берүүдө, критиктердин талкуулоосунда колдонулат.

Кыргыз сүрөт искусствосунда живопись тармагы пайда болгондон баштап, кыргыз элинин тунгуч сүрөтчүлөрү С.Чуйков, Г.Айтиев, С. Акылбеков, Ж. Кожахметовдор кыргыз жергесинин табийгатына кайрылып бир катар ыр жандуу сюжеттүү картиналарды тартуулашкан. “Чексиздикке кол сунуу”, “Акындын ыры”, “Мүрөк суусу” ж.б.у.с. 2000-жылдары кыргыз эл сүрөтчүсү Ж. Кыдыралиев эл оозунан түшпөй ырдалып келе жаткан А. Огомбаевдин “Эсимде” чыгармасына картина жараткан. Ж. Кыдыралиевдин бул картинасы аткарылыш чеберчилигинен да, техникалык өзгөчөлүгүнөн да башка картиналаргардан айырмаланып турат. Чыгарманын ички абалы элдик ырдын мазмуну берип, лирикалык ноталар менен көркөмдүү сүрөттөлгөн.



**6-сүрөт. Кыргыз эл сүрөтчүсү Ж. Кыдыралиев. “Эсимде”**

Бүгүнкү күндө көркөм сүрөт искусствосунда колдонмо көркөм өнөрү өз колоритин жоготпостон, эл ичинде ар түрдүү формаларда жашап келет. Искусствонун бул түрү эл менен кошо жуурулушуп, азыркы күндө да этно-маданияттын талаптарынын деңгээли өсүүдө. Кыргыз сүрөт искусствосунун живопись тармагында да элдик ырларга көркөм чеберчиликте, түрдүү техникалык ыктар менен чыгармалар жаралууда.

#### **Колдонулган адабияттар:**

1. «Кыргыз элинин маданияты» Бишкек. 2015.
2. Антипина К.И. Кыргыз элдик искусствосу (фото альбом) Фрунзе. 1971ж
3. С. Субаналиев “Киргизские музыкальные инструменты (идиофоны, мембрафон и аэрофлоны)”. Ф. - 1986.
4. Лурия А.Р. “Симультанные связи с сукцессивныесинтезы”Нейропсихологические исследования. Москва: Издательство МГУ; 1966
5. Связь музыки и изобразительного искусства
6. <https://www.kakprosto.ru/kak-899347-chto-rodnit-muzyku-s-izobrazitelnyim-iskusstvom-#ixzz6GPedzMaFK>Кошеренкова О.В.
7. Эмоции придают музыке цвет (Фото mbell1975.) <https://obsessed-wsound.livejournal.com/31182.html>
8. Төлөмүшев М. «Кыргыз оймолору». Фрунзе. 1986ж.
9. Горбунова Н. Г. А. Н. Бернштам — исследователь древних культур Средней Азии // Из истории и археологии древнего Тянь-Шаня. Бишкек, 1995. С. 512.
10. Симультанное и сукцессивное восприятие. Характеристика модальностей восприятия как симультанных и сукцессивных. Переходсукцессивноговосприятия в симультанное. <https://thelib.info/psihologiya/>.

**Басыкара Е.**

Курмангазы атындагы казактын улуттук консерваториясы, профессор,

**Басыкара Е.**

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, профессор,

**Basykara E.**

Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, professor,

**ТҮРК ТИЛДҮҮ ЭЛДЕР ШЕРТЕР КЫЛДУУ АСПАПТАР СИСТЕМАСЫНДА**  
**ШЕРТЕР В СИСТЕМЕ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**  
**ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ**  
**SHERTER IN THE SYSTEM OF STRINGED INSTRUMENTS**  
**TURKIC-SPEAKING PEOPLES**

**Аннотация:** Макалада байыркы элдик шертер аспабынын өркүндөп-өсүүсү каралат. Ошондой эле макалада байыркы музыкалык аспаптарды ондогон жана изилдеген окумуштуу этноорганолог Б.Сарыбаевдин зор салымы тууралуу айтылат. Ошондой эле бул макалада шертер аспабын башка элдин аспаптары менен салыштыруу анализи каралган.

**Аннотация:** Статья посвящена древнему народному инструменту шертер, реконструкции и развитию этого инструмента. Здесь также говорится об огромной заслуге ученого, этноорганолога Б. Сарыбаева, который занимался исследованием и реставрацией старинных музыкальных инструментов. Благодаря ему было найдено много древних казахских народных инструментов. Также в этой статье приводится сравнительный анализ, параллели, сравнивая шертер с другими музыкальными инструментами разных народов.

**Abstract:** The article is devoted to the ancient folk instrument of the sherter, the reconstruction and development of this tool. It also speaks of the enormous merit of the scientist ethno-organologist B. Sarybaev, who was engaged in research and restoration of ancient musical instruments. Thanks to him, many folk instruments were found. He in this article makes a comparative analysis, draws parallels, comparing the sherter with other instruments of the Turkic peoples.

**Негизги сөздөр:** Элдик музыка, элдик музыкалык аспаптар, археологдор, этнографтар, тарыхчылар, этномузикологдор, фольклористтер, этноинструменталисттер, казак эл аспаптары, Болат Сарыбаев, калыбына келтирүү, изилдөөчү, Борислав Залесский, Мангышлак, жомокчу-музыкант Мырзакай, шертер, домбыра, сыбыл-кобыз, сазсырнай, шанкобыз, асатаяк, чертмек, топшур, хомыс.

**Ключевые слова:** Народная музыка, народные музыкальные инструменты, археологи, этнографы, историки, этномузикологи, фольклористы, этноинструментоведы, казахские народные инструменты, БолатСарыбаев, восстановление, возрождение, исследователь, Борислав Залесский, Мангышлак, сказитель-музыкант Мырзакай, шертер, домбра, сыбызгы, кыл-кобыз, сазсырнай, шанкобыз, асатаяк, чертмек, топшур, хомыс.

**Key words:** Folk music, folk musical instruments, archaeologists, ethnographers, historians, ethnomusicologists, folklorists, ethnoinstrumentalists, Kazakh folk instruments, BolatSarybaev, restoration, revival, researcher, BorislavZalesky, Mangyshlak, storyteller-musician

Myrzakai, sherter, dombra, sybyzgy, kobyz, sazsyrnay, shankobyz, asatayak, chertmek, topshur, khomys.

Народная музыка и народные музыкальные инструменты – важная часть духовного наследия каждого народа. История описания и изучения инструментария насчитывает многовековую историю. Этим занимались археологи, этнографы, историки, этномузыкологи, фольклористы и, конечно же, этноинструментоведы. Возвращение казахских народных инструментов в обиход было трудом сложным и кропотливым.

В Казахстане серьезно и целенаправленно в области национального инструментария занимался до конца своей жизни только Болат Шамгалиевич Сарыбаев, для которого поиск забытых народных инструментов, их восстановление, возрождение звучащей на них музыки, стало смыслом жизни. Одиночка-исследователь – этот неутомимый и замечательный собиратель возродил и вернул народу целый ряд некогда исчезнувших из обихода древнейших инструментов. Он был первым на этом пути и как единственный в этой области исследователь одновременно сочетал в себе и музыкального археолога, и историка, и этнографа, и фольклориста, и многое другое. Ведь чтобы восстановить только один инструмент Б.Сарыбаеву приходилось проработать огромное количество самой разнообразной литературы разных времен, особенно, прошлых веков (журнальные и газетные статьи, художественные произведения, эпические сказания), собрать легенды, пересмотреть труды ученых археологов, историков, изучить труды по инструментарии разных народов, вести поиск самих инструментов, упоминания о которых ему удавалось найти. Некоторые музыкальные инструменты были возрождены им только по зарисовкам, некоторые по описанию в литературных источниках.

К восстановленным таким трудным путем инструментам относится и шертер. Мастера изготовили его по зарисовкам польского революционера Борислава Залесского, который в середине прошлого века был сослан на Мангышлак. Свои рисунки Б.Залесский собрал в альбом и в 1865 г. издал в Париже. На одной из гравюр, названной им «Интерьер казахской кибитки», изображен сказитель-музыкант по имени Мырзакай. Он держит на груди небольшой по размеру 3-х струнный щипковый инструмент с овальным корпусом. В сопроводительном тексте Б.Залесский этот инструмент назвал балалайкой. Но было件件но, что это какой-то казахский инструмент. [1: 13]

Б.Сарыбаев продолжил поиск и в журнале «Русский вестник» за 1866 год обнаружил описание этого казахского инструмента, который оказался шертером. Так по зарисовкам и описаниям в сотрудничестве с потомственными народными мастерами ученым и был восстановлен этот древнейший инструмент. Следы же его бытования обнаружены Б.Сарыбаевым в Южном Казахстане, где еще в 30-е годы были известны исполнители на этом инструменте. [1: 92]

Но почему исчез шертер, что должно было произойти, чтобы поглотить в пучине времени не только шертер, но и некогда развитый у казахов инструментарий? Позволю себе высказать некоторые свои соображения по этому поводу.

Музыкальные инструменты как часть духовного наследия народа несет в себе его историю. Их появление, исчезновение и возрождение – это все вехи истории самого этноса. Взлеты и падения, расцвет и упадок, войны, изменения уклада жизни – все это имело последствия на судьбе инструментария. В этом и лежит объяснение, почему некоторые инструменты постепенно выходят из обихода и исчезают, а другие как бы «проходят сквозь время».

Известно, что развитый инструментарий и коллективные (ансамблевые) формы исполнительства наиболее распространенными были у народов, ведших оседлый образ жизни. Искусство обеспечивало потребности общества, нуждавшегося в таких его формах, которые объединяли бы общину, были бы на службе их интересов. Таким задачам отвечало, прежде всего, коллективное творчество. Кроме того, оседлая культура имела развитое ремесло с его потомственной непрерывной формой передачи из поколения в поколение. Именно она и позволила народам с традиционно оседлым укладом жизни сохранить, условно говоря, «городские» формы искусства, к которым и относятся ансамблевое исполнительство, а оно, в свою очередь позволило сохранить и инструментарий. Среди народов Центрально-азиатского региона к таковым относятся узбеки, таджики, иранцы, искусство которых яркое тому подтверждение. Именно у них сохранился наиболее развитый музыкальный инструментарий и традиционная форма коллективного исполнительства.

Напротив, для кочевников с их постоянной сменой мест обитания наиболее приемлемыми были индивидуальные (камерные) виды творчества. Из инструментов же востребованными оказались те, которые, во-первых, наиболее отвечали индивидуальному исполнительству, во-вторых, оказались удобными в силу своей мобильности, одинаково приемлемыми как для игры в юрте, у очага, так и в седле. Именно такими качествами обладает домбра.

Но казахи не всегда вели исключительно кочевой образ жизни. Было время, когда они наполовину были оседлым народом. Это период связан с расцветом таких древних городов как Отрар, Сауран, Сыганак и др. По исторической аналогии их искусство не могло не иметь типичных для городской культуры форм исполнительства – ансамблевых, а отсюда и развитого инструментария. Вероятно, это и было время расцвета сазсырная, шанкобыза, асаятка, шертера и многих других инструментов. Каждый из этих инструментов, как это доказала сегодняшняя практика, прекрасно чувствует себя и как «одионый» инструмент, и как ансамблевый. Кстати, в одной из археологических экспедиций начала 70-х годов именно на раскопах Отрара был найден саз-сырнай, по утверждению археологов пролежавший в земле более 600 лет! [2: 12]

Таким «временем потрясений», коренным образом сказавшемся на изменении уклада жизни некоторых тюркоязычных народов, в том числе и казахов, явились, скорее всего, события, связанные с нашествием джунгар, калмыков. В «пучине» жесточайших войн народ сорвался со своих обжитых земель и принял кочевой уклад жизни. Естественно, сменилась и форма искусства: на смену городского оседлого пришло искусство кочевников. Из богатейшего инструментария выжили только несколько – домбра, сыбызгы, кыл-кобыз. Домбра, потому что отвечала всем требованиям кочевой культуры (мобильный, простой конструкции 2-х струнный инструмент, удобный для игры во всех условиях и простой в изготовлении), сыбызгы, потому что был пастушеским инструментом, главным видом деятельности кочевников-скотоводов, кыл-кобыз, потому что функционировал в институте шаманства, единственном, кто занимался лекарством (знахари-бахсы). Кыл-кобыз едва ли вообще мог быть потерян во времени – ведь он был носителем истории народа, традиционно сопровождающая эпические сказания в институте жырау. Естественно желание народа сохранить свою историю, передать ее потомкам едва ли подвластно каким-либо потрясениям.

Постепенно домбра становится самым популярным и практически единственно распространенным в народе музыкальным инструментом. Свой расцвет домбра получила в XVIII-XIX веках благодаря выдающимся исполнителям.



В возрождении древнейших традиций, быть может, самым сложным оказалось восстановление ее нематериальной составляющей – воссоздание приемов игры и самих некогда звучавших на древних инструментах мелодий. Б.Сарыбаеву приходилось восстанавливать веками прерванную связь между инструментом и человеком. «Я взял его в руки, – пишет он об упомянутой выше оттарской находке, – дунул в одно отверстие, в другое. Древняя глина молчала. Прошли долгие месяцы, прежде чем саз-сырнай издал первый звук...». Медленно разгадывая одну загадку за другой, Б. Сарыбаев постигал многочисленные приемы звукоизвлечения. И после 600-летнего молчания, наконец-то, вновь запел этот удивительный музыкальный инструмент из обожженной глины.

Эти сложности нематериального характера сопровождали практически все возрожденные инструменты. Шертер в этом отношении не был исключением. Многие удалось воспроизвести, но многое так и осталось тайной. И в их разгадке неоценимым может оказаться изучение родственных, схожих инструментов близких нам народов, как в воссоздании самой картины бытования и функционирования инструмента, так и в восстановлении некоторых приемов игры, а главное – пополнении репертуара.

Исследователи, изучая музыкальный инструментарий разных народов и отмечая их несомненное своеобразие, тем не менее, подмечают явные черты сходства, а иногда полного тождества отдельных инструментов. Такие практически одинаковые инструменты чаще всего встречаются у этнически близких народов, имеющих общие корни. Такие примеры описаны в литературе и хорошо известны. Кувиклы, сопель, свирель, гусли и др., одинаково распространенные как среди русских, так и украинцев, белорусов, чонгури и пандури – у грузин и аджарцев, гиджак, дутар – у узбеков, уйгур и туркмен.

Наиболее близкие казахскому шертеру являются киргизский комуз (чертмек), узбекский рубаб, тувинский тошпулур, шорский шерчен-комус (шертпе-комус), тофаларский чарты-кобыс и другие инструменты семейства хордофонов. Но практически «родными» и по размеру, и способу изготовлению, и материалу являются алтайский тошпур, хакасский хомыс и тувинский тошпулур.[3: 52]

Алтайский тошпур (топшуур, топшулур) – 2-х струнный инструмент, изготавливался из одного куска древесины (сосны или кедра). Корпус овальный, выдолбленный, верхняя открытая часть затягивается кожаной мембраной, в которой проделывается несколько резонаторных отверстий. В последнее время мембрана все чаще заменяется деревянной декой. Шейка сравнительно длинная, без ладов, заканчивается головкой в виде коробки. Струны, крученые из конского волоса, первая из них тоньше второй. Длина инструмента около 780 мм. Настраиваются струны на кварту.

Хакасский хомыс – 2-х и 3-х струнный инструмент, изготавливается из одного куска дерева. Корпус выдолбленный, овальный, верх деревянный, либо из бараньей кожи. Имеется несколько круглых отверстий. Струны хомыса делаются из конского волоса или бараньих кишок. Настройка 2-х струнного хомыса квартовая, 3-х струнного квартовая и квинтовая. Длина инструмента 700-800 мм.

Шертер – 2-х и 3-х струнный инструмент, также выдалбливается из одного куска дерева. Верхняя часть корпуса затягивается кожей, струны изготавливались из конских волос или бараньих кишок, шейка без ладов. Настройка – квартовая и квинтовая. Длина инструмента 600-700 мм. В более поздних образцах корпус наполовину закрывается деревянной декой, при изготовлении струн используют синтетические материалы – капрон или нейлон, наряду с

традиционным овальным корпусом встречается и трапециевидный (обрезной). Последние инструменты более длинные.

Итак, сходство у всех этих инструментов очевидное. Это:

количество струн – 2-х и 3-х струнные;

внешнее сходство корпуса – преимущественно овальной формы;

изготовление инструментов – цельные, из одного куска дерева, верхняя часть обтянута кожей (иногда заменяют деревянной декой), струны в основном из конских волос, либо из бараньих кишок;

настройка – квартовая и квинтовая;

размеры – в пределах 800 мм.

Первый восстановленный и реконструированный мастером Оразгазы Бейсенбаевым шертер овальной формы с обтянутой кожей верхом появился в 1969 году, но в усовершенствованном варианте – на шейке были перевязаны ладки. После О. Бейсенбаева в течение тридцати лет изготавливал шертеры мастер Нурлан Абдрахманов – бывший артист фольклорного оркестра «Отрар сазы», который сделал первые инструменты для этого оркестра (80-е годы). Он последовательно занимался реконструкцией и усовершенствованием инструмента: им изготовлено несколько вариантов шертера (разной формы и размеров). Его инструменты отличаются хорошим качеством звучания, сильным звуком и красивым тембром, богатым дизайном. Последний образец шертер, изготовленный Н. Абдрахмановым в 1998 года – лучший из всех реконструированных инструментов. Он имеет широкий корпус, длинную шейку, сильный насыщенный звук, красивый бархатный тембр. Его основные параметры составляют: длина инструмента 780 мм, длина корпуса 340 мм (ширина корпуса 230 мм и глубина корпуса 70 мм), длина шейки 340 мм, (толщина шейки верхних ладков 25 мм, нижних 35 мм), длина головки 100 мм. Струны – нейлоновые (с обмотками), которые дают сочный тембр (резонирующее звучание) и сильный звук.[4: 23]

Но сходство этих инструментов не только внешнее (строение, количество струн, размеры, изготовление, материал). Оно обнаруживает себя и в способах звукоизвлечения – щипком (пальцем или плектром), что относит все эти инструменты к классу щипковых, а также в отдельных приемах игры.

Сходство проявляет себя и в функционировании всех этих инструментов, которые выступают в 3-х ипостасях: как аккомпанирующие (сопровождающие) пение; как ансамблевые – паритетные участники музыкального коллектива; как индивидуально-самостоятельно (сольные).

Сопоставление родственных музыкальных инструментов разных народов Центральной Азии, Алтая и Сибири, имеющих общие этнические корни, особенно географически контактных, указывает не только на типологическое родство их инструментария, что говорит о древности и устойчивости традиций, сходной их судьбе (появление, существование и эволюции) Оно обнаруживает ясные параллели и в самой культуре – ее нематериальной составляющей. Именно эта часть наследия народа по исчезнувшим некогда инструментам оказалась наиболее уязвимой – в большей части утерянной, а отсюда представляющей трудности в ее реконструкции. И здесь неоценимым может оказаться исследование собственно музыкального наследия с точки зрения выявления существующих параллелей в этой ее части. Это касается как исполнительской традиции, так и звучащей музыки, репродукция которых возможна:

1. в восстановлении отдельных приемов игры на инструменте;



2. в воссоздании собственно музыкальных произведений, которая, в свою очередь, может быть осуществлена также в 2-х направлениях:  
поиск сохранившихся мелодий для шертера, адаптированных для игры на родственных инструментах у тюркоязычных народов;  
и заимствование близких нашей традиции образцов и их адаптация в нашу культуру.

Сопоставляя эти инструменты и исследуя музыкальный материал можно отчасти восстановить потери нематериальной части традиции шертер. И если в исполнительской части такие прогнозы более или менее оптимистичны (некоторые технические приемы игры думаю можно восстановить), то с репертуаром они проблематичны, но все же не безнадежны.

Среди первоочередных задач по части реконструкции нематериальной составляющей становится поисковая работа. Наиболее вероятным в плане результативности и плодотворности поиска представляется поездка в Алтайский край, где «бок о бок» с алтайцами живут казахи, проживающие там с давних времен. По наблюдениям Б. Сарыбаева казахов проживающих в тех регионах даже наши домбры близки алтайскому топшуру. Несомненный интерес представляет и поездка в Ташкентскую область, где также компактно проживают казахи в Бостандыкском и Верхнечирчикском районах. Там, опять же по сведениям Б. Сарыбаева, еще в 30-е годы были живы исполнители на шертере. Возможно, удастся найти кого-либо из их потомков и восстановить династийную нить традиции, получить от них информацию о самих исполнителях и их инструментах. Известно, что диаспора, оторванная от основного своего этноса более охранительна к своей культуре. Она ее как бы «консервирует», сохраняя ее в «первозданном» виде. Этнографам это хорошо известно. Именно в таких этнических «нишах» они обнаруживают наиболее древние образцы, иногда по ним восстанавливая целые обряды, ассимилировавшиеся у себя на родине. Процесс этот аналогичен действию «закона самосохранения».[3: 53]

Исследовательские труды и таинственные звуки восстановленных старинных музыкальных инструментов позволили нам глубже и с особым интересом взглянуть на свою историю и музыкальную культуру. Теперь нам предстоит большая задача – изучать, возродить и развивать их в будущем.

Любая находка может приблизить нас к процессу восстановления угасшей традиции, к той цели, какую обозначил нам, своим потомкам, БолатШамгалиевичСарыбаев. И каждая такая находка – это дань уважения гениальной личности, дань поколения подвигу ученого, всю свою жизнь посвятившему благородной цели – возрождению утерянных некогда во времени старинных инструментов и возрождения звучащей на них музыки.

#### **Список использованной литературы:**

1. Б. Сарыбаев Казахские музыкальные инструменты. – А. «Жалын», 1978, – 94 с.
2. Б. Сарыбаев Қазақтың музыкалық аспаптары. – А. «Жалын», 1978, – 12 с.
3. Материалы Международного симпозиума «Народные музыкальные инструменты: прошлое, настоящее и будущее». – Алматы, издательство КазНПУ им. Абая, 2013 – 52-53 с.
4. Материалы научно-практической конференции «Б. Сарыбаеву – 80 лет». – Алматы, издательство КНК им. Курмангазы, 2008, – 23 с.

**Беляев В.М.**

Искусство таануу илимдеринин доктору, профессор

**Беляев В.М.**

Доктор искусствоведения, профессор

**Belyaev V.M.**

Doctor of Art History, Professor

**ЭЛДИК МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРДЫ ӨЛЧӨӨ БОЮНЧА КОЛДОНМО**  
**РУКОВОДСТВО ДЛЯ ОБМЕРА НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**  
**A GUIDE FOR MEASURING FOLK MUSICAL INSTRUMENTS**

**Аннотация:** Советтик органологиянын устаты В.А.Беляевдин 1931-жылы жарыяланган эмгегинде аспаптын түзүлүшүн толук жана көп кырдуу изилдөөгө элдик музыкалык аспаптарды илимий жактан негиздөөгө чың көмөк берет. Бүгүнкү күндө мындай ыкма тарыхый жана маданий процесстерди контакттык коммуникациянын инструменталдык музыкасынын гана эмес, ошондой эле тигил же бул элдин, региондун жана бүткүл цивилизациянын бүтүндөй этникалык музыкалык искусствосун түшүнүү үчүн өтө маанилүү бойдон калууда. А.Эллистин центтер теориясы, музыкалык аспаптардын масштабын бирдей аралыкта өлчөө принциптери али өз актуалдуулугун жогото элек. Тилекке каршы, биздин басылмаларга коюлган талаптардын өзгөчөлүгүнө байланыштуу, редакция В.М.Беляевдин бул баалуу эмгегинин биринчи главасынын бир аз гана бөлүгүн басып чыгарууга жетишти.

**Аннотация:** В работе корифея советской органологии В.А. Беляева опубликованного еще в 1931 г., указаны пути обстоятельного и всестороннего исследования морфологии инструмента как обоснование научного подхода к изучению народных музыкальных «орудий». Такой подход и сегодня остается чрезвычайно важным для понимания историко-культурных процессов не только инструментальной музыки контактной коммуникации, но и всего этнического музыкального искусства в целом того или иного народа, региона и целой цивилизации. Теория центов А. Эллиса, принципы эквидистантного обмера звукоряда музыкальных инструментов до сих пор не потеряли своей актуальности. К сожалению, в связи со спецификой требований предъявляемых к нашим публикациям редакции удалось напечатать только малую часть первой главы этой ценной работы В.М.Беляева.

**Annotation:** In the work of the coryphaeus of Soviet organology V. A. Belyaev, published in 1931, the ways of a thorough and comprehensive study of the morphology of the instrument are indicated as a justification for a scientific approach to the study of folk musical “instruments”. This approach is still extremely important for understanding the historical and cultural processes of not only instrumental music of contact communication, but also the entire ethnic musical art as a whole of a particular nation, region and entire civilization. The theory of cents a. The principles of equidistant measurement of the scale of musical instruments have not yet lost their relevance. Unfortunately, due to the specific requirements for our publications, the editorial board managed to print only a small part of the first chapter of this valuable work by V. M. Belyaev.

**Негизги сөздөр:** танбур масштабы, ал-Фараби; элдик музыкалык аспаптардын таразалары; А.Эллис центтердин теориясы; музыкалык аспаптардын масштабын бирдей аралыкта өлчөө; контакттык байланыштын аспаптык музыкасы; органология.

**Ключевые слова:** звукоряд танбура, ал-Фараби; звукоряды народных музыкальных инструментов; теория центов А.Эллиса; эквидистантный обмер звукоряда музыкальных инструментов; инструментальная музыка контактной коммуникации; органология.

**Keywords:** sound scale of tanbur, al-Farabi; sound orders of folk musical instruments; theory of cents by A. Ellis; equidistant measurement of the sound scale of musical instruments; instrumental music of contact communication; organology.

Производство обмеров народных музыкальных инструментов есть первый шаг к их научно-точному изучению, имеющему своей целью, с одной стороны, определение звукорядов этих инструментов, а с другой стороны-определение их происхождения. На территории нашего Союза живет до 169 различных народностей[1], отличающихся друг от друга как своим происхождением, так и степенью своей культуры. Это обстоятельство ставит советских исследователей народной музыки в особо благоприятное положение, так как дает им в руки богатейший материал для наблюдений и выводов в области как очень примитивных, так и очень развитых, хотя и архаических музыкальных культур, следы которых уже давно исчезли в так называемых цивилизованных странах, но в СССР встречаются еще на каждом шагу. Благодаря этим исследованиям мы сможем реконструировать, в конце концов, целые эпохи древней истории музыки, до сих пор представляющиеся нам загадочными и неясными. Но это будет возможно сделать лишь в результате огромной по своему объему коллективной работы по собиранию необходимых для этих выводов материалов, из которых очень большую важность представляют материалы по изучению народных инструментов и их звукорядов.

Народные инструменты можно изучать с двух сторон: 1) со стороны их внешнего устройства (линейный обмер инструментов) и 2) со стороны исследования их звукорядов (акустический обмер инструментов). Поскольку акустический обмер инструментов представляет собою очень большие трудности и часто невозможен без специальных, иногда довольно сложных аппаратов, а настоящая работа рассчитана на музыкального этнограф-практика и любителя, местного культурного работника, не имеющего в своем распоряжении никаких специальных акустических инструментов, постольку здесь мы будем касаться акустического обмера только в том его объеме, в каком он является непосредственным выводом из линейного обмера инструментов. В этом отношении мы можем разделить все народные музыкальные инструменты на три группы:

В 1-ю группу войдут струнные инструменты с грифом и с фиксированными ладами. Простой линейный обмер их ладов дает возможность установления их точных акустических звукорядов, как это мы увидим ниже.

Во 2-ю группу войдут деревянные духовые инструменты, в которых ладам струнных инструментов соответствуют отверстия, расположенные по длине их трубки. Линейное измерение этих инструментов может дать нам некоторые акустические выводы, но все же оно является для этих инструментов главным, хотя почти всегда определяет тип, а следовательно, и происхождение инструмента.

К 3-й группе народных музыкальных инструментов относится все остальные музыкальные инструменты, линейный обмер которых не дает никакого представления об акустических особенностях их звукорядов. Главнейшими из этих инструментов будут: а) струнные инструменты, в которых каждому звуку их звукоряда соответствует особая струна, не подвергающаяся в процессе игры укорочению, и.т.д., и.т.д. О некотором практическом способе определения их звукорядов, не требующем особых приспособлений, мы скажем ниже.

Перейдем теперь к описанию самих способов обмера народных музыкальных инструментов.

Начнем с инструментов 1-й группы. Эти инструменты могут обмеряться с двумя целями: 1) с целью определения тех масштабов, в которых они построены, и 2) с целью определения их звукорядов. И тот и другой обмер должны дать нам ценные в научном отношении результаты.

При обмере масштабов, в которых построен тот или иной народный инструмент, всегда нужно иметь в виду, что в этих масштабах могут быть осуществлены народные меры, ведущие свое происхождение из глубокой древности. Поэтому для обмера народных музыкальных инструментов с целью определения масштабов их постройки необходимо, с одной стороны, знакомство с античными линейными мерами, а с другой стороны, знакомство с местными естественными народными мерами. Меры эти: локоть, фут, пядь, ширина пальцев руки и др. в разные времена и у разных народов подвергались официальному упорядочению по различным принципам, и осуществление при постройке музыкального инструмента тех, а не иных мер может дать в руки исследователю верную нить для определения происхождения инструмента в отношении территории и эпохи.

Приведем здесь сокращенную таблицу (табл.1) наиболее употребленных линейных мер, применяющихся для вычисления масштабов народных музыкальных инструментов.

**Таблица 1. Меры, применяющихся для вычисления масштабов народных музыкальных инструментов**

<b>мм</b>	<b>НАЗВАНИЯ МЕР</b>
230,0	Китайский фут,
276,0	Китайский водяной фут, оскский фут, италийский фут,
331,2	вавилонско-персидский фут, лидийский фут,
441,6	обычный вавилонский локоть.

Из этих мер особенный интерес представляют вавилонско-персидский фут в 331,2 мм и вавилонский локоть в 441,6 мм из-за их очень близкого соответствия с естественными мерами. Вавилонский локоть равняется естественной от внутреннего сгиба руки в локте до конца пальцев. Эта мера равна двум пядям, т.е. двум расстояниям между широко расставленными верхушками большого пальца и мизинца. В каждой пяди укладывается три раза по 4 пальца (в ширину). Величина же половины этой последней меры-2 пальца-есть один дюйм вавилонского локтя. Девять таких дюймов, составляющих вавилонско-персидский фут в 331,2 мм, равный 1.5 пядям, равны двум расстояниям между расширенными верхушками указательного пальца и мизинца (у туркмен эта мера называется «сере») или же, что то же самое, двум расстояниям между расширенными верхушками большого и указательного пальцев (у казаков эта мера называется «сюем»)<sup>2</sup>). Приведем все эти меры в их переводе на метрические меры (табл.2).

**Таблица 2. Метрические меры**

мм	НАЗВАНИЯ МЕР
441,6	Вавилонский локоть (=2 пядям или 12 дюмам),
331,2	вавилонско-персидский фут (=2 сере, или сюемам или же 9 дюймам
220,8	вавилонского локтя),
165,6	пядь (=6 дюймам),
73,6	сере илисюем (=4,5 дюйма),
36,8	4 пальца (=2 дюймам),
18,4	2 пальца (=1 дюйму),
	1 палец (=0,5 дюйма).

Посмотрим теперь, как эти меры осуществляются при постройке народных музыкальных инструментов. Возьмем туркменскую или узбекскую дутару или же узбекский танбур. Обычными масштабами при постройке этих инструментов являются естественные меры: пядь или «карыш» (220,8 мм) сере (165,6 мм), 4 пальца (73,6 мм) и 2 пальца (36,8 мм). Кузов дутары (или, вернее, длина ее верхней деки до точки соединения с грифом) равен или двум пядям (441,6 мм), или же полутора пядям, или, что то же самое, двум сере (331,2 мм), или, наконец, одной пяди и четырем пальцам (294,4 мм). Гриф дутары от места соединения с декой до порожка равен или двум карыш (441,6 мм), или же двум карыш и четырем пальцам (515,2 мм). Ширина деки равна одному сере (165,6 мм). Глубина кузова равна приблизительно этой же мере. Первый колок отстоит от порожка на 2 пальца (36,8 мм), второй колок от первого- на ту же меру. От второго колка до конца грифа бывает или 2 или же 4 пальца. Меньшие из указанных масштабов свойственны туркменской дутаре, большие-узбекской. Приложенный схематический чертеж дает нам пропорции большой узбекской дутары (табл. 3).

2 пяди (12 дюймов) 2 пяди „4 пальца (14 дюмов) 1g 1g 2g.

Табл.3. (Рис.1).

Этого примера вполне достаточно для того, чтобы исследователю народных инструментов, при обмере их внешних масштабов, знать, как производить эту операцию и на что при этом обращать внимание. Отсюда, между прочим, ясно, видно, что изучение народных инструментов предполагает также необходимость изучения народных линейных мер, в чем бы последние ни осуществлялись. В этом отношении большое значение имеет например изучение ширины местных тканей. По имеющимся у нас данным мы можем считать, что в украинских и белорусских холостах, а также в туркменских шелковых тканях преобладающей шириной будет мера вавилонского фута в 331,2 мм, традиционно сохраняемая в народном быту в течение периода не менее пяти тысячелетий.

Переходя к измерению акустических величин народных струнных инструментов с грифом и с фиксированными ладами, необходимо прежде всего установить, как практически вычисляется в линейных мерах основная длина равняется сумме длин грифа (до порожка) и кузова (верхней деки), уменьшенных на 4 пальца (73,6 мм). Иначе говоря, подставка в этих дутарах ставится на расстоянии 4 пальцев от нижнего края кузова инструмента, где помещается пуговка, к которой прикрепляются струны. В узбекском танбуре подставка ставится на 3 пальца (55,2 мм). Определение точного положения подставки струнных инструментов чрезвычайно важно для производства обмеров народных музыкальных инструментов, находящихся в музеях. Среди этих инструментов часто попадаются весьма древние экземпляры инструментов или с передвинутыми или же с совершенно

отсутствующими подставками (в них часто оказываются сдвинутыми и лады, если последние навязаны из струн). Точное определение звукорядов этих инструментов невозможно без правильного определения поставки на дутарах и тем самым указать на то, что аналогичные явления встречаются и на других инструментах, мы даем здесь таблицу измерений туркменских и узбекских дутар (табл. 4), где в крайних столбцах имеются, с одной стороны, общие масштабы длин их грифа и корпуса и, с другой стороны соответствующие им длины звучащей части струны, равные общим длинам грифа и корпуса, уменьшенным на 4 пальца (73,6 мм).

Здесь интересно попутно отметить, что кавказские тары довольно точно отвечают измерению звучащей части струны в 662.4 мм, что дает общую длину их грифа и корпуса равной 736.0 мм.

Определив основную длину звучащей части струны струнного инструмента, - вернее, установив нормы вычисления этой длины, - мы можем перейти и к самому главному, т.е. к обмеру ладов инструмента, на основании которого мы с достаточной научной точностью можем вычислить акустический звукоряд этого инструмента. Техника этого обмера очень проста. Необходимо определить в миллиметрах расстояние от подставки, которая в этом случае должна быть обозначена полем, до каждого из ладов и до порожка инструмента, как это показано на нижеследующем чертеже (табл. 5), где нами приведен обмер туркменской дутары (Бай-Мурата), о которой мы будем говорить несколько ниже.

мм: 0 319 335 381 404 426 450 477 535 567 597 627 656 715

Табл. 5 (Рис. 2).

Результаты такого обмера выразятся в ряде цифр, который для каждого инструмента будет различен и который будет представлять собою практическое осуществление на данном инструменте какой-то определенной системы настройки ладов инструмента, понимая здесь под выражением «настройка ладов инструмента» систему установки его ладов. В дальнейшем мы будем говорить об акустическом определении отношений или интервалов, образуемых этими ладами, пока же дадим два примера обмеров народных музыкальных инструментов и скажем несколько слов о том, что эти примеры могут сказать нам по первому взгляду.

Вот пример обмера узбекского танбура из Старой Бухары из собрания В.А Успенского в Ташкенте:

0 973  
1 882  
2 795  
3 746  
4 667  
5 605  
6 558  
7 505  
8 456  
9 411  
10 379  
11 344  
12 315  
13 287

14 264  
15 242  
16 220  
17 200  
18 186  
19 172  
20 157

Если мы примем во внимание, что деление всякой струны на две равные части и деление всякого отрезка струны на столько же частей дает октаву от того звука, который получается из неразделенной части струны, то мы путем простейших вычислений, т.е. деления всей струны этого танбура на две части, можем составить себе некоторое общее представление о звукоряде этого инструмента. Разделив 973 пополам, мы получаем:  $973:2=486,5$  т.е. точку, где должна получиться октава от основного тона струны. Эта точка ближе всего к 7-му ладу танбура, отстоящему от подставки на 505 мм. Из этого простого вычисления мы уже можем сделать вывод, что пред нами инструмент, заключающий в своей октаве 7 ступеней, т.е. инструмент, звукоряд которого должен приближаться к звукоряду диатонической гаммы. Разделив полученную цифру октавы этого танбура пополам (здесь мы отбрасываем 0,5 мм, как не играющие особой роли при нашем приблизительном вычислении и только без нужды затрудняющие его), мы получаем:  $486:2=243$ , т.е. цифру, выражающую вторую октаву от основного тона струны данного инструмента. Разделив эту последнюю цифру пополам, мы получаем:  $243:2=121,5$ , т.е. цифру, выражающую третью октаву от основного тона струны. Сравнивая эти теоретические данные с практическим обмером инструмента, мы констатируем, 1) что объем звукоряда его, состоящий из двадцати одной ступени, обнимает почти три октавы, 2) что этот звукоряд должен приближаться к диатоническому (а не хроматическому и 3) что он осуществлен здесь без особой точности, так как мы не находим в нем правильной настройки первой октавы.

Даем теперь обмер туркменской дутары, принадлежащей

Бай-Мурату Ата-Мурат-оглы из кишлака Карры-Ходжа-Ата близ Чарджуя (по данным, сообщенным нам А. П. Поцелуевским):

715  
59  
656  
29  
627  
30  
597  
30  
567  
32  
535  
58  
477

27  
450  
24  
426  
24  
404  
23  
381  
26  
355  
46  
12 319

Этот обмер мы сделали с вычислением расстояний между соседними ладами дутары, помещенными в среднем столбце нашего обмера. Октава этой дутары должна приходится на 357,5 мм. Этой точке в нашей дутаре соответствует 11-й лад, что уже сразу говорит о хроматическом устройстве звукоряда этого инструмента. Кроме того, в этом инструменте поражает приблизительное равенство должно подсказать нам мысль о возможном осуществлении на этом инструменте своеобразной «метрической темперации», т.е. об осуществлении на нем (с некоторыми ошибками, конечно) некоторого практического способа определения ладов с помощью линейного масштаба. Как мы увидим в последствии, этот способ здесь действительно осуществлен.

Конечно, для производства, таких предварительных выводов необходим уже значительный практический опыт в деле обмера народных музыкальных инструментов, но методологически мы считаем более удобным сказать об этом именно здесь, так как эти выводы получаются из рассмотрения и сравнения линейных мер без перевода их в акустические величины. Чтобы закончить вопрос о линейных мерах в применении к струнным инструментам с грифом и фиксированными ладами, необходимо еще сказать о том, что для сравнения измерений двух или нескольких инструментов необходимо сведение этих измерений двух или нескольких инструментов необходимо сведение этих измерений к какому-то общему масштабу. Для этого удобнее всего взять масштаб в 600 мм, так как эта величина позволяет удобно делить струну (без остатка) на 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 24, 25 и т.д. частей, что весьма важно для метрического вычисления различных интервалов. Перевод любых рядов цифр, являющихся обмерами того или иного инструмента, к масштабу в 600 мм очень легко и практично может быть произведен при помощи счетной логарифмической линейки. При отсутствии последней можно воспользоваться следующей таблицей (табл. 6) для перевода на масштаб в 600 мм длин струн, превышающих масштаб в 600 мм.

Мы хотим например, пользуясь этой таблицей, перевести на масштаб в 600 мм цифры первого интервала обмеренного нами узбекского танбура В.А. Успенского. Для этого мы делим эти цифры, которые будут 973 и 882, на 1,62. Получаем для первой цифры:

$$973,00:1,62=600 \text{ мм}$$

-  
972  
1.0



-  
0  
1,00  
0  
1,00

И для второй цифры:

$$882,00:1,62=544 \text{ мм.}$$

-  
810  
72,0  
-  
64,8  
7,20  
-  
6,48  
72

Табл. 6.

1,00 600	1,01 606	1,02 612	1,03 618	1,04 624	1,05 630	1,06 636	1,07 642	1,08 648	1,09 654
1,10 660	1,11 666	1,12 672	1,13 6781	1,14 684	1,15 690	1,16 696	1,17 702	1,18 708	1,19 714
1,20 720	1,21 726	1,22 732	1,23 738	1,24 744	1,25 750	1,26 756	1,27 762	1,28 768	1,29 774
1,30 780	1,31 786	1,32 792	1,33 798	1,34 804	1,35 810	1,36 816	1,37 822	1,38 828	1,39 834
1,40 840	1,41 846	1,42 852	1,43 858	1,44 864	1,45 870	1,46 876	1,47 882	1,48 888	1,49 894
1,50 900	1,51 906	1,52 9121	1,53 918	1,54 924	1,55 930	1,56 936	1,57 942	1,58 948	1,59 954

1,60 960	1,61 966	1,62 972	1,63 978	1,64 984	1,65 9901	1,66 996	1,67 1002	1,68 1008	1,69 1014
1,70 1020	1,71 1026	1,72 1032	1,73 1038	1,74 1044	1,75 1050	1,76 1056	1,77 1062	1,78 1068	1,79 1074
1,80 1080	1,81 1086	1,82 1092	1,83 1098	1,84 1104	1,85 1110	1,86 1116	1,87 1122	1,88 1128	1,89 1134
1,90 1140	1,91 1146	1,92 1152	1,93 1158	1,94 1164	1,95 1170	1,96 1176	1,97 1182	1,98 1188	1,99 1194
2,00 1200	2,01 1206	2,02 1212	2,03 1218	2,04 1224	2,05 1230	2,06 1236	2,07 1242	2,08 1248	2,09 1254

Перевод данных обмера ладов того или другого народного музыкального инструмента на масштаб в 600 мм удобен еще потому, что таблица перевода метрических звукорядов в акустические, о которой мы будем говорить в следующей главе, вычислена нами для масштаба в 600 мм, хотя может быть использована и для определения любых интервалов, получаемых на струнах или частях струн любых масштабов.

Повторим вкратце содержание настоящей главы для того чтобы суммировать основные положения касательно линейного обмера народных струнных музыкальных инструментов с грифом и с фиксированными ладами:

1. Прежде всего необходимо обмерить весь инструмент для определения масштаба, в которых он построен. Этот обмер необходимо произвести в миллиметрах, но под него необходимо подвести, в качестве обоснования вычисления пропорций инструмента, обмер его в местных как точно регламентированных (если таковая регламентация имеет место), так и естественных линейных мерах.

2. Затем необходимо таким же точно способом определить длину звучащей части струны инструмента.

3. После этого нужно произвести обмер ладов инструмента по указанному нами способу в миллиметрах. Вместе с этим обмером необходимо собрать сведения у местных музыкантов и мастеров музыкальных инструментов о практических способах установки ладов на грифе инструмента. При этом не нужно смущаться если получится ответ, что лады устанавливаются «по слуху», а нужно произвести ряд наблюдений, как происходит этот процесс настройки инструмента по слуху. Эти наблюдения могут часто дать очень много ценного материала для выводов.

#### **Список использованной литературы:**

1. «Список народностей Союза советских социалистических республик» под редакцией И. И. Зарубина, издание Академии наук СССР, Ленинград, 1927.

**Гуллыев Шахым**

Казакстан Республикасынын Талды-Корган маданият институту, Искусство илимдеринин доктору, профессор

**Гуллыев Шахым**

Талды-Курганский институт культуры Республики Казахстан, доктор искусствоведения, профессор

**Gullyev Shahym**

Kazakhstan Republicsynyn Taldy-Korgan madaniyat institute, Art orimderinin doctor, professor

**ТУРКМЕН ЭЛИНИН МУЗЫКАЛЫК МУРАСЫ  
ЖАНА БАХШИ ИСКУССТВОСУ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ТУРКМЕНСКОГО НАРОДА  
И ИСКУССТВО БАХШИ  
MUSICAL HERITAGE OF THE TURKMEN PEOPLE  
AND THE ART OF BAKHSHI**

**Аннотация:** Статья туркменского исследователя Ш.Гуллыева посвящена искусству бахши - создателей, носителей интерпретаторов жанра туркменской профессиональной музыки устной традиции, уходящих своими корнями в глубокую древность. Характеризуется исполнительская манера представителей различных регионов Туркмении. Раскрываются различные, исторически интересные этапы развития этого жанра искусства туркмен.

**Аннотация:** Түркмөн изилдөөчүсү Ш.Гуллыевдин макаласы байыркы искусствонун оозеки салты болгон түркмөн профессионалдык музыкасынын жанрын жаратуучуларга, котормочуларга - Бахши искусствосуна арналган. Түркмөнстандын ар кайсы аймактарынын өкүлдөрүнүн аткаруучулук мүнөзү берилген. Түркмөн искусствосунун бул жанрынын өнүгүшүнүн ар кандай, тарыхый кызыктуу этаптары ачылган.

**Annotation:** The article by the Turkmen researcher Sh.Gullyev is devoted to the art of bakhshi - creators, carriers of interpreters of the genre of Turkmen professional music of oral tradition, rooted in ancient times. The performing manner of representatives of various regions of Turkmenistan is characterized. Various, historically interesting stages in the development of this genre of Turkmen art are revealed.

**Негизги сөздөр:** Бахши термини жана анын этимологиясы; бахши-дестанчы; бахши-термечи; вокалдык аткаруу ыкмалары «джук-джук»; джукгулдамак; кюмлемек; алкым сес.

**Ключевые слова:** Термин бахши и его этимология; бахши-дестанчы; бахши-термечи; вокально исполнительские приемы «джук-джук»; джукгулдамак; кюмлемек; алкым сес.

**Key words:** The term bakhshi and its etymology; bakhshi-destanchy; bakhshi-termechi; vocal performance techniques “juk-juk”; dzhukguldamak; kyumlemek; alkym ses.

Уходящее корнями в глубокую древность народное музыкальное творчество послужило благодатной почвой для возникновения и дальнейшего развития искусства народно-профессиональных музыкантов, которое пользуется огромной любовью слушателей и по праву занимает ведущее место в музыкальном наследии туркменского народа.

Народно-профессиональными музыкантами у туркмен являются бахши (багшы) – певцы и сказители, которые аккомпанируют себе на дутаре, и сазанда- исполнители на народных музыкальных инструментах: дутаре, гиджаке, гаргы-тюдудке[1].

Развитое по форме и содержанию искусство туркменских бахши и сазанда требует от исполнителей высокого профессионального мастерства. Неслучайно, чтобы заслужить право называться бахши или сазанда. Совершенствуясь в исполнительском мастерстве и изучая репертуар в течение продолжительного времени, иногда до 10 лет, под наблюдением своего халыпа, ученик получал от него благословение (пата), которое давало ему право выступать самостоятельно перед слушателями (нередко в этот день халыпа, в знак высокой оценки успехов ученика, дарил ему и свой инструмент). Потому и дошедшее до нас путем устной (бесписьменной) передачи от поколения к поколению, от мастера к ученику, и активно функционирующее сегодня искусство называется профессиональной музыкой устной традиции[2].

В трудах некоторых ученых-историков прошлого рассказывается о знаменитых людях, оставивших глубокий след в различных областях науки и культуры средневекового Востока. Среди них встречаются имена профессиональных музыкантов и музыкальных теоретиков- выходцев из Туркменистана. Так, в сочинении персидского историка Хамдаллаха Казвини (XIV в.) говорится, что из Марва «происходит много великих людей и мудрецов» и среди них называется имя инструменталиста-лютниста и певца Барбада[3]. По сведениям К.Иностранцева, А.Христенсена и других авторов, Барбад был ведущим музыкантом при дворе сасанидского шаха Хосрова II (конец VI- начало VII вв.) и создавал величавые гимны, героические песни, исторические сказы, а так же песни, посвященные народным празднествам, радостям жизни, красоте природы[4]. Имеется и легенда, приписывающая ему «изобретение» семи основных ладов (модусов) иранской музыкальной системы[5]. Как предполагает Т.С.Вызго, «Барбад, который появился при дворе Хосрова II вполне сложившимся музыкантом, виртуозом-лютнистом, принес с собой не только свой инструмент, но и школу игры на нем, разработанную на родине (где лютня была в особом почете)»[6].

Туркменская профессиональная музыка устной традиции характеризуется большим разнообразием жанров и форм. Сюда входят сложные по исполнительской технике виртуозные инструментальные пьесы, исполняемые на дутаре, гиджаке, гаргы-тюдудке и дилли-тюдудке, развитые по форме и мелодии вокально-инструментальные песни бахши.

Инструментальная музыка, исполняемая туркменскими народно-профессиональными музыкантами, занимает значительное место в музыкальном наследии туркменского народа. В ней «воплотились наивысшие творческие достижения в области освоения выразительных средств, откристаллизовались наиболее яркие черты стиля национального музыкального искусства»[7]. Предположение В.М.Беляева о том, что туркменская инструментальная музыка произошла от вокальной путем переложения вокальных произведений для народных инструментов[27], не лишена оснований, так как многие инструментальные пьесы являются своеобразными интерпретациями широко известных песен бахши. Однако существует и целый ряд пьес, сочиненных музыкантами прошлого специально для исполнения на народных музыкальных инструментах. Среди них особо выделяются мукамы для дутара и другие дутарные пьесы, близкие к мукамам по ладовому и композиционному строению[8].

Одними из ведущих носителей туркменской профессиональной музыки устной традиции являются бахши-народно-профессиональные певцы, инструменталисты, сказители, а часто и поэты.

О различных значениях слова «бахши» в прошлом писал и академик В.В.Бартольд. По его мнению, оно, вероятно, заимствованно из санскритского бхикшу, появляется в восточно-тюркском и персидских языках в монгольскую эпоху и означает буддийское духовенство. Далее В.В.Бартольд отмечает, что в настоящее время у калмыков, монголов и маньчжуров это слово обозначает высокое духовное звание, у киргизов колдуна и порицателя, исцеляющего больных заклинаниями, у туркмен - народного певца» [9].

Туркменские бахши в соответствии с исполняемым репертуаром делятся на бахши-дестанчи и бахши-тирмечи.

Репертуар бахши-дестанчы (бахши-исполнители дестанов) состоит в основном из эпоса и дестанов, прозаические части которых рассказываются, а стихотворные - поются как песни в сопровождении дутара или дутара и гиджака. Следует особо отметить, что искусство исполнения туркменскими бахши дестанов приобретает синкретический характер: рассказываемый текст, поющиеся на определенные напевы стихотворные части и мастерство исполнителя в пении, игре на дутаре, красноречии, импровизации-находятся в тесной взаимосвязи и составляют одно целое.

Туркменская классическая литература, основоположником которой является великий поэт и мыслитель второй половины XVIII в. Махтумкули Фраги, способствовала дальнейшему развитию духовной культуры туркменского народа, в том числе и его музыкального искусства. Если раньше репертуар туркменских бахши состоял преимущественно из дестанных произведений и анонимных сочинений, то можно предположить, что именно с появлением и распространением среди широких народных масс поэтических творений великого Махтумкули, который «применил в своей поэзии к языку народных масс»[9];[10], происходит разделение туркменских бахши на бахши-тирмечи, которые начинают исполнять песни, сложные на стихи Махтумкули, а также на стихотворные части дестанов

Известно также, что многие туркменские поэты увлекались музыкой. А некоторые из них были знаменитыми инструменталистами и певцами и оставили свои добрые имена в истории туркменской музыки. Шабенде, Магркпи, Сейпди, Гаиби, Курд-оглы (известный по имени Вейран бахши), Молланепес, Досмамед, Мискинклыч, Довлетмамед-Балкизыл, Нобатнияз-Саили-вот далеко не полный перечень имен тех, кто совмещал эти две очень близкие профессии.

Хотя бахши делятся на бахши-тирмечи и бахши-дестанчи, песни бахши-тирмечи и песенные разделы дестанов по ладово-интонационному, митроритмическому и композиционному строению фактически не отличаются друг от друга. Более того, бахши-тирмечи, а часто и бахши-дестанчи исполняют песенные разделы дестанов как отдельные песни и, наоборот, напевы многих песен бахши-тирмечи используются в дестанном исполнительстве. И поэтому в дальнейшем песни бахши-тирмечи и песенные разделы дестанов мы будем именовать одним термином-песни бахши.

Укажем на то что в туркменской профессиональной музыке устной традиции возникновение локальных стилей обусловлено еще и творческой, и исполнительской деятельностью отдельных прославленных народно-профессиональных музыкантов и их последователей. В результате этого в различных регионах Туркменистана образуются своеобразные местные школы музыкального творчества и музыкального исполнительства. Это явление особенно отчетливо заметно в искусстве туркменских бахши, где в настоящее время различается пять основных локальных школ: марыйская, ашхабадская, ташаузская, чарджоуская и красноводская. Отметим также существование различных ветвей внутри

каждой локальной школы. Например, иомудская, карадашлинская и чоудырская ветви в ташаузской школе; текинская, сарыкская и салырская-в марыйской; ахальская, даманская-в ашхабадской; иомудская и гёкленская-красноводской школе и др.

Локальные особенности в искусстве туркменских бахши проявляются, в первую очередь, в исполнительской манере. Слушая незнакомого бахши, можно безошибочно определить, к какой школе он относится. Как известно, в своем исполнительстве туркменские бахши пользуются различными национальными вокальными приемами как «джук-джук» или «джукгулдамак» (вокализация на звук «и» или «а», состоящая из отрывистых звуков, издаваемых одним дыханием), «хюмлемек» (пение на слог «хю» на низком регистре) и «хюмлемек» (пение с закрытым ртом). Все эти приемы во время пения не в равной степени используются различными школами. Например, приёмом хюлемек пользуются в основном представители марыйской школы. Они же, применяя прием джукульдамак, вокализируют звук «и», а представители ашхабадской школы-звук «а», иногда даже совмещают этот прием пением с закрытым ртом. Кроме того, исполнение приема джукгулдамак представителями различных школ отличается различием физиологических процессов (степень напряженности голосовых связок, задержка дыхания, резонирование звуков и т.д.).

Различие имеется и в составе музыкальных инструментов, сопровождающих пение бахши. Например, если бахши марыйской школы предпочитают петь в сопровождении только дутара (или дутаров), то в остальных школах бахши поют в сопровождении унисонного ансамбля, в состав которого входят дутар (или дутары) и обязательно гиджак. Все вышеперечисленные локальные черты, характерные для той или иной школы бахши.

В наше время искусство бахши стало достоянием всего народа. Современные бахши и сазанда являются руководителями, солистами, артистами музыкальных коллективов радио и телевидения, филармоний, а те, которые трудятся в других отраслях народного хозяйства-активные участники различных исполнительских коллективов-любителей. Все они ведут большую работу в деле сохранения лучших образцов туркменского музыкального наследия. Многие бахши и сазанда принимают деятельное участие и в подготовке молодых исполнителей, работая преподавателями музыкальных учебных заведений или руководителями художественных самодеятельных кружков. Некоторые бахши и сазанда совмещают исполнительскую деятельность с творческой (их называют композиторами-мелодистами), создавая в традиционном стиле новые песни и инструментальные мелодии на современную тематику.

#### **Список использованной литературы:**

1. Ученики у халыпа учились не только музыке, но и проходили школу труда (обычно во время обучения они жили в доме халыпа и помогали ему по хозяйству), а также усваивали морально-этические правила.
2. Скосырев П.Г. Туркменская литература. М.: Советский писатель, 1945, с.17-18.
3. Материалы по истории туркмен и Туркмении, т.1. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1938, с.508.
4. История Туркменской ССР, т.1. Ашхабад: Изд-во АН ТССР, 1957, с.171.
5. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии, с.67-68.
6. Там же, с.68.
7. См.: Фармер Г.Дж. Ислам. Лейпциг, б.г., с.148 (на немец. Яз.); Он же. История арабской музыки... Бейрут, б.г.. с. 252 (на арабск.яз.).

8. Ахмедова М. Музыкальное искусство туркменского народа.-Памятники Туркменистана, 1973, №2, с.13.
9. См.: Успенский В.А., Беляев В.М. Туркменская музыка, т.1, с.63-64;
10. Короглы Х.Г. Туркменская литература. М.: Высшая школа, 1972, с.69-70.
11. Короглы Х.Г. Туркменская литература, с.130.

УДК 785

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-39-44

**Далбагай Гульфайраз Есимхан кызы**

Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясы,  
А. Алтмышбаев атындагы философия, укук жана коомдук-саясий изилдөөлөр институту,  
Курмангазы атындагы Казак улуттук консерваториясы, аспирант,  
домбыра кафедрасы, ага окутуучу

**Далбагай Гульфайраз Есимхан кызы**

Национальная академия наук Кыргызской Республики,  
Институт философии, права и социально-политических исследований имени А.  
Альтмышбаева,

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, аспирант,  
кафедра домбры, старший преподаватель

**Dalbagai Gulfayraz Yessimkhankyzy**

National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic,  
A. Institute of Philosophy, Law and Socio-Political Studies named after Altmynshbaev,  
Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, graduate student,  
Department of Dombra, Senior Lecturer

**КАЗАК ЭЛИНИН ОКАРИНО ТҮРҮНДӨГҮ МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРЫ**

**ОКАРИНОВИДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ**

**КАЗАХСКОГО НАРОДА**

**OCARINA-SHAPED MUSICAL INSTRUMENTS OF THE KAZAKH PEOPLE**

**Аннотация:** Макалада казак элинин окарино түрүндөгү музыкалык аспаптарынын келип чыгуусу каралат. Окарино түрүндөгү улуттук үйлөмө музыкалык аспаптары, алардын келип чыккан жери, аларды жасаган усталарды жана алардын түзүлүшүн сүрөттөп жазуу мүнөздөлөт.

**Аннотация:** Данная статья рассматривает происхождение окариновидных музыкальных инструментов казахского народа. Дается характеристика национальным духовым музыкальным инструментам типа окарины (Үскірік, Уілдек, Тастауык, Құс сайрауык), географическому местоположению их открытия, структурное описание их разновидностей и изготовление мастерами.

**Annotation:** This article discusses the origins of ocarina-like Kazakh folklore musical instruments. There are given characteristics of national ocarina-like aerophones (Uskirik, Uildek, Tastauyk, Kussairauyk), geographical location of their exploration, structural description of their kinds and the development made by masters.

**Ачкыч сөздөр:** сазсырнай, окакрино түрүндөгү аспаптар, фэрофондор, үскірік, уілдек, құссайрауық.

**Ключевые слова:** сазсырнай, окариновидные инструменты, аэрофоны, үскірік, уілдек, құссайрауық.

**Keywords:** sazsyrnai, pericarp instruments, aerophones, uskirik, uildek, kussairauyk.

Известный ученый инструментовед Болат Сарыбаев, проводивший классификацию древних казахских музыкальных инструментов, в своей работе под названием «Казахские музыкальные инструменты» рассматривает группу национальных аэрофонов в отдельной главе «Духовые инструменты» [1: 80]. Исследователь делит эту группу на четыре подзаглавия. Уделяя особое внимание инструментам: «Қамыс сырнай и қос сырнай», «Керней», «Сыбызғы» и «Сазсырнай, үскірік и тастауық». Исследователь является первым из учёных, кто рассмотрел глобулярные инструменты по типу окарины. В последнем подзаглавии его работы речь идёт о глиняных инструментах, подобных окарине, и эта тема до тех пор не была специальной темой для исследования. Прежде всего, некоторые вопросы относительно группы, куда должен входить инструмент, и названия, о которых следует говорить сейчас. Таким образом, исследователь Б.Сарыбаев обозначает эту группу словом «үрлеп» («дуть», «продувать», «надуть») альтернативой слова «аэрофоны», куда относится большая группа музыкальных инструментов в инструментоведении. Слова «үру, үрлеу» - однокоренные и произошли от одного слова, означающего (дуть, продувать, надуть), «ыстық шәйді (сорпаны) үріп (үрлеп) ішу» (пить на горячий чай (бульон), подув на него) звукоизвлечение путём вдвухания ртом воздуха в отверстие инструмента. При обозначении группового смысла (аэрофоны) инструмента, при разговоре касательно исполнительской деятельности отдельно взятого музыканта, значение слова не имеет двойного смысла. Поэтому, по нашему мнению, взятое в качестве альтернативы слова «аэрофоны» на казахском языке слова «үрлемелі», в последнее время используемое у нас, правильно и уместно, в нашем исследовании также применено это слово.

Во-вторых, считаем правильным уточнить здесь вопрос касательно правильного произношения и написания названия инструмента «Сазсырнай», которое до сих пор произносится и пишется по-разному (раздельно, вместе). Изначально найденный и названный Б.Сарыбаевым инструмент «Саз сырнай» писали раздельно, поскольку народ воспринял и привык к такому названию, однако в настоящее время, по правилам, базирующимся на орфографических закономерностях современного казахского языка сазсырнай пишется вместе[6]. Следовательно, чтобы среди исследователей, музыкантов, преподавателей, специалистов, магистрантов и студентов не возникли недоразумения, мы слово «саз сырнай», которое писалось раздельно, согласно сложившимся правилам пишем вместе («сазсырнай»). Мы тоже одобряем правильность слова «Сазсырнай», которое пишется вместе, согласно книге К.Толенова и А.Исабаевой о названии инструмента [7] и применим данное заключение в своей работе.

Исследователь Б. Сарыбаев при рассмотрении духовых инструментов типа окарины в первую очередь придаёт значение: а) географической местности, где он был найден, б) названиям духовых инструментов, в) структурному описанию, г) форме звукоизвлечения, д) общим признакам, присущим родственным тюркским народам и другим особенностям. Он пишет: «Во время раскопок вблизи древнего города Казань (XIII-XV в.в.) были найдены глиняная свистулька с четырьмя отверстиями и выдолбленная кость гуся шириной 0,7 см,



длиной 7 см. Глиняная свистулька похожа на глиняные инструменты, как сазсырнай и үскірік. Сазсырнай был найден во время раскопок средневекового города Отырар в Шымкентской области» [1: 16]. Подобное описание с проведением параллелей между инструментами даёт возможность рассматривать историю казахских музыкальных инструментов в тесной связи с различными инструментами родственных тюркских народов. Из высказывания исследователя: «Музыкальные инструменты тюркоязычных народов имеют общее происхождение. ...Музыкальные инструменты, первоначально произошедшие из одной разновидности, развивались, подвергаясь многим преобразованиям в соответствии с особенностями, присущими каждому народу» [1: 16] можно увидеть этно-культурные связи народов, имеющих общие корни, и первоисточник, берущий своё начало в общей культурной сокровищнице всего тюркского мира. Руководствуясь этими принципами, можно было бы и далее развивать различные виды казахских музыкальных инструментов, усовершенствуя их, сделать неотъемлемой частью духовной деятельности народа. Однако, с связи с тем, что в своё время не придавалось достаточно значения на широкомасштабное развитие и совершенствование сферы национального инструментоведения по проложенному пути известного исследователя, не было дальнейшего развития.

Инструменты, встречающиеся среди музыкальных инструментов нашего народа типа окарины, такие, как үскірік, тастауық, уілдек, которых описал Б.Сарыбаев, – это инструменты, найденные из разных уголков Казахстана. В последнее время число этих инструментов благодаря инструментоведу З. Жакишевой пополнилось глиняным духовым инструментом Құссайрауық [3]. Следует особо отметить взаимное сходство этих инструментов по составу материала для изготовления, структуре, звукоизвлечению. Хотя также имеют место кое-какие изменения в форме, в целом пути звукоизвлечения, ограниченное число (три, четыре, пять звуков) отверстий показывает, что инструмент был в практике с испокон веков и изготовлен в виде детской игрушки.

Б.Сарыбаев, сравнивая с общими для всех родственных тюркских народов инструментами, встречающимися и среди других родственных народов, которые имеют общие корни, даёт следующую информацию. «Найдены уникальные виды глиняных духовых инструментов. Они – сазсырнай, үскірік и тастауық. Эти инструменты относятся к типу «окариновидных». Аналогичные инструменты встречаются у многих народов СССР, маришцы его называют - шун мушпык, чувашаи – там-шахлыча, там-шахран, там-шахаркач или там-кавалкал, эстонцы – сави пиилу, латыши – свилуе, литовцы – молинукас, армяне – пепук, грузины – булбуль. Инструменты делают из глины, затем обжигают. Они разной величины, имеют разные виды. Их поверхность украшают узорами, иногда покрывают глазурью. Среди вышеназванных инструментов встречаются с диапазоном втерциюивыше, иногдадаже – достигающие октаву. Иной раз на этих инструментах дети исполняли народную музыку. Все аналогичные этиминструменты относятся к группе флейты, на которых играют свистом. У некоторых народов небывает свистящего прибора. Например, у казахских глиняных инструментовнет свистящего механизма. В настоящее время свистящие инструменты типа окарины используются лишь в качестве детских игрушек. Среди них наиболее широко распространены инструменты, у которых три-четыре отверстия.» [1, с. 86].

Как заметил Б.Ш. Сарыбаев, несмотря на то, что духовые инструменты типа окарины используются в культуре многих народов, мы всё же видим, что они не смогли выйти на большую сцену. Так же и үскірік, тастауық и другие наши национальные инструменты, которым исследователь дал описание и сделал классификацию, остались лишь на бумаге.

Здесь высказывание исследователя «используется лишь в качестве детских свистящих игрушек» остается в силе и на сегодняшний день. Как и показали проведенные нами самостоятельные поиски, у вышеназванных народов и у нас область применения некоторых музыкальных инструментов остаётся минимальной. Среди керамических изделий, изготовленных мастерами прикладного искусства в качестве артефакта можно встретить инструменты в виде сувенирного изделия из керамики, сделанные для зарубежных туристов. На протяжении около сорока лет после того, как была написана и издана книга Б.Сарыбаева, число широко распространённых традиционных музыкальных инструментов этих народов, вышеназванных наименований пополнилось. Видимо, как и казахский инструмент сазсырнай, который был найден и усовершенствован Б.Сарыбаевым, и другие инструменты были недостаточно изучены и усовершенствованы.

Үскірік изготавливают из глины и керамики. Поскольку звук инструмента напоминает свист бурана и гул сильного ветра, он называется үскірік (свист).

Ранее описание, структура, манера игры, способ изготовления были неопределены. Инструмент впервые был найден в 1974 году, случайно на месте поселения в Мангыстауской области. Инструмент длиной 8-10 см, объемом 12-14 см делают из качественной, обожженной глины. В настоящее время в музее хранится вариант этнографической находки инструмента, а более усовершенствованные виды используются в малых ансамблях [1: 74].

Длина инструмента – 120 мм, высота – 58 мм, диаметр отверстия для вдвухания – 7 мм. Диаметр отверстия с левой стороны – 4 мм, с правой стороны – 5 мм. Количество отверстий было связано с исполнительским мастерством музыканта: в одно отверстие дули, из остальных отверстий с помощью пальцев выпускали различные звуки. Үскірік можно изготовить разными путями, дело в технологии, и в расширении диапазона, увеличении видов, количества отверстий для игры, повышении технических возможностей.

Из вышесказанного можно доказать, что сазсырнай и үскірік похожи друг на друга во многом. Один из интересных видов таких схожестей в изготовленных в разных периодах сазсырнай и үскірік расположение второго звука звукоряда выше основного тона инструмента на большую терцию. Несмотря на это, между этими инструментами есть значительные различия по форме, основному тону, диапазону, расположению отверстий, в соответствии с этим и по функции пальцев.

Диаметр четырёх отверстий үскірік таков: первого – 3 мм, второго – 5 мм, третьего – 6 мм, четвёртого – 4 мм, диаметр отверстия для вдвухания – 7 мм.

Путём сжатия и ослабления губного аппарата понемногу можно менять высоту звука. При вытягивании губов звук становится выше. В звукоряде инструмента чистота звучания звуков в нижнем регистре зависит от диаметра одного отверстия, а в высоком регистре – от параллельного открытия двух, трёх и более отверстий.

Үш ойықты үскірік (свисток) – из глины (из обожжённой глины). Найден во время раскопок города Тараз на юге Казахстана (IX-XI вв д.н.э.) [5: 82].

Исполнитель может добавлять свой голос поверх звучания ускирик или сазсырнай при помощи традиционного способа игры на сыбызгы ниже основного тона. Тогда инструмент будет извлекать неповторимый переливчатый звук, будет разливаться причудливая мелодия, покоряющая слушателя своим очаровательным звучанием. При включении голоса бурдона музыкант из своей гортани извлекает тянущийся звук.

На үскірік пальцы двигаются по ряду расположения отверстий и в соответствии с формой инструмента. Исполнитель играет, закрывая пальцами правой и левой руки на два отверстия с обеих сторон үскірік.

Специфика сазсырнай и үскірік такова – каждое отверстие этих инструментов кроме своего звука могут извлекать и дополнительные звуки, для этого надо играть, открывая несколько отверстий. В других казахских духовых инструментах не применяется такой способ: например в сыбызгы и других духовых инструментах высота голоса зависит от порядка расположения, но в глиняных инструментах это зависит от диаметра отверстий [1: 92].

Уілдек – инструмент, относящийся к эпохе Тюркского каганата (6-8 в.в.), найден в 1978 году во время археологических раскопок древнего городища Тараз в Жамбылской области. Величина инструмента с гусиное яйцо, внутри есть погремушка, три звуковых отверстия [1: 86].

Тастауық – сведения об этом инструменте были собраны в западных регионах Казахстана, поскольку до 1940х годов пользовались в тех местах. Изготовленные мастерами глиняные и каменные инструменты имели три или четыре отверстия. Судя по рассказам музыкантов, ранее игравших на нём, звук тастауыка, сделанного из известки более сильный. Для прочности, в глину добавляли конскую гриву или шерсть. Заслуженный работник культуры Казахской ССР С. Андарбаев, рассказывая об аналогичном инструменте с тремя отверстиями, заметил, что в его ауле его называли **үшпелек**.

В Гурьевской области С. Андарбаев встречал людей, которые своими глазами видели тастауық. Солист Казахского оркестра народных инструментов имени Курмангазы Отепберген Хамзин дал фотографию тастауық и передал полную информацию о нём. Оказывается, он и сам в детстве своими руками сделал себе тастауық с четырьмя отверстиями и играл на нём. Судя по данной информации, наиболее широко распространённые виды тастауыков – с тремя или четырьмя отверстиями. Сазсырнай и үскірік совсем не похожи на тастауық, ведь он напоминает курицу или цыплёнка. Сходство этих инструментов друг на друга заключается в звукоизвлечении и манере игры, а отличия в способе звукоизвлечения. Музыканты играли на инструментах, похожих на окарину, имитируя голоса таких птиц, как кукушка, бекас, и зверей. На них даже исполняли народные песни. В основном им пользовались дети, пастухи.

Құсайрауық – один из инструментов, найденных на юге республики после исследований Б. Сарыбаева и один из древних археологических духовых инструментов, целиком сделанных из глины. Данный инструмент, который был случайно обнаружен на месте древнего поселения близ города Туркестан, относится к древнетюркской эпохе (VII-VIII в.в.). В результате исследований были определены диапазон звука, система воспроизведения, приём игры, характеристика и род. Инструмент твердый и плотный в связи с соединением таких веществ, как мелкий песок и натуральная глина. По обоим бокам, близким к отверстию для вдувания, имеются звуковые отверстия. Способ строения полости для вдувания не встречается в национальных духовых инструментах, изученных до настоящего времени. Поверхность рельефная, не крашенная, имеет натуральный вид. Этот инструмент, сделанный из мергеля высушен в натуральной форме, без тепловой обработки. В верхней части имеется место недоделанной или разбившейся детали. Звук относится к пятизвучной пентатонической системе, присущей древней эпохе.

В ходе определения этногенеза народа, пользовавшегося данным инструментом, существовали такие названия «саз сайрамақ» С. Сакалулы (ВКО, г. Семей), «сайрамақ» А. Маргулан (Маргуланова Д., г. Алматы), также были собраны легенды о «летающей песне-

птице» («ұшатын эн-құс») (Ч.Валиханов) об этом инструменте. Из сведений: «Поскольку инструмент мог имитировать голоса поющих птиц, в собирательной форме он назывался құссайрауық (поющая птица)» [4, с.78]. Мы видим, что в целом существуют разные названия казахских народных инструментов типа окарины, в зависимости от обозначения, функции или внешней форме инструмента или его идентичности с другим предметом или существами.

Казахские духовые инструменты типа окарины Үскірік, Үілдек, Тастауық, Құс сайрауық на сегодняшний день, к сожалению, не смогли включиться в область активного применения. Не смотря на то, что были названы, описаны и изготовлены новые варианты инструментов, для приобретения способности исполнять музыкальные произведения на сцене, на эстраде, как инструмент сазсырнай, требуется тщательное исследование и работы по усовершенствованию. Хотя они использовались отдельными музыкантами для исполнения произведений для игры на глиняных инструментах, данные инструменты всё ещё не стали постоянными членами состава ансамблей и оркестров. У них на это три причины: во-первых, отсутствие заинтересованных мастеров для приспособления инструментов к игре, стало преградой для музыкантов, играющих на этих инструментах. Музыканты ссылаются на то, что при держании на руках Үскірік неудобное расположение пальцев создают препятствия, так как для закрытия отверстий с помощью пальцев мешает строение инструмента. Во-вторых, качество звука инструмента болюесильное что неприемливо для оркестров. сильнее, чем другие.

Известно, что вместе с вышеназванными недостатками касательно инструмента Үскірік и у Тастауық, Үілдек, Құссайрауық в связи со скудностью звукового диапазона, их возможности (три звука) ограничены . Однако, если этими инструментами займутся специалисты-профессионалы, которые наладят работу по усовершенствованию, то откроются возможности для этих инструментов, не меньше, чем у сазсырнай. В итоге, число казахских музыкальных инструментов пополнилось бы еще на несколько духовых инструментов.

#### **Список использованной литературы:**

1. Бектаев Қ. Үлкен қазақша – орысша, орысша – қазақша сөздігі. 1995. –393б. [ru.wikipedia.org/wiki\](http://ru.wikipedia.org/wiki/)
2. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы. Дайк-Пресс. 2002. – 445 б.
3. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. –Алматы: Өнер,1981.–208 б.
4. Төленов К. Исабаева Ә. Сазсырнай үйрену мектебі. –Алматы: Дайк-Пресс, 2007. –162 бет
5. Жәкішева З. Аспаптану: Археологиялық және тарихи-этнографиялық зерттеу. Монография. – Алматы: Қазақ тарихы. 2012. – 256.
6. Қазақ тілінің орфографиялық сөздігі.5000 сөз:- Алматы: Дайк-Пресс, 2001.-460 б.
7. Жәкішева З. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы: Алматыкітап баспасы, 2008. – 232 б.

**Джакыпов Кубатбек, Урбаева Сайкал**

И. Арабаев атындагы КМУ, музыка кафедрасы, п.и.к., доц. м.а.,  
И. Арабаев атындагы КМУ, көркөм маданият жана билим берүү факультети, магистрант

**Джакыпов Кубатбек, Урбаева Сайкал**

КГУ им. И. Арабаева, кафедра музыка, к.п.н., и.о. доцента,  
КГУ им. И. Арабаева, факультет художественной культуры и образования, агистрант

**Dzhakypov Kubatbek, Saikal Urbayeva**

I. Arabaev KSU, Department of Music, Ph.D., Acting Associate Professor,  
Master's student of the Faculty of Art Culture and Education of the I. Arabaev KSU

**БОЛОЧОК МУЗЫКА МУГАЛИМДЕРИНЕ АСПАПТЫК САЛТТУУ МУЗЫКА  
АРКЫЛУУ ЭСТЕТИКАЛЫК ТАРБИЯ БЕРҮҮНҮН АЙРЫМ МАСЕЛЕЛЕРИ  
НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ  
УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ ЧЕРЕЗ ИНСТРУМЕНТАЛЬНУЮ ТРАДИЦИОННУЮ  
МУЗЫКУ**

**SOME PROBLEMS OF AESTHETIC EDUCATION OF FUTURE MUSIC TEACHERS  
THROUGH INSTRUMENTAL TRADITIONAL MUSIC**

**Аннотация:** Макалада авторлор Кыргыз Республикасында эгемендүүлүк мезгилинде педагогикалык жогорку окуу жайларынын музыкалык бөлүмдөрүнүн окуу процессинде салттуу музыка каражаттары аркылуу студенттерге эстетикалык тарбия берүүнүн айрым маселелери жана аны чечүү жолдору тууралуу ой бөлүшөт.

**Аннотация:** В этой статье авторы делятся мнениями о некоторых проблемах эстетического воспитания студентов суверенного Кыргызстана посредством традиционной музыки музыкальных отделений педагогических вузов в учебном процессе и их пути решений.

**Annotation:** In this article the authors share opinions about some issues of students ethnic education in sovereign Kyrgyzstan through traditional music, musical departments of pedagogical universities during academic year and their way solutions.

**Негизги сөздөр:** эстетикалык тарбия, искусство, музыка, салттуу музыка, комуз күүлөрү, болочок музыка мугалимдери, окуу процесси,

**Ключевые слова:** эстетическое воспитание, искусство, музыка, традиционная музыка, комуз и комуза, будущие учителя музыки, учебный процесс.

**Keywords:** aesthetic education, art, music, traditional music, kuikomuz, future music teachers, educational process.

Жаштарга эстетикалык тарбия берүү адамзат маданиятынын өнүгүшү түздөн-түз көз каранды болгон негизги маселелердин катарына кирет. Жалпыга белгилүү болгондой, эстетикалык тарбия берүүнүн өзөгү жана башкы каражаты болуп инсанга таасир берүүдө өзүнүн универсалдуулугу менен айырмаланган искусство саналат.

Көп кылымдык тажрыйба жана атайын изилдөөлөр көрсөткөндөй музыка адам психологиясына жана физиологиясына таасир этүү менен ырахат тартуулоочу жана эргитүүчү күчкө ээ болуп, ар кандай эмоцияларды пайда кыла алат. Ошондуктан эстетикалык тарбия берүү системасында музыкалык тарбия берүүнүн

маанилүүлүгү тууралуу, анын инсандын нравалык-эстетикалык идеалын, сезимталдуулугун илбериңкилүүлүгүн тарбиялоодо, жалпы психикалык өзгөчөлүгүн өнүктүрүүдөгү мааниси (ой жүгүртүү, элестетүү, көңүл буруу эс тутум, эрк) тууралуу илимий тыянактар барган сайын бекемделүүдө.

Эгемендүүлүккө ээ болгон тарыхый кырдаалда кыргыз эли да олуттуу кадамдарды жасап, түпкү нугуна кайрылып, руханий дөөлөттөрү болгон маданиятын, тарыхын, каада-салт ж.б. унутка калып бара жаткан элдик баалуулуктарын ааламдашуу шартынын алкагында сактап калууга аракеттерди көрүп жатат. Кыргыз элинин салттуу музыкасына элдин, алардын ичинде жаш муундардын суроо талаптарынын өсүүсү активдешкендиги байкалууда. Акыркы жылдары элдик өнөрлөргө болгон суроо-талап массалык мүнөзгө ээ болуп, ата-энелер балдарын комуз, бий, жекече ырдоо, кол өнөрчүлүгү боюнча кружокторуна катыштырып, жаштар да чыгармачылык тынымсыз изденүүнүн натыйжасында салттуу маданиятыбыздын буга чейин ачылбай келген мүмкүнчүлүктөрүн ачууга аракет жасай башташты. Жакынкы эле жылдарда комузчулук өнөр тарыхында болуп көрбөгөн Экинчи Дүйнөлүк көчмөндөр оюнунда 1000 комузчунун А. Огомбаевдин “Маш ботой” күүсүн ансамбль чертүүсү, “Камбаркан”, “Ордо-Сахна” этнографиялык ансамблдеринин, “Акак” комузчулар ансамблинин, “Шаттык”, бий ансамблдеринин дүйнөнү кыдырып, Америка кошмо штаттарынын, Европа өлкөлөрүнүн атактуу театрларынын сахналарында кыргыздын өнөр дүйнөсүн даңазалап, улуттук музыкалык маданиятыбыз менен дүйнөлүк коомчулукту тааныштырып, салттуу музыканы сүйүүчүлөрдүн жаңы толкунун калктын кеңири катмарына таратышууда. Ал эми айрым таланттуу жаштар музыкалык өнөр билимин пайдаланып, дүйнөлүк белгилүү музыкалардын айрымдарын улуттук аспаптарда жогорку чеберчиликте аткарып, салттуу аспаптарбызга болгон буга чейинки кербезденген көз караштарга, текебер мамилелерге чакырык ташташууда. “Устат шакирт” маданий борбору ата-бабалардан келе жаткан комузчулук, темир комузчулук, кыл кыякчылык өнөрлөрүн устаттан шакиртке өткөрүү салтын жандандыруу менен учурдагы залкар таланттардын шакирттерди топтоп, аларга элдик нарк-насил менен өнөр учугун улантуусуна шарт түзүү аркетин көрүп келет. “Айгине” маданий-изилдөө борбору устат-шакирт салтын комузчулар, арасында кеңири жайылтуу долбоору менен иш алып барып жатат. Мына ошондой иш чаранын жыйынтыгы катары экинчи жана үчүнчү Дүйнөлүк көчмөндөр оюндарында элибиздин улуттук баалуулуктарын, спорттук оюндарын, жер-суусунун кооздугун эл аралык мааниде даңазалай алдык десек жаңылышпайбыз.

Кыргыз эли да тарбия берүү жаатында кылымдардан калыптанган өзүнүн бай тажрыйбасында көркөм дүйнөгө көөнөрбөс из калтырып, анын таасири аркылуу келечек муундарды тарбиялоодо калыптанган улуттук өзгөчөлүгү менен сапарын улап келет.

Ата-бабалар эзелтеден жаш муундарга тарбия берүүдө сулуулукка, көркөмдүккө өзгөчө маани берип, жаш муундардын аруу сезимдерине салттуу музыканын, оозеки салттагы музыкалык каражаттардын таасири менен патриоттуулукка мекенчилдикке, сезимталдуулукка, жаратылышты сүйүүгө, аны сактоого, адеп-ахлактуулукка тарбиялап, улам жаңы доорлорду басып жүрүп олтурду.

Кыргыз элинин музыкалык мурастарынын башында турган комуз күүлөрү, алардын эстетикалык баалуулугу боюнча тарыхый маалыматтарга кайрыла турган болсок, бул багытта оозеки жана жазма булактарда сакталып калган маанилүү маалыматар бар экендигин байкайбыз.

Кыргыздар жүрөк толкуткан кубанычын, көңүл көксөөсүн туюнткан кусалыгын, каңырык түтөткөн кайгысын да комуздун керемет кылдары аркылуу күүгө салып, эмоциялык туюмунун элге жеткирген.

Адам турмушундагы түркүн кубулуштар кээде көтөрүңкү маанайга (толкундануу-кубануу), айрым учурда көңүл кайттык абалга (кайгыруу-кусалануу) туш кылбай койбойт. Ошол ички туюмдарды сыртка чыгаруунун ийкемдүү жолу көркөм сөздөрдө же көөнөргүс күүлөрдө жатат.

XI кылымдагы “Кабус Наама” насаатына кайрылсак: “Уулум, жыйында олтурганда байкагын. Угуучу кызыл жүздүү буурул сакал болсо, мукам күү черткин. Эгер сары жүздүү болсо, бум (жоон үндүү кыл) менен черткин. Эгер кара тору болуп, жүзүнөн ашыктык ышкысы жанып турса, комуздун үч кылын шартылдата тең черткин. Эгер ак жуумал, семиз, олдоксон адам болсо кылыңды бош толгоп черткин. Жыйында, үлпөттөрдө угармандарга карагын. Даанышман адамдарга салмактуу күү кайрыктарын черт. Карылар болсо арман күүлөрүн черт. Баатырлар, жоокерлер олтурган жерде кара күүлөрдү чертем деп алардын шаабайын суутпа”, – сыяктуу насааттар жөн салды айтылган эмес. Керек болсо адамдардын жаш курагы, социалдык абалы, жекече өзгөчөлүктөрүнө карай кайсы жанрдагы күүлөрдү уктуруу таасирдүү болорун эл арасында айрым көкүрөгү көрөгөч даанышман адамдар илимий жактан далилдей алышпаса да, боолголой билишкен. [6].

Элибиздин музыкалык маданиятында, айрыкча комузчулар арасында кандайдыр бир күүнү аткаруудан мурун аны чечмелеп, анын келип чыгыш тарыхы, же эмнеге арналып, кайсы окуяга байланыштуу чыккандыгы тууралуу кеңири баяндап берип, анан күүнү аткаруусу салтка айланган көрүнүш болгон.

Заманыбыздын залкар комузчусу Карамолдо Ороз уулу: «Күүнүн кандай жаралышын билбей, анын кандай окуяга байланышканын ажыратпай черте берүүдөн майнап чыкпайт», – деген [1].

Мына ушул салттык маданиятыбыз сөзсүз окуу процессинде пайдаланылышы керек. Анткени күү тууралуу ишенимдүү толук маалымат алган студенттин ага болгон мамилесинде, күүнүн эстетикалык нарк-насилинде болгон көз карашында таасирлүү өзгөрүүлөр байкалат. Бул талап болочок музыка мугалими үчүн өз учурунда табылгыс казына катары пайдасын берет.

В. Виноградов белгилеп кеткендей комуз күүлөрүнүн 90%га жакыны программалуу чыгарма же болбосо өзөгүндө кандайдыр бир окуяны камтыйт [2]. Жалпы эле программалуу музыкаларга мүнөздүү болгондой ал чыгарманын аталышы аркылуу берилиши же музыканын күчү аркылуу чагылдырылышы мүмкүн. Комуз күүлөрүнүн ичинде негизинен «обон күүлөр», «айтым күүлөр», «лирикалык», «эпикалык» күүлөрдүн бардыгы программалуу келет. Чындыгында эле педагог-комузчу студенттерге күү үйрөтүүдөн мурун тандап алынган күүнүн таржымалын кеңири баяндап, андан кийин күүнү аткарып берсе, үйрөнчүк студенттин музыканы кабылдоосуна жана анын маани-маңызына терең түшүнүүсүнө шарт түзүлмөкчү.

Совет доорунда маданий жактан өнүгүү кыйла ийгиликтерге жетишкен менен ошол учурдун саясатынан улам улуттук жаатта тарбия берүү экинчи планга жылдырылып калгандыгы ачык. Советтик педагогиканын А. Макаренко, В.А. Сухомлинский, Н.К. Крупская, Луначарскийге ошогон көрүнүктүү өкүлдөрү жаш муундарга тарбия берүүдө музыканын өзгөчө орунда турарын белгилеп өтүшкөн.

В.А. Сухомлинский сыяктуу педагогдор менен маданият ишмерлери ошол кездеги технократтык тенденцияга каршы чыгышкан. В.А. Сухомлинский өсүп келе жаткан муунга

адеп-ахлактык жана эстетикалык тарбия берүүдөгү мүчүлүштүктөрдүн зыяндуулугу тууралуу алгачкылардан болуп тынчсыздандыгын билдирген. Тарбия берүүнү технизациялоо жөнүндө “тамшануу менен айтпастан, тынчсыздануу, өкүнүү менен айтуу керек” деп жазган. Ал: “Эгер тарбия берүү жакшырбаса, анда бизге мактаган математика, электроника жана космос далайды көргөзөт. Эч кандай математика, эч кандай эсептик машина өсүп келе жаткан муунга моралдык тарбия берүүдө кайдыгерликтин айынан биздин жоготкондорубузду алмаштыра албайт”, – деп даанышмандык менен эскерткен. Бул чакырык бүгүн да актуалдуу, жаштардан интеллектуалдык даярдыкты талап кылбаган, эстрадалык-көңүл ачуучулук жеңил музыкага кызыгуусу менен салттуу музыканы кабылдоосу ортосунда;

болочок музыка мугалимдерине кыргыздын салттуу музыкалары аркылуу эстетикалык тарбия берүүгө карата коомдо системалуу муктаждыктын жогорулоосу менен окуу пландарында, окуу программаларында, окуу куралдарында аны чечүү мүмкүнчүлүктөрүнүн толук пайдаланылбагандыгы;

жаштар арасында комузга болгон кызыгуунун артылуусу менен анын эстетикалык дараметин ачып берүүдө билим берүү системасындагы иш-чаралардын талапка жооп бербегендиги.

Акыркы учурда массалык маалымат каражаттары, интернет булактары аркылуу тарап жаткан жеңил музыканын басымдуулук кылуусу, студенттердин элдик, профессионалдык жана классикалык музыкадан алыс калуусуна алып келүүдө. Алардын музыкага болгон ынтызарлыгына карабастан окуу жайына чейин топтогон музыкалык репертуары өтө эле бир жактуу, атап айтканда эстрадалык, хит, поп музыкалардын кучагында калгандыгын көргөзөт.

Мындай жагдай педагогдордун студенттер үчүн репертуар тандоосуна белгилүү бир өлчөмдө маселе жаратат.

Музыка мугалимине улуттук салттык жана профессионалдык музыканын түзүлүшү жана өнүгүшү жөнүндөгү билимдерге ээ болушу зарыл. Ошондуктан, студенттерде аткаруучулук репертуарынын топтолушу үчүн комуз күүлөрүн жумушчу программага кошуу менен аткаруучулук программаларды пландоо абдан маанилүү.

Акыркы учурда көркөм билим берүү багытындагы факультеттерге ар кыл деңгээлдеги даярдыктагы абитуриенттер кабыл алынып жатат. Ошондуктан окутуучунун алдында окуу процессинин башталышында ар бир студентке жекече мамиле кылуу менен туура жолду тандоо милдети турат. Алгач даярдыктын деңгээлин эске алуу менен, окуучулардын техникалык мүмкүнчүлүгүнө ылайык программаны пландоо керек. Айрым учурда окутуучу татаал чыгармаларга кызыгып же студенттин музыкалык-аткаруучулук мүмкүнчүлүгүн ашкере баалоо менен, техникалык планда да, көркөм планда да репертуарды татаалдатып жиберет. Бул үйрөнүүгө болгон кызыгууну кайтарып, физикалык жана эмоционалдык жактан ашыкча кыйынчылыкка кабылтып, студенттин иренжүүсүнө алып келет.

Тигил же бул чыгарманы аткарууга болгон студенттин өздүк тандоосу жана каалоосу аны тез өздөштүрүүгө кошумча стимул болот. Мындай ыкма аткарылуучу музыкага чыгармачылык мамилени өнүктүрөт. Репертуарды кабыл алууда окутуучу студенттин өзү мурдатан кабардар же бир аз ойной билген, музыкасы жаккан чыгармаларын тандап берүүсү керек. Ага өз алдынча иштөөгө, учурдагы комуз күүлөрүнөн же комуздун коштоосунда аткарылган жаңы обондор менен таанышууга жана жаккан чыгарманы тандоо укугуна мүмкүнчүлүк берүү зарыл. Ошондой эле айрым сабактарда ойноп берип иллюстрациялоо менен, жаңы репертуарды студентке окутуучу өзү тааныштырып, бул аркылуу чыгарманы



пропагандалайт. Бүгүнкү күнгө жеткен комуз күүлөрү менен болочок мугалим-музыканттын кругозорун кеңейтет.

Ошондуктан, болочок музыка мугалимдерин даярдаган факультеттердин студенттери үчүн окуу процессинин учурунда репертуарды тандоого зор көңүл бурулат.

Мультимедианы пайдалануу аркылуу кыргыздын белгилүү комузчуларынын музыканттарынын чыгармаларын уктуруу жана архивдик кино-фото, видео тасмалары менен тааныштыруу студенттердин салттуу музыкага болгон мамилесинин олуттуу өзгөрүүсүнө, ага кызыгуусунун артылуусуна жол ачат.

Музыка мугалими олуттуу музыканын мазмунун мектеп аудиториясына жеткириши, окуучуларды музыканы угууга жана түшүнүүгө, ал жөнүндө ой жүгүртө билүүгө үйрөтүшү, өсүп келе жаткан муундун эстетикалык табитин өнүктүрүшү, эстетикалык маданиятын тарбиялашы, бүтүндөй искусстводогу жаңы багыттарды тааныштырышы жана ага үгүттөшү учурдун кечиктирилгис маселелеринен.

Ушул багыттагы тынымсыз аракет гана биздин келечегибиз болгон жаштардын эстетикалык маданиятын калыптандырууга өбөлгө түзүп, ата-бабалардан келе жаткан салттуу музыкабыздын жандануусуна жана калк арасына кеңири жайылышын шарттайт.

Ал эми эстетикалык табити калыптанган, улуттук кенчибиз болгон руханий дөөлөттөрүбүздөн азыктанган жаштар, кыргыз элинин тарыхый жолунан адашпай кылымдарга кыргыз көчүн улантат деп терең ишенсек болот.

#### **Пайдаланылган адабияттардын тизмеси:**

1. Алагушов Б. Кылымдардын кылдары [Текст] / Б. Алагушов. – Фрунзе, 1983.
2. Виноградов, В. С. Киргизская народная музыка [Текст] / В.С. Виноградов. – Ф.: Киргосиздат, 1958. – 334 с.
3. Сухомлинский, В.А. Сердце отдаю детям [Текст] / В.А. Сухомлинский. – Киев: Рязанская школа, 1969. – 198 с.
4. Кабалевский, Д.Б. Прекрасное пробуждает доброе [Текст] / Д.Б. Кабалевский. – М.: Педагогика, 1973. – 334 с.
5. КР Билим берүү мыйзамы. – Бишкек, 2003. – №92.
6. Кайбылдаев А. Кыргыз күүлөрү: иликтөөлөр, ойлор пикирлер. 1-китеп – Бишкек, 2011. – 832 б.

УДК 82

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-49-53

**Дюшалиев Камчыбек Шаменович, Абетекова Алтынай**

Кыргыз Улуттук консерваториясы, окутуучу,  
Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясы, аспирант  
Искусство таануу илимдеринин доктору, профессор,  
КР маданиятына эмгек сиңирген ишмер  
**Дюшалиев Камчыбек Шаменович, Абетекова Алтынай Борончувена**  
Национальной академии наук Кыргызской Республики, аспирант,  
доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель КР  
**Dyushaliev Kamchybek Shamenovich, Abetekova Altynai Boronchuevna**  
National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, postgraduate student,

**АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВ - УЛУУ ТӨКМӨ АКЫН**  
**АЛЫМКУЛ УСЕНБАЕВ – ВЕЛИКИЙ АКЫН-ИМПРОВИЗАТОР**  
**ALYMKUL USENBAEV - THE GREAT AKYN-IMPROVISER**

**Аннотация:** Бул макалада төкмө акын Усөнбаевдин улуулуугун жана залкарлыгын тастыктап, анын Токтогулдун “Келгендеги кербезим” аттуу ырын Алымкулдун өзүнүн эн мыкты аткаруусундагы радиодо жазылган үлгүсүнө иликтөө жүргүзүү менен акындын комузда коштоп ырдаганда стилдик өзгөчөлүгү жөнүндө сөз болот.

**Аннотация:** В данной статье идет рассмотрение творчества и личности Алымкула Усенбаева как великого акына-импровизатора, который исполнял произведения Токтогула Сатылганова с совершенным мастерством. На основе нотированных автором с грампластинок записей произведен анализ с выявлением индивидуального певческого стиля исполнителя.

**Annotation:** The article studies the creativity and personality of Alymkul Ysenbayev as a great akyn -improviser who performed Toktogul Satylganov’s works with perfect mastery. Based on the recording in notes, on phonograph records, the author made an analysis with the identification of the individual singing style of the performer.

**Ачкыч сөздөр:** төкмө акын, кайрык, акындык академиялык стиль, квазиайтыш, коңур, речитатив, аваз.

**Ключевые слова:** акын-импровизатор, мелодическая фраза, акынский академический стиль, подобие айтыш, бархатистый голос, музыкальная декламация, голос.

**Key words:** akyn-improviser, melodic phrase, akyn academic style, aitysh like, velvety voice, musical recitation, voice.

Улуу акын жана комузчу Токтогул Сатылгановдун шакирттеринин бири Алымкул Үсөнбаев кыргыз элинин салттык музыкасында өзүнүн изденүү масштабына, чыгармачылык шык-дараметине жараша орчундуу орду бар инсан эле. Ал акындыктын эң бийик деңгээлине жеткен төкмөлүктүн жогорку баскычын басып салттык импровизаторлукту такай аркалап келген классик акын болгон. Ошону менен бирге ал мыкты комузчу катары Токтогулдун күүлөрүн аткарып Кыргыз радиосунун фонотекасына жаздырган. Ал эми комузчулук жагынан аткаруучулуктун эң сонун үлгүлөрүн көрсөтүп төкмө акындардын эң маанилүү жана составдуу элементи болуп эсептелген ырды аспапта коштоп чертүү ыкмасын бийик көркөмдүк менен колдонгон.

Анткени ал комузду акынчылыктын обонуна ийкемдүү коштоп, экинчи маанидеги ролду ойноп турат дебестен, акынчылыктын башкы эстетикалык маңызы болгон сөз менен обон кайрыктарын ийкемдүү жуурулуштуруп комуздун ролун биринчи маанидеги аткаруучулук көркөмдүккө, баалуулукка көтөргөн. Адатта ар бир чоң акындын жеке чыгарган обон кайрыгы болот эмеспи. Алымкулдун да өзүнө таандык обон кайрыгы бар эле. Анын аткаруучулук өнөрү, ырдоо манерасы башка акындардан айырмаланып турган. Белгилүү музыковед В. Виноградовдун белгилешинче Алымкул өзү ак сөөк аристократ мүнөздүү киши болгондуктан акынчылык аткаруучулуктун академиялык стилине, башкача айтканда, терең салмактуулук, мазмундуулук стилге жакыныраак болгон. Биздин оюбузча Алымкул эпикалык масштабдагы лирик акын эле.

Алымкул Үсөнбаев өзүнүн улуу устаты Токтогул Сатылгановдун саясийсоциалдык деңгээлине, сатиралык маңызына жетпесе да, музыкалык аткаруучулук жагынан анын өнөр деңгээлине өтө жакын десек жаңылыштык болбойт. Анткени алардын жашоо-тиричилиги, эл үчүн кызмат өтөө мезгилдери эки башка заманга туш келген. Эки акындын турмушу, чыгармачылыгы бири-бирине окшобогон идеологиянын алкагында эки башка саясий-социалдык жана экономикалык шарттарда жүргөн.

Бирок, ошондой болсо да Алымкул Үсөнбаев устатынан чукугандай сөз тапкычтыкты, сөз байлыктын эң сонун үлгүлөрүн элдик поэзиянын кереметтүү образ жаратуу ыкмаларын үйрөнүп калган. Тактап айтсак, Токтогулдун акындык өнөрүндөгү салттуу 7-8 муундагы ыр түзүлүш формаларын колдонуу тажрыйбасын өздөштүрүп, чыгарган чыгармаларында оригиналдуу жаңы обонго салып ырдаган.

Токтогул Алымкулдун талантын өтө жогору баалаган жана анын акын катары калыптанышына чоң түрткү берген. Алымкулдун үнү өзгөчө кереметтүү кайталангыс үн эле. Анын үнүн бардык угуучулар жактырган, элибиз ырчылардын ичинен Мыскалды кандай жактырып суктанышса, акындардан Алымкулдун үнүнө суктанышкан. Үнүнүн диапозону бир жарым октаваны камтыйт. Жалпылап айтсак жумшак коңур үнү бар эле. Бул деген сөзү да, үнү да ачык, тембри коюу, дикциясы даана, добуштары тунук дегенди билдирет.

Музыкалык термин менен айтсак баритоналдык тенор болгон. Мындайча айтканда жоон үндүү акындар менен ичке үндүү акындардын ортосундагы кулак кандырган жагымдуу коңур үн болучу. Добуштары назик баркыттуу, артикуляциялары бышыкталган. Натыйжада жалпысынан жакшы иштетилген, репетицияланып машыгуудан өткөн арген үн менен ырдалган акындык аваздык уникалдуу чыгарма келип чыккан. Көпчүлүк эл билбеген маалымат катары айта кетели - Исхак Раззаков Кыргызстан Компартиясынын Борбордук Комитетинин биринчи катчысы болуп турган кезинде өкмөттүк концерттерге Мыскал менен Алымкулду дайым коштуруп аларга атайын унаа жиберип алдырчу экен.

Мына ушундай жакшынакай аваздык аткаруучулук деңгээлге жеткен залкар төкмө акын А. Үсөнбаев угармандардын сүймөнчүлүгүнө ээ болуп, бир нече мамлекеттик сыйлыктарга татыктуу болгон, «Кыргыз ССРнин эл артисти» деген наамга жеткен. Ырлары жарыяланып, Жазуучулар Союзуна поэзиянын устаты катары мүчө болуп кабыл алынган.

Жогоруда айтылган Алымкулдун коңур баркытсымал үнү анын өзүнүн устаты “Токтогулдун кербези” деген ырынын биринчи эле сабында “Толгоп тарткан кыл аркан эй!” деген ыр сабын улай жаңырган “эй!” сырдык сөзү менен музыкалашкан бийик нота ушунчалык кооз аткарылып жанды, жүрөктү эритип, жүрөгүндү элжиретип, жагымдуу сезим менен көздөн жаш чыгарып жыргатып жибергенде, Алымкулга шатыратып кол чапмак тургай кыйкырык сүрөөнгө алып, бата терең ыраазычылыкты билдиргич келет.

Ушундай учурда аткаруучулуктун бийик деңгээли аныкталып, көркөм өнөрчүлүктүн туу чокусу көрүнөт. Бул оозеки акындык искусствосундагы академизм түшүнүгүнүн пайда болгондугунун белгиси, ошону менен катар ырчылыкта академиялык стилдин жана классикалык үлгүнүн келип чыккандыгы. Ошондуктан муну оозеки акын өнөрчүлүгүндө Алымкул Үсөнбаевдин “Келгендеги кербезимди” ырдашы анын жеке өзүнө мүнөздүү аткаруучулук үлгүсү кайталангыс деп айтууга болот. Токтогулдун бул элге таанымал ырын биз Алымкулдун интерпретациясында угуп, илимий анализ жүргүзүп, аткаруучулукта жеке индивидуалдык интерпретациялык табылга экендигин тастыктоо менен автордун оригиналдык чыгармасынын көркүнө көрк кошуп, жаңыдан жашоо тагдырын чечип койгондуктун далилин көрсөттүк.

Биз сөз кылган “Келгендеги кербезимдеги” көркөм эмоциялуу “эй” жаңырык Алымкулга гана тиешелүү болгон. Бул өтө назик, өтө коңур жаңырык Алымкулдун үнүн символдоштуруп турган уникалдуу көрүнүш. Эгерде легендарлуу кыргыз эл ырчысы Мыскал Өмүрканованы “Алымкандын” бир нотасын эки мүнөт созуп ырдаган деп таң калышкан. Ал эми Алымкулду “Келгендеги кербезимдин” бир нотасын бир сыйкырдуу кубулжуган үн менен ырдаган деп таң беребиз. Чынында эле мындай үн чыгарыш төкмө акын Алымкулдан башка эч кимде, эч жерде угулбаган, кезикпеген вокалдык уникал.

Андан башка Алымкулдун ырчы акындык касиетин көрсөтүп турган ири чыгармалардын бири “Токтогул менен Алымкулдун жолугушуусу”. Бул чыгарма салттык классикалык акынчылык искусствонун типтүү жана мүнөздүү чыгармасына кирет. Анткени акынчылыктын тарыхында эзелтеден бери түптөлүп ырчы акындардын жолугушууларында, практика жүзүндө калыптанып, өзүнчө бир чыгармачыл канон сыяктуу адат-көнүмүштөргө айланып калган кадимки айтыш жанрынын бир түрү катары кабылданат. Муну биз диалог сымал айтыштын түрү деп квазидиалог катары эсептээр элек. Бул жанрга тиешеси бар нерсе катары айта кете турган нерсе - өсүп келе жаткан даректүү болочок жаш акын менен улгайып калган тажрыйбалуу чоң акынды жолуктуруп сыноодон өткөрүү салты дайыма бир кадыр-барктуу таанымал көркөм өнөрдү түшүнгөн ага жардамдаш болгон аксакалдар аркылуу жүргөн. Андай адамдарды кыргыздын көркөм дүйнөсүндөгү гумандуу ортомчу күйөрмандары десек болот. Ошондой ортомчу гуманист күйөрман адам Токтогул менен Алымкулдун жолугушуусун уюштурган Сүйөркул деген аксакал болгон.

Биз сөз кылып жаткан бул чыгарма дал ошо максатта жаш акын Алымкул Токтогулдан акындык таалим-тарбия алып калуусуна жол ачып берүү үчүн болгон аракет учурунда жаралган. Ошол ортомчу болгон киши Токтогул Таласка келип той берип жаткан байдын үйүнө Алымкулду ээрчитип барат. Барганда Токтогул чоң боз үйдө ырдап жаткан болот. Ортомчу киши боз үйгө кирип барып, мурунтан тааныш Токтогул менен учурашат. Алымкул жөнүндө айтат. Токтогул ортомчунун суроосун канаттандырып өзүнүн кайрык мотивине салып Алымкулга карата термесин ырдайт.

Алымкул Токтогулга жооп катары өзүнүн кайрык мотиви менен жооп берет. Ошентип ортодо диалог жүрөт. Бул диалог эки акындын эки башка кайрык мотиви менен аткарылат. Алымкулдун аткаруусунда грампластинкада жазылган обонду угуп отурсак эки акындын кайрык мотивдеринин интонациялары бири-бирине окшоп да, окшобой да кетет. Окшоштук менен айырмачылыктын болушу табигый нерсе. Анткени бул чыгарма акынчылыктын жалпы стилинде жаралып ошол стилге мүнөздүү, типтүү кайрыктар, интонациялар жана ыргактар менен ырдалып жатпайбы. Ошол эле учурда жалпы акынчылык стилдин алкагында акындар өздөрүнүн индивидуалдык үн чыгаруу ыкмасын колдонушуп, сөздөрүн музыкалык добуштар менен кооздоп көрсөтүү мүмкүнчүлүгүн далилдеп турат. Квазидиалогдун кайрык-обондорунун окшошуп тургандыгынын себебин дагы тереңдетип айта кете турган болсок, андагы эки акындын ролун, партияларын бир акын аткарып жакткандыктан жана эки партиянын бир тональностто, ми мажордо ырдалышынан ошоштук пайда болду. Ал эми квазидиалогдун кайрык обондорунун окшошпогондугун ырдалып жаткан партиялар ар башка ноталардан түзүлгөндүгүнөн келип чыккан.

Жыйынтыктап айтсак, Алымкул өзүнүн Токтогулдан үйрөнгөн нерселерин чыгармачылык менен колдонуп, өрчүтүү менен бирге өзүнүн жеке индивидуалдык стилин таап кыргыз улутунун төкмө акынчылык өнүрүнүн өсүп-өрчүшүнө өз салымын кошуп, салттык музыкалык

поэтикалык чыгармачылыктын тарыхында жаңы барактарды, жаңы мезгилдерди, жаңы жетишкендиктерди ачып из калтырган улуу төкмө акын.

#### **Колдонулган адабияттар:**

1. Виноградов В. С. Киргизская народная музыка [Текст]. — Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. — 334 с
2. Виноградов В. С. Киргизские народные музыканты и певцы [Текст]. — М.: Сов. композитор, 1972. — 96 с.
3. Виноградов В. С. Музыкальное наследие Токтогула. — М., 1961
4. Виноградов В. С. Токтогул Сатылганов и киргизские акыны. — М., 1952.
5. Дюшалиев К.Ш., Лузанова Е.С. Кыргызское народное музыкальное творчество. Учебник. Бишкек, Фонд «Сорос-Кыргызстан», 1999.
6. Дюшалиев К., А. Абетекова От фольклорного пения до вершины профессиональной исполнительской деятельности // КР Улуттук илимдер академиясынын Кабарчысы / - Бишкек, 2018.

УДК 78.08

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-53-57

**Жакыпбек Нургул Бижан кызы**

Курмангазы атындагы Казак улуттук консерваториясы, ага окутуучу

**Жакыпбек Нургул Бижан кызы**

Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы, старший преподаватель

**Zhakyrbek Nurgul Bizhan kyzy**

Kazakh National Kurmangazy Conservatory, Senior Lecturer

#### **АЗЫРКЫ ЖЕТИГЕНДИ ЖАКШЫРТУУНУН ЖОЛДОРУ ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЖЕТЫГЕНА WAYS TO IMPROVE MODERN ZHETYGEN**

**Аннотация:** Казактардын музыкалык маданиятына, заманбап поп-рок, рок ж.б. чыгармачылык улуттук музыканы жайылтууга терс таасирин тийгизүүдө. Ошентсе да, аткаруучулар жана изилдөөчүлөр улуттук жанрды сактап калууга аракет кылууда. Ушуга байланыштуу, байыркы музыкалык аспаптарды өркүндөтүү жана өздөштүрүү элдик музыканын өчүп бараткан өңүн калыбына келтирүүгө жардам берет. Жетиген, байыркы көп кылдуу чертме аспап катары, 19-кылымдын ортосунда эл арасында жоголуп кеткен. 1965-66-ж. академик, этнограф Болат Сарыбаев тарабынан калыбына келтирилген. Бул макалада куралды өркүндөтүүнүн жана калыбына келтирүү жолунун кыскача сүрөттөлүшү байыркы салтты улантуучуларга жетигендерди калыбына келтирүүнүн туура жолу катары түшүнүүгө жана кабыл алууга мүмкүндүк берет.

**Аннотация:** В музыкальной культуре казахов распространение и пропаганда современного т.е. эстрадного , рок и т.п. творчества негативно влияет на популяризацию национальной музыки. Тем не менее исполнители и исследователи стремятся сохранить национальный жанр. В связи с этим развитие и усовершенствование древних музыкальных

инструментов помогает восстановить угасающий колорит народной музыки. Жетыген, как древний многострунный щипковый инструмент был утерян у народа в середине XIX в. Восстановлен и введен в практику в 1965-66 гг. академиком, этнографом Болатом Сарыбаевым. В этой статье краткое описание пути совершенствования и восстановления инструмента дает возможность продолжателям древней традиции понять и воспринять как правильный путь к восстановлению жетыгена.

**Annotation:** In the musical culture of the Kazakhs, the dissemination and propaganda of the contemporary ie pop, rock, etc. creativity negatively affects the popularization of national music. Nevertheless, performers and researchers seek to preserve the national genre. In this regard, the development and improvement of ancient musical instruments helps to restore the fading color of folk music. Zhetygen, as an ancient multi-stringed plucked instrument, was lost among the people in the middle of the 19th century. Restored and put into practice in 1965-66. Academician, ethnographer Bolat Sarybaev. In this article, a brief description of the way to improve and restore the tool allows the successors of the ancient tradition to understand and perceive as the right way to restore the zhetygen.

**Негизги сөздөр:** жетиген, жетигендин түрлөрү, жетигенди өркүндөтүү.

**Ключевые слова:** жетыген, разновидности жетыгена, усовершенствование инструмента.

**Key words:** zhetygen, varieties of zhetygen, tool improvement.

По истечению времени, по мере изменения духа времени вместе с материальными ценностями общества будет меняться и спрос на культурные ценности. В настоящее время, когда настала эпоха мировой глобализации, облик духовной культуры также преобразовываясь, по-иному оказывает влияние на систему мышления. Например, если рассмотреть казахское общество с точки зрения музыкальной культуры, то можно убедиться в том, что широкое распространение эстрадной музыки, максимальное пропагандирование разной рок музыки на европейский лад негативно влияет на популяризацию национальной музыки. Тем не менее, исследователи, исполнители казахской национальной музыки, в целом национальные музыкальные работники по мере возможности должны стремиться сохранить национальный облик, чтобы казахский этнос не остался за бортом истории. В связи с этим, усовершенствование используемых национальных музыкальных инструментов, которые вместе со своим репертуаром обеспечивает национальный колорит в музыкальной культуре, является велением времени. Также и инструмент жетыген, который рассматривается в качестве объекта исследовательской работы, чтобы сохранить свое название, мелодичное звучание, в первую очередь, свой национальный инструментальный образ, нуждается в повышении и усовершенствовании своих структурных звуковых возможностей.

Чуть не подвергшийся исчезновению и возродившийся вид инструмента жетыген тенор, в настоящее время полностью включился в народную среду и находится в свободном обращении. Исполнители, мастерски освоив введенное нами направление преобразования инструмента с помощью кварта-квинтового и диатонического круга, кроме народных песен и кюев исполняют сложные произведения композиторов Казахстана и зарубежных композиторов, получают специальность, обучаются в магистратуре, являясь продолжателями инструментальной и исполнительской тенденции.

В настоящее время посредством научных экспериментов начата работа по созданию вида жетыгена бас и введению его в практику. Нотная система данного инструмента установлена,

начиная со звука соль контроктавы, число струн – 21. Также сделан диатонический круг. Длина инструмента около 115-120см. Струны натягиваются аналогично инструменту гуджен, порядковое число которого начинается с 21, также инструмент проходит через исследовательскую классификацию. Первоначальная толщина деревянного корпуса инструмента немного толще, т.е. 1-1,5 см. Дело в том, что, если по мере утолщения струны основа не будет толстой, она может треснуть, не выдержав натянутые струны. При экспериментальной игре на инструменте тенор данный тип придал жетыгену новую струю с присущим ему своеобразным насыщенным и устойчивым звучанием, тем самым возродив и дополнив звук инструмента.

В процессе усовершенствования инструмента в целях устранения недостатков, встречающихся на деревянном корпусе и струнах при игре на инструменте, которое располагается на коленях исполнителя в горизонтальном положении, по-новому проводится реконструкция, в модернизированном виде инструмента огромное внимание уделяется комфортности и в конечном счете вводится в практику. Данная тематика в дальнейшем будет продолжением нашей исследовательской работы. Следовательно, бесспорно, в перспективе достижения в процессе развития инструмента жетыген таким образом будут иметь свое продолжение в новом направлении и займет достойное свое место в системе полноценных модернизированных инструментов со своеобразной ценностью.

Однако, сегодня на пути усовершенствования инструмента возникают некоторые трудности. Этапы развития инструмента из века в век, продолжив свой путь разными способами, в конечном счете, не сумев раскрыть свою природу и сущность в качестве отголосков древних эпох, задыхается и подвергается забвению, окончательно потеряв спрос среди населения. Следовательно, в настоящее время развитие инструмента и дальнейшее продолжение его усовершенствования находится в очень тяжелой ситуации. Сколько бы инструмент не пытался приукрашивать суровую действительность и делать вид, «что все идет хорошо», каждый раз проблемы не дают забыть о себе. Например, самое главное препятствие – это тот факт, что структура инструмента не сохранился и не дошел до современных исполнителей. Хотя исполнители наших дней на протяжении нескольких лет играли на видах инструмента, изготовленного и выпущенного в свет ученым этнографом Б.Сарыбаевым [1:109-112], впоследствии исполнители ограничивались этой игрой. На инструменте, изготовленном в аналогичной форме, при игре порой не хватает гротескной интонации, возможностей обработки звука, а также при исполнении кюев и удивительных мелодий казахского народа порой его потенциал остается ограниченным. Несмотря на то, что мы использовали его на практике и проводили эксперименты, начали разрабатывать способы дальнейшего его развития, взяли за увеличение числа струн, довели число струн до 25-30, от этого уровень инструмента не вырос. Этот инструмент, исполняющий сравнительно небольшие фольклорные произведения, к великому сожалению, остается жалким подобием давным давно прошедшей все свои эволюционные ступени арфы, на которой исполняются более сложные произведения, которая прошла свой конкретный путь и превратилась во всемирно известного инструмента. Если диапазон инструмента арфы в 3-4 октавы и педаль для извлечения хроматических звуков делают ее уровень доминирующим, то наш фольклорный инструмент жетыген со своим потенциалом в 1-2 октавы, безусловно, отстает от арфы и продемонстрировал насколько он способен освоить сложные произведения, исполняемые на арфе. Вместе с тем, по специфике прикладывания рук на арфу, если не считать арфу только многострунным инструментом, приемы игры на ней не подходят для жетыгена [2:185]. При

игре на жетыгене локоть, запястье и пальцы ставят по-своему, на арфе звуки извлекаются внутренней стороной кончика пальца, а на жетыгене чтобы извлекать звук таким способом, приходится делать движения, направляя локоть наружу, делая нагрузку на запястье, это со своей стороны приводит к судороге пальцев, их обессиливанию, нарушая в целом игровой аппарат и процесс извлечения звука. На жетыгене локоть не вытягивается наружу, запястье не опускается вниз или не случается спазм, а свободно двигается, а пальцы вбирает в себя силу, поступающую, начиная с плеча, кончиком пальцев точно по центру тянет звук, для этого нужно делать упражнения и глубоко вникнуть в суть дела. Умение правильно ставить пальцы на поверхность жетыгена, чувствуя их силу, требует колоссального труда, внутреннюю часть ладони также необходимо держать согнутой [3] (см.: учебник Н.Жакыпбек). Увеличение чисел струн жетыгена нарушит структуру инструмента, ширина инструмента, который располагается на коленях исполнителя в лежачем виде, не должна превышать края того колена, в котором исполнитель держит инструмент (около 28-30 см.). Инструмент с увеличенным числом струн может упасть на землю, когда исполнитель положит его на колени, и ему придется освоить способ, не дающий ему уронить инструмент. А если увеличить число струн без увеличения ширины, расстояние между струнами уменьшится и пальцы не поместятся, создав тем самым дискомфорт. Таким образом, каждый инструмент имеет присущую только ему специфику, поэтому если мы при усовершенствовании инструмента слишком увлечемся, то получится не жетыген, а какой-нибудь другой и мы изобретем новый инструмент под другим названием. Следовательно, основной миссией современных исполнителей-инструменталистов и мастеров по изготовлению музыкальных инструментов должна быть проведение дальнейшей модернизации инструмента, сохранив структуру инструмента и приемы игры на нем, сложившиеся с испокон веков.

Ресурсов используемого ныне инструмента хватает на исполнение ряда классических произведений, для этого ведется работа по поиску способов игры без увеличения числа струн, рассматриваются варианты адаптирования аналогичных правил игры на многострунных инструментах. Например, для взятия более высокой октавы в инструмент вносятся способы извлечения звука с помощью флажолета, глиссандо, стаккато, пиццикато, легато и т.д. [4.] (см.: учебник Н.Жакыпбек).

Дефицит специального репертуара для инструмента порождает такое же беспокойство по каждому инструменту и бросает тень на природу жетыгена. Для того, чтобы он не потерял свою 1-2,5 октавную модель, сохранил свой уровень, не имитируя исполнительскую специфику какого-нибудь другого инструмента, нужно написать множество специальных произведений, которые способствуют раскрытию природы инструмента. Исполнители нынче для выхода на народном жанре продолжают играть на жетыгене кюи, написанные специально для домбры, не считаясь с возможностями инструмента. Увлечшись репертуаром, написанным специально для домбры, затрудняются играть на жетыгене, не в состоянии довести до совершенства специфические звуки, присущие только данному инструменту. Например, кюи казахских народных композиторов адаптируются для жетыгена и исполняются. Однако, бывают случаи, когда исполнительская специфика двух инструментов и различие в принципах извлечения звука отрицательно влияет на изящество мелодии кюев, тем самым в большинстве своем не имеет возможности передать своеобразную глубину. Несмотря на это, инструмент жетыген со временем превращается в популярный народный инструмент со своим приятным звуком, природной душевностью и мелодичностью. Спрос на инструмент с каждым годом увеличивается. Следовательно, нам надо освободиться от таких негативных предрассудков,



что у него нет своего собственного репертуара, что на нем играют произведения, написанные для других инструментов. На повестке дня стоит одна из главных задач будущего – создать репертуар, присущий природе инструмента.

Истинные ученые, занимающиеся инструментом жетыген, не покладая рук должны трудиться, чтобы наладить вопрос с репертуаром для него, который по-настоящему продемонстрирует его уникальную сущность. Исполнение на инструменте все что ни попадя, любого произведения и песни, не осмыслив первооснову жетыгена, вновь может привести к исчезновению любимого инструмента казахского народа, который на протяжении веков пролежал невостребованным и не смог дать своему народу возможность насладиться своим дивным звуком, пока ученый исследователь Б.Сарыбаев с трудом не «возвратил его» после долгой разлуки с народом.

Расширение способов усовершенствования применения инструмента в перспективе требует от исследователей аккуратности и творческого подхода. Дело в том, что оказавшийся когда-то невостребованным жетыген вновь включился в жизнь, но причиной не превращения его до сих пор в любимого и популярного народного инструмента является его исполнительская специфика и тот факт, что среди населения не сохранился и подвергся забвению способ настройки инструмента. Поэтому, обратив внимание на аналогичные инструменты и изучив в сравнительной форме, адаптировав необходимые методики для жетыгена, можно рассмотреть пути его развития. Прежде чем сравнивать его, нужно уметь различать приятный тембр и акустические особенности жетыгена, которые присущи казахскому народу. Для этого необходимо в полной мере исследовать и определить взаимную схожесть жетыгена с другими родственными инструментами, к каким изменениям подверглись его структура и струны, начиная с древних эпох, через какие этапы развития прошли и т.д.

#### **Список использованной литературы:**

1. Жакыпбек Н.Б. «Жетіген үйрену мектебі». А,2011
2. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд.2-е. М,1975.
3. Жакыпбек Н.Б. «Жетіген аспабының құрылымы мен ойнап үйрету әдістемесі». А,2011
4. Жук.Л. «Искусство игры на гусях». Учебно-методическое пособие. М,1998

УДК 78.08.1

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-57-62

**Жанаберген Эльмира Манасовна**

айтуучу, искусство таануу илимдеринин кандидаты,

Казахстан Республикасынын маданиятына эмгек сиңирген ишмер

**Жанаберген Эльмира Манасовна**

сказительница, кандидат искусствоведения, Заслуженный деятель Республики Казахстан

**Zhanabergenova Elmira**

storyteller, Candidate of Science in Art Studies, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan

**САЛТТУУ МУЗЫКАНЫН ААЛАМДАШУУ ДООРУНДАГЫ  
СОЦИАЛДЫК-МАДАНИЙ МАСЕЛЕЛЕРИ**

**СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ВОПРОСЫ ТРАДИЦИОННОЙ  
МУЗЫКИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ  
SOCIO-CULTURAL ISSUES OF TRADITIONAL MUSIC  
IN THE ERA OF GLOBALIZATION**

**Аннотация:** Бул макала айтуучулук өнөрдүн коомдо поэтикалык-музыкалык дүйнөдөгү феномен катары пайда болуу тарыхына жана бул салттуу өнөрдүн азыркы абалына, өнөрдү алып жүрүүчү акындардын, жырау, жыршы, термешилердин социалдык-маданий көйгөйлөрүнө, ошондой эле алардын коомдогу тарбиялык, этнопедагогикалык ролун, социалдык статусун калыбына келтирүүгө арналган.

**Аннотация:** данная статья посвящена истории появления в обществе сказительского мастерства, как феномен в поэтично-музыкальном мире и анализу нынешнего состояния этого традиционного искусства, социально-культурным вопросам его носителей: импровизаторов, жырау, жыршы и термеша в эпоху глобализации, а также вопросам восстановления их былой славы и их социального статуса, просветительской и этно-педагогической роли в обществе.

**Annotation:** this article is devoted to the history of the appearance in the society of a fairytale skill, as a phenomenon in the poetic and musical world and the analysis of the current state of this art, the social and cultural issues of its bearers: improvisers, zhirshy, zhyrau, termeshi in the era of globalization, as well as questions of the revival of their former glory and their social status, educational and ethno - pedagogical role in society.

**Негизги сөздөр:** «йыр», «йырла», «жыручы», «жырчы», «жиргээч», айтуучулук өнөр, поэтикалык жана музыкалык дүйнөдөгү феномен катары, бул салттуу өнөрдүн алып жүрүүчүлөрү: төкмө акындар, жырау, жыршы жана термеша, манасчы, бахши, чайыр ж.б.

**Ключевые слова:** «йыр», «йырла», «жыручы», жырчы», «жиргээч», сказительское мастерство, как феномен в поэтично-музыкальном мире, носители этого традиционная искусства: импровизаторы, жырау, жыршы и термеша, манасчы, бахши, чайыр, и т.д.

**Keywords:** «yug», «yurla», «zhyrchy», «zhirgech», fairy-tale skill, as a phenomenon in the poetic - musical world, zhirshy, zhyrau, termeshi, manaschy, chayr and other.

Когда бы, где бы мы не говорили о традиционном поэтично-музыкальном искусстве казахов, киргизов и других тюркоязычных народов, перед нашими глазами всплывают силуэты прекрасных и несравненных казахских жырау, жыршы, сал-сері, термеші (испольнители речативов) и акынов импровизаторов, киргизских манасчы, узбекских бахши, у других народов чайыров, которые денно и ночно неустанно исполняли исторические поэм о народных батырах, лиро-эпических поэм на тему любви и назидания народных поэтов-мыслителей.

Кто они такие и в каком периоде человеческого развития появились? Утверждая мнение известного ученого А.Формозова, долго и глубоко исследовавшего культуру первобытного общества, ученый Е.Д.Турсынов резюмирует, что «...период появления и развития типов производящих и носящих первых образцов казахского фольклора — это эпоха становления первых социальных классов. Во время исследования историю появления типа «жырау», ни в коем случае нельзя не обратить внимания на эту эпоху» [1, 155].

Древние тюркоязычные народы называли сказителей и стихотворцов «йырауаами». О том, что понятие «жырау» вышло от слов «жыр жырлау» (исполнять поэм), в свое время писали

великие ученые 19-века Ч.Уалиханов, Н.Ильминский, В.Радлов [2, 120] и Л.Будагов [3, 338]. Они тоже считают, что «...нельзя отрицать того, что слово «жырау» (сказитель) произошло от слово «жыр». Они беря за основу слова дошедшие с древнейших времен до наших дней «йыр», «йырла», «жыручы», жырчы», «жиргээч», соглашаются с тем, что слово «жырау» вышло, именно, от этих слов.

И на самом деле, часто встречающиеся у тюркоязычных народов слова: «жыручы», жырчы», «йырагу»; у монголов «жиргээч»; у казахов «жырау» и «жыршы»; у киргизов «манасчы», у узбеков «бахши»; у некоторых «чайыр» (шайыр), имеют одно и то же значение. Например, знаменитый средневековый поэт узбеков Алишер Навои в одном из своих стихов пишет:

...Эй, бахши, ты тоже покажи мастерству свою,  
Бери жетиген и спой нам поэму долгую... [4, 698].

Е.Д.Турсинов пишет, что «Сказителям присуще такие основные особенности, как: 1. Их взаимосвязь не с одним из родов, а с союзом всех племен, даже с ханством; 2. Участие в государственных и военных делах; 3. Предсказывать будущее, дать советы хану и всему народу, а также показывать правильный путь выхода из трудной ситуации. 4. Поднятие духа воинов перед сражениями, исполняя поэм о народных батырах и исторических поэм [1, 160].

Собирая данные о жизнедеятельности носителей традиционной музыки (жырау, жыршы, акынов-импровизаторов) и об их роли в обществе, мы тоже заметили, что они всегда были среди народа и в гуще событий, происходящих в обществе, призывали народ к согласию, единству и братству, а также они, в основном, были «острыми мечами» простого народа против злодейству и высокомерию правителей.

Конечно, говоря об этом, мы не хотим твердить, что все они были сторонниками простого народа. Мы знаем, что среди них были и такие жырау-жыршы, которые желая разбогатеть, завоевывать авторитет перед правящими аристократами, старались находится ближе к вождям племен, султанам и ханам, поддакивая им и уместно-неуместно восхваляя их. Такие предстаители творческой среды встречаются и ныне.

Однако, возвращаясь к высказыванию Е.Д.Турсинова об основных особенностях сказителей, хотелось бы заметить, что ученый не учитывает того, что их особенности могут меняться с развитием общества, а также ума и мышления людей, что в связи с этим могут меняться культура и искусство. К тому же, как уже сказали выше, в связи с изменениями, которые постоянно происходит в обществе, неоспоримо и тот факт, что место, роль и авторитет сказителей тоже могут меняться.

Поэты и сказители, которые всегда оберегали и сохраняли чистоту чести и человечности, до конца жизни оставались и остаются верными своей Родине, обществу в котором живут сами и, в основном, становятся защитниками состояния души, чаяния простого народа. И поэтому, в связи с развитием общества, а также по велению времени, они тоже развивались и крепили в плане человечности, творческого мышления и меняли политико-социальные взгляды.

Как и у других народов, казахские поэты-импровизаторы и сказители отличались друг от друга природными талантами, манерой исполнения, широтой диапазона голосов и личными способностями. Нам известно, что никогда не были одинаковыми их уровень грамотности и умение выучивать текст или их сочинять. Несмотря на это, даже в среди абсолютно неграмотных народных акынов и скакзителей были талантливые люди, которые стояли на

голову выше чем грамотные, особенно, по защите интересов и чаяния простого народа. Среди них были такие замечательные мастера слов, из уст которых можно было услышать очень правдивые и глубокие по смыслу высказываний в пользу народной массы.

К тому же, среди поэтов, сказителей (жырау, жыршы), исполнителей речативов и назиданий (термеші) отличались прирожденные одаренные музыканты, которые с малых лет учились играть на разных музыкальных инструментах, как: домбыра, кобыз, комуз, дутар и саз (по-персидский - струнный муз. инструмент), а со второй половины 19-20-го веков, даже на гармонии. Они исполняли исторические, народные и собственные песни, поэмы в сопровождении этих инструментов. «...А такие таланты (певцы, поэты и сказители) всегда нуждались в широких массах слушателей [5, 9]. А нынче, в эпоху глобализации, собрать такую аудиторию становится сложным.

Потому что, основную часть нынешнего старшего и среднего возраста взрослого населения в братских республиках составляют люди рожденные в последней четверти прошлого века, т.е. в советское время и в годы постсоветской разрухи. Большинство их — во-первых, заражены болезнью «духовного и морального разложение», пришедшей с запада. В следствии чего, они превратились в поклонников только легких, не имеющих ни текстового, ни музыкального смысла песен, предназначенных для свадеб и посиделок. Такие люди неспособны слушать не только сказителей и исполнителей классических музыкальных произведений, они даже не читают художественную литературу, не понимают содержания терминов речативов и высказываний замечательных мастеров слов того периода. Во-вторых, сейчас нет таких поэтов и жырау, которые могли бы сочинить такие исторические и лиро-эпические шедевры.

Становление представителей традиционного поэтического-музыкального искусства, как: жырау, жыршы, сал, сері, манасчы и др. — плод тысячелетнего развития искусства разного направления. Дальнейшая судьба традиционного сказительства, поднимавшегося в начале 20-го века до самого апогея, находилась в прямой зависимости от социально-экономического развития и политического строя общества, а также от взглядов руководителей государств и правящей партии.

В тот переходный период, когда развалилась советская власть и каждая нация приобрела независимость, у наших государств не было возможности думать об искусстве. Надо было вывести страну из социально-экономического тупика. Однако, благодаря общим усилиям сказителей, ученых-искусствоведов и любителей традиционной музыки, не только не разорвалась золотая нить поэтического-музыкального наследия наших народов, даже дошла до сегодняшнего дня и эта Международная научно-практическая конференция свидетельствует тому.

Но, сегодня нам приходится бороться с отрицательным влиянием запада на нашу народную традиционную музыку. Потому что, когда молодое общество и приобретавшие только-что свою независимость государства, все усилия направили на рыночную экономику, в сторону Центрально-азиатских братских стран подул западно-политический ветер «глобализации» и их «торнадо» выбросило весь хлам своего «искусствоподобия» на наши сокровенные сцены, где недавно выпали звезды эстрадного, классического и традиционного жанров.

Никому не секрет, что в результате такого сценического хаоса и бездействия чиновников, носители (жырау, жыршы, термеші, жырчи, манасшы, бахши, чайыр) традиционной музыки казахов и других братских народов, в груди у которых с покон веков постоянно бурлили прекрасные куйи, лирические народные песни, лишились своих социальных статусов,

выданных народом еще несколько столетий тому назад, они потеряли роль общественно-политических деятелей и просветителей, призывающие народы к братству и единству.

Анализируя нынешнее состояние распространения, а также пропаганды народной традиционной музыки в Казахстане, мы заметили два пробела в этом вопросе. Во-первых, соответствующие госорганы не оказывают полноценную поддержку для развития этого направления искусства. Во-вторых, кажется, им особо не нужны жыршы и жырау, которые занимают много времени в концертных программах. Их устраивает только термеш, занимающий в каждом концерте и разного рода посиделках всего несколько минут времени. По их понятиям термеш тоже считается носителем традиционной музыки. Их не интересуют, закончит ли он содержательные наиздания за 3-5 минут. Требование одно – надо уложиться. Поэтому, термеш вынуждены сокращать произведения. А слушателям нужно ли такое незаконченные, никому непонятные наиздания?! В конечном счете, и термеш тоже стал терять свой социальный статус просветителя и воспитателя молодого поколения. Вот какой парадокс!

Связи с нынешним положением дел, какие конкретные меры должны будем предпринимать мы: ученые и носители традиционной музыки, - чтобы не разорвать хотя бы эту последнюю нить традиционной народной музыки, связующую с покон веков тюркоязычные народы и окончательно не потерять такое весомое национальное достояние?

По-моему, найти решения этой столь трудной проблемы не по плечу ученых и носителей, которые принимают участие на этой международной конференции. Но мы, не теряя времени, можем принимать важное решение и донести это до сведения руководителей соответствующих государственных органов, министерств, правительств, вплоть до Президентов, а также просить парламентариев братских Республик о принятии нового Закона или внесения дополнений и изменений существующим Законам, которые должны четко определить социальный статус, просветительской и этно-педагогической роли жыршы, жырау, термеш и т.д. в эпоху глобализации.

После разработки, проект этого «Закона или дополнений и изменений существующим Законам» должны быть вынесены на обсуждение не только ученых, носителей традиционной музыки и работников культуры, а всего народа. А также, в этом Законе должны быть четко определены круг работы средних, средне-специальных и высших учебных заведений, имеющие хоть какое-то отношение к традиционной музыке.

Считаю это единственным верным действием в эпоху надвигающейся глобализации и в решении проблем, особенно, в патриотическом воспитании молодого поколения тюркоязычных народов в духе национальной традиции, языков, обычаев, традиционного искусства. Решение этой проблемы не под силу ученых и инициаторов только одной республики. Это – проблема ученых, продолжателей традиционного искусства, в том числе и традиционной музыки и соответствующих представителей всех братских республик.

Только общими усилиями можно достичь конкретных результатов в решении таких назревших общих проблем. И наши предки тоже всегда говорили об этом. Раз так, давайте сообща поднимем и решим эту, глобального масштаба, проблему!

#### **Список использованной литературы:**

1. Тұрсынов Е.Д. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. «Ғылым», А., 1976, 155, 160-б.
2. Радлов В. Словарь тюркских наречий. СПб., 1911, с. 120.

3. Будагов Л.З. Сравнительн. словарь турецко-татарских наречий. Т. II. СПб., 1871, с. 388.
4. Навои Ә. Шығармалары. 1960, 698-б.
5. Ақын-жыраулар. «Ғылым», А., 1979, 9-б.

УДК 787.1

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-62-66

**Измуратова Замзагүл Шарипова**

Курмангазы атындағы казак улуттук консерваториясы, доцент

**Измуратова Замзагүл Шариповна**

Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы, доцент

**Izmuratova Zamzagul Sharipova**

Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, Associate Professor

**КАЗАКСТАНДЫҢ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ҮЧ ҚЫЛДУУ АСПАПТАРДЫ  
ӨНҮКТҮРҮҮ ЖАНА УЛУТТУҚ ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨРҮ  
РАЗВИТИЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРЕХСТРУННЫХ  
ИНСТРУМЕНТОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА  
DEVELOPMENT AND NATIONAL PECULIARITIES OF THREE-STRINGED  
INSTRUMENTS IN INSTRUMENTAL MUSIC OF KAZAKHSTAN**

**Аннотация:** Берилген мақалада Қазақстанда қолдонулған үч қыл аспаптардың тарихы, өнугүүнүн басқычтары жана өнугүү жолдору толугу менен камтылып, изилденген.

**Аннотация:** В статье подробно рассказывается история и становление, обучение и развитие трехструнных инструментов в Казахстане.

**Abstract:** The article deeply explains the history and formation, training and development of three-stringed instruments in Kazakhstan.

**Негизги сөздөр:** үч қылдуу аспап, салттуу музыка, домбыра, бас домбыра, шертер, окутуу, атқаруу, салт, искусство, эссе, болуу, өнугүү, муун, музыка индустриясы.

**Ключевые слова:** трехструнный инструмент, традиционная музыка, домбыра, бас домбыра, шертер, обучение, исполнение, традиция, искусство, история, становление, развитие, поколение, музыкальная индустрия.

**Key words:** three-stringed instrument, traditional music, dombyra, dombyra bass, sherter, training, performance, tradition, art, history, formation, development, generation, music industry.

Весьма востребованные и масштабные историко-культурные мероприятия «Духовное возрождение», «Семь граней великой степи», в настоящее время взятые в оборот в Казахстане на государственном уровне, дают нам принципиальное основание все отчетливее раскрывать нашу национальную сущность, осмыслить свое прошлое, делать ориентир на будущее, широко развивать наше искусство, завещанное нам нашими славными предками.

С испокон веков сохранившимся бесценным богатством кочевого казахского народа является его культура, а именно сфера инструментального исполнительства наиболее развита в истории казахской музыки. В истории традиционной инструментальной музыки Казахстана особое место занимают трехструнные инструменты. Казахские музыкальные инструменты, на

протяжении многих веков передававшиеся в наследство из поколения в поколение, являются культурным наследием и ценными отголосками прошлого нашего народа. К группе трехструнных инструментов в музыке можно отнести: домбыру, шертер, трехструнную домбыру, жетиген, шинкилдек, а также домбыру приму и бас домбыру, использованную в 30-х годах XX века для унифицирования звуковой палитры оркестра. Остановимся на истории, становлении и популяризации трехструнных инструментов, а также на обучении игре на них:

Трехструнная домбыра: трехструнный вариант, редко используемый в домбыровой группе, один из древних казахских музыкальных инструментов. Данный инструмент, бывший в употреблении в XVII-XVIII веках, появился раньше двухструнной домбыры. Вместе с тем, если опираться на данные, есть предположения, что трехструнная домбыра наряду с двухструнной домбырой имела широкое применение во всех регионах Казахстана. По мнению исследователей, часто встречаются сведения о том, что трехструнная домбыра впервые была найдена на западе Казахстана. Но все же, вышеупомянутый инструмент широко распространен лишь на территории Центрального и Восточного Казахстана. Трехструнная домбыра по своей структуре и способу изготовления ничем не отличается от двухструнной домбыры, единственное – инструмент отличается количеством струн, своеобразным способом подкручивания колок домбыры при настройке инструмента, а также репертуаром. На трехструнной домбыре исполнял кюи и аккомпанировал великий Абай. В связи с ограниченным числом исполнителей инструмент так и не получил большего развития. В силу заинтересованности последующих поколений инструмент начал возрождаться. Кюи при исполнении в чистой квинте по диапазону, темпу, структуре, тембру и мелодичности, максимально разгадывают секрет звучания инструмента. Исполнители на трехструнном инструменте, жившие в XIX веке: Мусахан Азилханов, Шакир Абенов (автор кюев, исполняемых также и на инструменте шертер), их последователи из числа более молодого поколения: современный ученый популяризатор трехструнного инструмента Жаркын Шакарим, исследователь кюев Рустем Нуркенов, а народные акыны Абай, Шакарим, Шакир Абенов способствовали широкому распространению инструмента. В целом приемы игры на инструменте более близки к инструменту шертер.

Шертер: В истории древнего инструмента шертер встречаются сведения относительно того, что данный инструмент был в употреблении в III в. у скифов, особенно, среди андрофагов, меланхленов и аримаспов. Можно предположить, что упомянутый пятиструнный инструмент, струны которого намазаны серозной жидкостью, на котором играют с помощью плектора (козьего копыта) и есть однотипный трехструнный инструмент, сохранившийся до настоящего времени. Ибо казахский трехструнный инструмент шертер по сей день обтягивают серозной жидкостью, к тому же, на нем играют с помощью медиатора, изготовленного из рога» [А. Сейдимбек: «Искусство казахского кюя», 27]. Кюи для шертер (поскольку не было исполнителей) в силу того, что не дошли до наших дней, инструмент по возможности исследуется и находится на стадии развития. Также можно встретить исторические сведения о том, что шертер, считающийся одним из древних казахских национальных инструментов, использовался не только в качестве аккомпанирующего инструмента, но и инструментом, на котором играют кюи. Если выразиться словами ученого этнографа Болата Сарыбаева: «Инструментоведение как наука только начало развиваться» [Б. Сарыбаев: «Казахские музыкальные инструменты»; 6]. В настоящее время растет число исполнителей, играющих на данном инструменте, в учреждениях музыкального образования всех регионов Казахстана обучают игре на шертере. Бесспорно, это даст возможность заиграть древнему шертеру своим

обворожительным звучанием, записать кюи (поскольку репертуар кюев небогат), обогатить умеренно звучащий музыкальный колорит, отвечающий требованиям и вкусу казахского народа в традиционном музыкальном искусстве, а также сформировать репертуарный фонд специально для шертера. Приятный, чисто казахский звук, исходящий из структуры, изготовленной из подсохшей кожи, наиболее близок национальной характеристике музыкальной культуры, присущей нашему народу. Тот факт, что старинные народные кюи начали звучать и заговорили на языке шертера, чтобы поведать тайну, заслуживает одобрения.

Сегодня, когда во благо духовного благополучия возникла необходимость ввести в употребление древние инструменты, уделить внимание в дело пополнения своеобразной палитры звуков казахской музыки, взялись за развитие фольклорных инструментов и проведение исследовательских работ. Вот с такой целью в Казахстане инструмент шертер начал свой этап становления.

Домбыра прима: Одними из общих для тюркского мира инструментов являются инструменты типа домбыра, причиной тому служит тот факт, что у тюркских народов от Алтая до Анатолии широко распространены инструменты, похожие на домбыру. Каждый народ называл инструменты по-своему, например: у казахов, ногайцев, узбеков, башкиров – домбыра, у таджиков – домбурак, у бурятков – домбро, у монголов – домбор, у турков – томбра, народные инструменты каждого народа имели свои этапы развития.

В начале XX века основатель профессиональной музыки казахского народа, аспирант Ленинградской консерватории А.К.Жубанов был приглашен на преподавательскую должность в музыкальный драматический техникум, который открылся в Алматы. На базе ансамбля домбристов из 11 человек, впервые организованного в 1934 году, был создан оркестр казахских народных инструментов.

Присутствие инструмента домбыры примы в составе казахских музыкальных инструментов, включение его в казахскую инструментальную музыку – личная заслуга академика Ахмета Куановича Жубанова. Он в целях расширения звукового диапазона казахских ансамблей и оркестров, обогащения своеобразного колорита мелодий включил инструмент домбыру приму в оркестр, в результате наследие инструментальной музыки пополнился еще одним инструментом. Таким образом, Ахмет Куанович посредством введения домбыры примы в казахскую музыкальную культуру познакомил широкую публику с этим инструментом.

Моментально можно заметить место этого инструмента в оркестре казахских народных инструментов, который единым духом с помощью чистого и проникновенного звука покоряет своего слушателя, дополняет диапазон инструмента кобыз в составе оркестра высокого звучания.

В настоящее время для развития и совершенствования домбыры примы, по которой во всех регионах Казахстана обучение ведется в качестве отдельной специальности, открываются широкие возможности. Для всестороннего развития инструмента исполнители-исследователи соседней России, сделав экскурс в прошлое и настоящее инструмента, внесли огромный вклад в развитие инструмента, с ними в тесном творческом сотрудничестве трудятся профессионалы своего дела – казахские исполнители, которые с методологической точки зрения обучают игре на казахском музыкальном инструменте домбыра прима. С каждым годом растет интерес к инструменту, сформировавшемуся в качестве школы в Казахстане, возросло число профессионально освоивших инструмент домбыра прима.



Относительно инструмента издан первый сборник Отепбергена Хамзаулы, Ерсайына Басыкара «Школа обучения игре на домбыре прима», написанный в методологическом и исполнительском направлении, инструмент изучается с научной точки зрения [11].

Бас домбыра: В 30-е годы XX века академик А.К. Жубанов внес огромный вклад в сферу инструментальной музыки. «А.Жубанов осуществлял оркестровку т.е впервые создал партитуру кюев Курмангазы. В начале это была так называемая воздушная оркестровка (термин самого Жубанова) А. Жубанов по ходу репетиции оркестра раскладывал на инструменты партитуру, т.е каждый голос устно. Позже он большую часть этих воздушных оркестровок записал в письменной партитуре, несколько же сделали его ученики и последователи Ш. Кажгалиев и Х. Тастанов (сборник Серпер составил Ш.Кажгалиев)». [А.Жубанов, С. Кузембай, К. Сахарбаева: 248].

Включение домбыры прима и бас домбыры в оркестр, определение видов домбыры по звуковому диапазону осуществилось по личной инициативе А.К.Жубанова. Инструмент при первом использовании был двухструнным, настроен на А D, позже был заменен на трехструнный. Инструмент был усовершенствован в результате прямого участия первых исполнителей на инструменте профессора К. Мухитова, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, мастера музыкальных инструментов К. Касымова и народного артиста Советского Союза, профессора Ш.С.Кажгалиева. В 1956-57 годы в экспериментальную мастерскую музыкальных инструментов в Москве были предоставлены чертежи формы бас домбыры, образцы каждой детали (гриф, лады, колок, подставка) по специальному заказу для казахского оркестра были изготовлены инструменты бас домбыра. Инструмент бас домбыра изучался на протяжении долгих лет, усовершенствовался благодаря проведенным опытам, состоялся в качестве основного инструмента оркестра народных инструментов. Инструмент по объему больше, чем тенор домбыра и в силу того, что он трехструнный, у него сформировались специфические особенности и звуковые особенности, исполнительские приемы, присущие только ему.

Обращающий на себя внимание своим восхитительным приятным звучанием этот инструмент, на котором музыка исполняется на нижнем регистре, особенно, когда произведения исполняются по штриху тремоло, впоследствии сформировался в Казахстане как школа, в учреждениях музыкального образования начал преподаваться как специальность. Главная цель при преподавании инструмента—это художественное и исполнительское мастерство исполнителя. В ходе обучения игре на инструменте бас домбыра в качестве специальности разработаны специальные программы, в республиканских конкурсах зарегистрирован как специальная номинация, с каждым годом увеличивается число профессиональных исполнителей на инструменте.

#### **Список использованной литературы:**

1. М.Әуезов // «Қазақ халқының эпосы мен фольклоры» Алматы 1961 ж.
2. Б.Сарыбаев // «Қазақтың музыкалық аспаптары» Алматы. «Өнер» 1981ж.
3. А.Сейдімбек. // «Қазақтың күй өнері» Астана. 2002 ж.
4. Ж.Шәкәрім // «Көне дүние күмбірі» Алматы. «Өнер» 2013 ж.
5. А.Жубанов, С. Кузембай, К. Сахарбаева. //Сборник «Серпер» 248 бет.
6. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы // Алматы. 2005 ж.
7. З.Ізмұратова // «Шертер үйрену мектебі» Алматы. 2009 ж. «А»
8. З.Ізмұратова // «Шертердегі орындаушылық өнер» // Алматы. 1999 ж. «Б»

9. З.Измұратова //«Шертер мен домбыра примаға арналған хрестоматия» //Алматы. 2015 ж. «В»
10. З.Измұратова // «Күй сарыны» Алматы. 2019 ж. «Г»
11. Ө.Хамзин, Е.Басықара // «Шертер үйрену мектебі» Алматы. 2011 ж.
12. Ө.Хамзин, Е.Басықара// «Домбыра прима үйрену мектебі» Алматы. 2013 ж. «А»
13. Басықара Е.Б. // Шертерге арналған шығармалар Алматы , Өнер, 1997ж. «Б»
14. Гизатов Б. // Қазақтың музыка фольклоры Алматы. Ғылым. 1982
15. Гизатов Б. // Казахская народная инструментальная музыка М. Музыка, 1988 ж

УДК 78.071

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-66-70

**Кайыргазы Ашимбек уулу Толон**  
**Кайыргазы Ашимбек уулу Толон**  
**Kaiyrgazy Ashimbek uulu Tolon**

**ЧАЛАГЫЗ ИСАБАЕВ АТЫНДАГЫ "КАМБАРКАН" ЭТНОФOLЬКЛОР  
АНСАМБЛИН ИЗИЛДӨӨ ТАРЫХЫНА  
К ИСТОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭТНОФOLЬКЛОРНОГО АНСАМБЛЯ  
ИМЕНИ ЧАЛАГЫЗА ИСАБАЕВА – «КАМБАРКАН»  
ON THE HISTORY OF THE RESEARCH OF THE CHALAGYZ ISABAYEV  
ETHNOFOLKLOR ENSEMBLE – "KAMBARKAN"**

**Аннотация:** Бул макалада ансамблдин тажрыйбасы жалпыланат жана "Камбаркан" этнофольклор ансамбли жөнүндө кеңири тарыхый маалымат берилет. Ансамбль концерттик бай тажрыйба жана репертуарды тандоо менен популярдуулукка ээ болду. Чыгармалар эстетикалык даамга, аткаруучулук деңгээлдеги өнүгүүгө толгон.

**Аннотация:** В данной статье обобщается ансамблевый опыт и дается широкая историческая информация про этнофольклорный ансамбль «Камбархан». Ансамбль свою популярность завоевал благодаря богатому концертному опыту и подбору репертуара. Произведения полны эстетического вкуса, развития исполнительского уровня.

**Abstract:** This article summarizes the ensemble experience and provides broad historical information about the ethnographic folk ensemble “Kambarkhan”. In this article, the ensemble contains a new repertoire that analyzes and develops the aesthetic idea of the performer, while at the same time improving it.

**Негизги сөздөр:** салт, фольклор, музыка, руханий баалуулуктар, маданий мурас.

**Ключевые слова:** традиции, фольклор, музыка, духовные ценности, культурное наследие.

**Key words:** Cultural heritage, tradition, folklore, music, spiritual value.

Есть ни мало тюркоязычных стран и народов населяющих большой ареал от сибиря до балкан где сохранилось искусство, традиции, мифологии и т.д. древнейших времен, и одним из таких видов искусств является сказителя – импровизатора. Эта страна с прекрасным историческим прошлым и настоящим – Кыргызстан. Конец XX и начало XXI века ознаменовало собой, возрождение и пропаганду забытых и утраченных кыргызских

традиционных музыкальных инструментов, где ни маловажную роль сыграло Правительство Кыргызской Республики.

На основании решения Правительства Кыргызской Республики в 1987 году, данная мера была реализована и принята. При Кыргызской Государственной филармонии имени Токтогула Сатылганова организован фольклорно-этнографический ансамбль «Камбаркан». Это работа по созданию ансамбля была поручена Чалагызу Исабаеву (1937-1991), доценту, Заслуженному артисту КР, лауреату Премии Ленинского комсомола Кыргызстана. До организации группы он ознакомился опытом давно уже созданных и успешно работающих фольклорно – этнографических ансамблей, встречался с руководителями фольклорных групп, исполнителями народных и фольклорных песен, инструменталистами, носителями фольклора Украины, Азербайджана и Республик Центральной Азии и Казахстана. Прослушав фольклорные произведения, взвесив, начал собирать все традиционные кыргызские народные музыкальные инструменты, которых очень тяжело было найти. Большинство инструментов находились у людей живущих в горных, отдалённых сёлах в ужасном нерабочем состоянии или же были сломаны. Было ни просто, создать фольклорный ансамбль, первым делом надо было найти и собрать духовые инструменты (сыбызгы, чоор, чопо чоор, сурнай, керней и т. д.) и ударные инструменты (жылаажын, добулбас, доол, дайра, аса таяк, шылдырак т. д.). Большинство этих инструментов прошли реинкарнацию и восстановлены Заслуженным деятелем Кыргызской Республики Орозобаем Кенчинбаевым и Сураганом Айдаралиевым. Вторая проблема заключала в себе нахождение певцов, танцоров, музыкантов, искусно знающих традиционность инструментов, владеющих и играющих на этих инструментах исполнителей - профессионалов. Основоположниками музыкантами ансамбля стали: Народный артист СССР С. Токтакунова, Р. Жумакунов, Б. Шакиров, А. Куменов, А. Шашебаев, С. Адракав, Ш. Рысалиев, Д. Кангелдиева, Т. Карабаев, С. Кедирбаев, Г. Карабаева, Б. Шатенов, певцы С. Садыкова, Н. Абдрахманов. Все эти музыканты освоили игру, звучание восстановленных, забытых инструментов таких как: комуз, кыл кыяк, жыгач ооз комуз, темир ооз комуз, чопо чоор, сурнай, керней, чоор, добулбас. Третьей проблемой было исполнение народных фольклорных произведений на этих инструментах. Для решения этой проблемы и творческой деятельности ансамбля проходил большой отбор. В этом случае, большое бремя по аранжировке и обработке народных и классических песен и произведений, создание репертуара для ансамбля легло на плечи талантливого музыканта - исполнителя, дирижёра Р. Жумакунова, который имеет много достоинств. Свою профессиональную деятельность в 1977 – году начал в академическом оркестре народных инструментов имени К. Орозова. Специального для ансамбля «Камбаркан» написал и обработал такие произведения как: “Дастан”, “Баба мурасы”, “Той”, “Боз инген” и множество других. Основной целью ансамбля было иметь долгую жизнь среди людей, взаимодействовать тесно с жизнью, сохранить искусство танцев, пения и инструментальной композиции кыргызского традиционного фольклора, развитие и распространение среди широкой общественности и массы.

В 1988 году фольклорно-этнографический ансамбль «Камбаркан» провел концерт - презентацию. Музыканты - исполнители народных песен и мелодий, а также танцоры представили на высоком уровне танцы, песни и инструментальные композиции кыргызского традиционного фольклора. Концертная программа, которая включала народную традиционную музыку, песни, кошок, арман, айтыш, традиционные танцы в том числе завоевали общественную любовь и признание. Красота обработки традиционных народных песен и мелодий, отблески в произведениях бытности и жизни кыргызского народа было

огромным трудом и достижением талантливому, опытному исполнителю и талантливому дирижёру Р. Жумакунову.

Группы ооз комузистов и комузистов ансамбля, с высоким мастерством исполняя произведения Токтогула “Бала кербез”, “Чайкама”, Ниязаалы “Кара өзгөй”, Карамолдо “Камбаркан”, Ыбырая “Паровоз”, Мурааталы “Кош кайрык”, А. Байбатырова “Тагылдыр тоо”, “Бурулчанын селкинчек” и многие другие популярные, традиционные, народные произведения, духовно обогатили и насладились зрители. Ансамбль «Камбаркан» долго не тянув время начал гастролировать по всем регионам Кыргызстана, даже проводя концерты в отдалённых горных районах страны, исполняя танцы, песни и инструментальную музыку кыргызского традиционного фольклора, распространяя среди широкой общественности и массы. Также ансамбль начал выступать не только в Кыргызстане, но и в зарубежных странах, показывая искусство кыргызского народа.

С 1993 года ансамблем руководил композитор, художник, профессор, Народный артист КР, Лауреат Государственной премии имени Токтогула – Эсенгул Жумабаев, вкладывая огромный труд для репертуарного развития ансамбля. Он написал для ансамбля такие произведения, как: “Той”, “Жомок”, “Мурас”, “Койчулардын коңур күү”, “Жайлоодогу обон”, “Нооруз” и множество других. Хотя сейчас находится на пенсии, также создаёт и пишет для ансамбля множество новых произведений, переложений и обработок. Ансамбль “Камбаркан” был лауреатом международных фестивалей фольклорных коллективов в г. Алма-Ата в 1989- году. В г. Баку в 1990-году. В 1991-94-годах представляли кыргызское искусство в Турции, а также в Англии, Франции, США. В 1993-95-годах “Камбаркан” был участником недели Кыргызстана в Германии, в городах Бонн, Кельн, где ансамбль завоевал любовь у немецкой публики и выступил с большим творческим успехом.

В 1995-году ансамбль был приглашен в Японию, для участие в международном фольклорном фестивале, посвященном “Великому Шелковому Пути”, где концерты “Камбаркан” прошли с огромным успехом и получили повторное приглашение.

2009 – страны Бенелюкс «RASA» эл аралык фестивалы;

2010 - Султанат Оман города Маскат и Салала;

2012 - Катар фестиваль «Central Asia Cultural festival 2012»;

2013 – Султанат Оман, Маскат Международный фольклорный фестиваль народного творчества;

2014 – Россия, Москва «Культурное сотрудничество стран СНГ»;

2015 – Алжир, Международный фольклорный фестиваль народного творчества;

2015 – Казакстан, П – международный фестиваль «Гасырлар сазы»;

2016 – Китай, Шанхай международный фестиваль «33-й Фестиваль Праздника Весны»;

2016- Туркменистан, город Ашгабад, Дни культуры Кыргызской Республики в Туркменской Республике;

2016 – Китай, города Пекин и Гуанджоу, Дни культуры Кыргызской Республики в КНР;

2016 – Королевство Саудовская Аравия, города Эр – Рияд и Джидда, Дни культуры Кыргызской Республики в Королевстве Саудовская Аравия.

2017 – Российская Федерация, город Москва, Дни культуры Кыргызской Республики в Российской Федерации;

2017 - Российская Федерация, Республика Башкортостан, город Уфа, Дни культуры Кыргызской Республики в Российской Федерации;

2107 – Турция, города Бурса и Келес, П - Всемирные конно – спортивные игры;

2017 – Турция, город Стамбул, Торжественное открытие памятника “Манас”;  
2018 – Китай, города Цзяюйгуань, Жиньжан, Жанье, Вувей, Ланджоу, туристические выставки;  
2019 – Кувейт, Дни культуры Кыргызской Республики;  
2019 - Королевство Саудовская Аравия, города Эр – Рияд и Джидда, Фестиваль Кочевая вселенная в Королевстве Саудовская Аравия;  
2019 – Индия, Нью-Дели, провинция Гуджарат, Статуя независимости Индии, туристические выставки и концерты;  
2020 – Россия, Москва, Торжественное открытие перекрёстного года Кыргызстана и России.

В 2000 году фольклорно – этнографическому ансамблю “Камбаркан” присвоено звание Лауреата Государственной Премии имени Токтогула, за высокий вклад продвижения, распространения и пропаганды традиционной музыки и произведений кыргызского народа.

Основу репертуара ансамбля составляют народные песни “Кыздын ыры”, “Жүрөгүмдөн”, “Сары-Ой”, Боогачы “Үкөй”, Атая “Ой булбул”, “Жаштарга”, Б. Эгинчиева “Алымкан”, “Айнагул”, “Гүлгүн жаш”, Мусы Баетова “Арпанын Ала-Тоосунан”, “Сагынам”, классические народные произведения “Саринжи-Бөкөй”, “Камбаркан”, “Шыңгырама”, “Маш ботой” и множество других. С первых дней в ансамбле работал комузчу, мелодист, Народный артист Кыргызской Республики Нурак Абдрахманов (1947 - 2014). Он окончил культурный техникум в городе Токмок. Работал заведующим клуба село Тоголок Молдо Ак-Талинского района, директором районной музыкальной, заведующим районного дома культуры. Н. Абдрахманов, не только виртуозно играя на комузе произведения Атая, Токтогула, Айдарраалы, Ыбырая и многих других великих комузистов, также написал для комуза произведения “Ата мурасы”, “Улуу тоолор”, “Өмүр көчү”, “Сары өзөк”, “Соң кел баяны”, “Эне жүрөгү”, “Салтанат камбаркан”, основываясь на традициях великих исполнителей. Н. Абдрахманов был певцом, искусно исполнял вокальные песни Атая Огонбаева, Мусы Баетова, Калмурата, Сооронбека. Кроме гастролей с ансамблем «Камбаркан», он как профессионал в исполнении традиционных произведений персонально участвовал в различных европейских, азиатских и американских международных конкурсах, фестивалях и турах, показывая красивые образцы народной традиционной музыки.

Когда слышишь песню «Кыргыз жери» мелодиста А. Жайнакова в исполнении Народного артиста Кыргызской Республики, заслуженного артиста Республики Казахстан, Лауреата Государственной Премии имени Токтогула Саламат Садыковой, восхищаешься звонким чистым голосом, мастерством исполнения. В её творчестве видны родной дом в селе Кызыл – жол Баткенской области, где цветут знаменитые баткенские персики, абрикосы, самый красивый цветок из всех цветков - цветок Айгуль. Репертуар С. Садыковой составляют песни различных стилей музыки, мелодистов и композиторов. Сущность, художественная палитра произведений разнообразна и красочна. Например, о родной земле, чистоте сердца, духовном мире, уважении к жизни, любви и уважения друг к другу, о матери, отце. Песни “Кыздын ыры”, “Паризат”, Б. Эгинчиева “Алымкан”, “Гүлгүн жаш”, Р. Абдыкадырова “Жолугаарын билгемин”, “Сагындым тууган жер сени”, “Кусалык”, “Эсиндеби” в её исполнении вошли в классику кыргызской культуры. А песни А. Жайнакова “Кыргыз жери”, К. Тагаева “Өмүр кайрыктары”, Э. Мааданбекова “Жүрөк сезими”, Ш. Калдаякова “Өмүр өзөнү” и множество других произведений только в её исполнении остались и остаются в сердцах слушателей и зрителей. Многие произведения обрели новую и долгую жизнь процветание. Совместно

гастролируя с ансамблем «Камбаркан» и по персональным приглашениям С. Садыкова посетила десятки зарубежных стран, радуя своим пением и чистым звонким, неповторимым тембром новых зрителей.

За многолетний труд, высокий вклад в развитие и пропаганду кыргызской традиционной фольклорной музыки художественному руководителю и главному дирижёру фольклорно – этнографического ансамбля “Камбаркан” Рысбеку Жумакунову было присвоено звание «Заслуженного деятеля искусств Кыргызской Республики» (1995), звание «Народного артиста Кыргызской Республики» (2016), награждён почетными правительственными грамотами, дипломами и ценными призами.

Ансамбль “Камбаркан” является уникальным коллективом, где собраны самые древнейшие музыкальные инструменты, как: комуз, кыл кыяк, темир комуз, керней, сурнай, сыбызгы, жылаажын, добулбас, зуулдак, аса таяк, чоор, чопо чоор, чогойно чоор и многие другие. Основу репертуара ансамбля составляют произведения выдающихся народных композиторов: Токтогула, Ниязалы, Муратаалы, Атая, Ыбрая, Карамолдо, а также, композиторов: Э. Жумабаева, Р. Жумакунова, Н. Абдрахманова. Репертуар ансамбля пополняется различными обработками и переложениями народных песен, мелодий, наигрышей, отрывками из эпоса “Манас”, обрядами и жанровыми танцами древней и современной традиционной музыки, наполнен красивыми красками импровизации. Собственный творческий почерк коллектива видится в умелом сочетании народных традиций с современностью, в расширении своего жанрового диапазона. Чуткое проникновение в строй народных интонаций и выразительных возможностей инструментов, простота и чистота напевов, характеризует программу ансамбля. Сегодня ансамбль “Камбаркан” стал одним из самых популярных коллективов, который систематически ведет поиск, переосмысливает народный фольклор и творческий растёт.

#### **Список использованной литературы:**

1. Виноградов В. Кыргызская народная музыка. – Фрунзе, 1958.
2. Субаналиев С. Кыргызские музыкальные инструменты. – Фрунзе, 1986.
3. Дюшалиев К., Лузанова Е. Кыргызское народное музыкальное творчество. – Бишкек, 1999.
4. Алагушов Б. Кыргыз Улуттук филармониясы. – Бишкек, 2006.
5. Music of the Turkic World. – Almaty. 2009.
6. Төлен К., Жумакунов Р. Қазақ-Қырғыз арасы... – Алматы-Бишкек, 2018.

УДК 130.2:81'22

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-70-75

**Козубаев О.К.**

КР Улуттук илимдер академиясы, А.А. Алтмышбаев атындагы философия, укук жана коомдук-саясий изилдөө институту, философия илимдеринин кандидаты, профессор

**Козубаев О.К.**

Национальная академия наук КР, Институт философии, права и социально-политических исследований им. А.А. Алтмышбаева, кандидат философских наук, профессор

**Козубаев О.К.**

National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Altmyshbayev Institute of Philosophy, Law and Socio-Political Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Professor

## КЫРГЫЗДАРДЫН САЛТТУУ МАДАНИЯТЫНЫН ОНТОЛОГИЯСЫ ОНТОЛОГИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КЫРГЫЗОВ ONTOLOGY OF TRADITIONAL KYRGYZ CULTURE

**Аннотация:** Макалада маданият дүйнөнүн өзгөчө руханий модели жана адамзаттын кылымдарды камтыган тарыхынын руханий туундусу катары онтологиялык талдоого алынат. Ошол эле учурда семантикалык жактан маданият ар бир элде мезгил-мейкиндик ченем жагынан кайталангыс касиетке ээ экендиги кыргыз элинин салттуу көркөм кубулуштарынын мисалында каралат.

**Аннотация:** В статье культура подвергается онтологическому анализу как одна из своеобразных моделей мира и результат человеческой деятельности. Многообразие проявления элементов культуры в семантическом пространственно-временном измерении рассматривается на примере кыргызских традиционных художественных явлений.

**Abstract:** In the article, culture is subjected to an ontological analysis as one of the original models of the world and the result of human activity. The diversity of cultural elements in the semantic space-time dimension is considered on the example of Kyrgyz traditional artistic phenomena.

**Негизги сөздөр:** кыргыз, маданият, «Манас», музыка, онтология, салттуу социум, философия, этика.

**Ключевые слова:** культура, кыргыз, «Манас», музыка, онтология, социум, традиция, философия, этика.

**Keywords:** culture, Kyrgyz, Manas, music, ontology, society, tradition, philosophy, ethics

Как известно, онтология, являясь одним из основополагающих разделов философии формулирует универсальные и всеобщие законы бытия, одним из видов которого является общественное бытие. А общественное бытие представляет собой совокупность законов и принципов, регулирующих функционирования и развития социума. Онтологию культуры можно обозначить как одного из подразделов учения социальном сущем, представляющей собой пространство, где формируются смыслы бытия, передающиеся посредством знаков, символов, ритуалов, обычаев, традиций, норм и ценностей. Все это многообразие проявления элементов культуры как носители смысла преломляется в понятии семантическое пространство культуры, которому свойственны особые онтологические характеристики, так как оно является продуктом творческого труда и изысканий человека. Анализируя природу единства семантических элементов культуры, можно заметить ту основу, на которой многосторонне развиваются все материальные и духовные составляющие ее в определенном месте и времени. Этим самым можно сказать, что культура – это одна из моделей мира и результат человеческой деятельности. Она возникла вместе с человеком и будет существовать столько же сколько человечество. Следовательно, под понятием культура можно понимать совокупность ценностей как материальных, так и духовных, способы их создания, умение сохранять их и использовать для дальнейшего развития, передавать будущим потомкам. Культура необычайно многообразна, включает в себя все то, что создано человечеством на протяжении его исторического развития. Исследование культуры в ее многообразии осуществляется на основе выделения элементов культуры, т.е. форм ее существования и проявления. Все сказанное означает, что культура это не одномерное явление. Полное знание

о культуре возникает на пересечении и синтезе многих наук, не только антропологического, гуманитарного, социологического но и естественно-математического и других.

Культура как многообразна, так и многофункциональна. Одной из существенных из них является информационно-трансляционная функция, т.е. она выступает специфической формой производства, накопления, хранения и транзита в пространстве и времени. Культурная информация и трансляция кодируется в устных преданиях, памятниках художественной культуры и искусства, символах, традициях, верованиях, в нормах поведения и др., посредством которых человек организует свою деятельность. Каждое новое поколения не начинает с нуля, а осваивает опыт, накопленный предшествующими поколениями, в свою очередь приумножая ее. Поэтому культуру можно обозначить как социальную память человечества. Таким образом, социальные явления обретают для человека подлинное значения только тогда, когда раскрыты их всесторонняя взаимосвязь, их место в закономерном процессе развития общества, их глубокий смысл для каждого из нас и грядущих поколений [1.199].

Свойство культуры быть социальной памятью основано на действии принципа преемственности. Преемственность – это связь предшествующего и последующего состояния культуры, когда социально-культурный опыт, накопленный предшествующими поколениями не отрицается, а усваивается новыми поколениями людей. А преемственность реализуется в форме традиций, которые передаются от поколения к поколению и сохраняются в течение длительного времени. Разрыв и утрата традиций опасны для любого общества, так как грозят крахом народной культуры.

В своем развитии общество из всего культурного многообразия выбирает те которые имеют для него ценностное значение. Ценности являются фундаментом сбережения всякой культуры. Без определенной общепризнанной системы ценностей невозможно представить то или иное семантическое пространство культуры, в том числе и национальное.

Одной из актуальных проблем в изучении истории духовной культуры кыргызского народа является проблема понимания многовековой традиционной национальной музыкальной культуры. Достичь этого возможно лишь уделив должное внимание всем составляющим музыкальной культуры кыргызского народа в контексте единства всеобщего и особенного. Прежде всего, следует подчеркнуть, что наряду с другими составляющими национальной культуры в целом, не последнюю роль в формировании мировоззрения народа, его социально-этических и эстетических взглядов играет искусство. Оно является средством создания и трансляции культурных ценностей от поколения к поколению. Значительную часть искусства составляют музыкальные произведения, которые постоянно вовлекают человека в особый мир восприятия и понимания сущности бытия через звуковые образы. Если музыкальное творчество можно понимать как социокультурную деятельность, то музыку можно определить как средство выражения человеком своей культурной идентичности. Исторические и цивилизационные подходы в понимании мировоззренческой сущности музыки имеют важное значение в определении принадлежности феномена музыки к конкретному народу. Музыкальная культура- социокультурный феномен, в котором отражены культурные и философские особенности того или иного народа. Значительную часть и основу музыкальной культуры составляет традиционная музыка, сформировавшаяся в конкретных исторических условиях.

Говоря о традиционной музыкальной культуре кыргызского народа, мы прежде всего подразумеваем традиции, возникшие в условиях кочевого образа жизни, который сыграл



немаловажную роль в создании этнической музыкально-культурной традиции. Именно конкретные исторические условия бытия кыргызского народа как базис позволяют осмыслить концепцию музыки в определенном историко-культурном контексте. Элементы традиционной музыкальной культуры «как и все проявления народного творчества кыргызов, теснейшим образом были связаны с их бытом, обрядами, всем комплектом кочевого уклада. В них отражены социальные, хозяйственные отношения, своеобразие национального облика, сконцентрированы эстетические и философские представления, художественные ценности, творцом которых являлся сам народ» [2.7].

Музыка как составная часть духовной культуры является одним из древних видов искусства. Споры нет, что протомузыкальные явления возникли в далекие доисторические времена, поскольку они связаны с потребностью человека самовыражаться, в том числе через определённую стройную систему последовательности звука.

Вызывает неподдельный научный интерес вопрос о генезисе кыргызской традиционной музыки. Люди с давних пор задумывались о том, как и когда возникли первые зарождения музыки у кыргызов. Этот вопрос и сейчас является объектом определённых дискуссий. Рассмотрение проблемы генезиса народной музыки кыргызов включает в себя ряд гипотез относительно зарождения существенных составляющих музыки-мелодии и ритма и историю появления музыкальных инструментов. Здесь, как нам известно, преобладают мифологические мотивы и сюжеты о происхождении изначальных мелодий.

«Отличительные стилевые признаки кыргызской музыки обусловлены тематическим содержанием разнообразных песенных и инструментальных жанров, богатыми исполнительскими традициями и особенностями многих других средств выражения, возникших в исторических условиях жизни народа» [3,18-19]. Например, мифологическое воззрение кыргызского народа о комузе - основном национальном музыкальном инструменте и мелодии «Камбаркан», как первое музыкальное создание, является подтверждением мифологического концепта генезиса традиционной народной музыки. В музыке того далекого времени отражена именно национальная модель мировоззрения кыргызского народа. То есть, музыка сообщает некую информацию о понимании кыргызским народом окружающего его мироздания. К тому же, в музыке своеобразно гармонично отражаются эстетические и этические воззрения народа, так как идея универсального закона гармоний не обходит стороной и музыку. Отсюда и исключительная ценность ее как источника познания культуры прошлого, вековых традиций народа, неповторимых по своим эстетическим достоинствам.

Эстетическое и этическое отражаются в структуре «художественного содержания произведения и в силу этого, искусству издавна придаётся воспитательное значение. Изображаемые в искусстве моральные явления, попадая во власть закона красоты оцениваются сквозь призмы категорий «прекрасное» и «безобразное» [4.155]. Например, в традиционной музыке кыргызского народа совершенству, красоте, приятности звучания мелодии придавалось большое значение. Считалось, что красивые и приятные звуки мелодии приводят душу человека к гармонии, а неблагозвучные и неприятные звуки выводят человека из состояния гармонии. Таким образом, приятное и гармоничное звучание мелодии оценивалось как благое, положительное, а ее дисгармония оценивалась как безобразное, некрасивое и отрицательное. Народ понимал, что красота окружающего мира отражается в сочиненных им мелодиях, наигрышах, песнях и через музыку человек может постичь духовное удовлетворение, радость или горе своего бытия. В этом и заключается сила музыки. Ярким подтверждением этого тезиса является кюю для комуза «Дөгөчү». В этой

инструментальной композиции знаменитый общественный деятель своего времени Кыдыр аке играя на комузе музыкально-тематические комплексы генерирования интонациями кошкока – похороненного плача- сообщает не менее известному Садыр аке о внезапной кончине своего сына Дөгөчү.

В силу ряда исторических условий все духовное достояние кыргызского народа вплоть до начала XX столетия развивалось не в письменной форме и передавалась от поколения к поколению из прошлого в будущее в бесписьменной традиции. Кочевой, затем постепенный переход в полукочевой образ жизни predetermined своеобразие народных песенно-музыкальных традиций и их единство с другими формами художественного творчества. В XIII-XIV вв. Известны имена Токтогул ырчы и Кетбука. Можно предположить, что на раннем этапе развития музыка была подчинена сопровождению важнейших общественных и бытовых церемоний.

Возникшие в период становления кыргызских эпических сказаний, прежде всего эпоса «Манас» свидетельствуют, что, в частности военные действия изначально сопровождалось исполнением на добулбасах и сурнях-кернах определённых музыкальных ритуалов. Будучи одним из исключительных жанров народного творчества героические и лирико-бытовые эпические произведения кыргызского народа трилогия «Манас», «Эр Төштүк», «Эр Табылды», «Курманбек» «Жаныш-Байыш», «Олжобай менен Кишимжан», «Кожожаш» и многие другие донесли до потомков в мифологизированной, легендарной форме историю народа, в том числе в сопровождении инструментальной музыки. Надо сказать, что ранние кыргызские музыкальные творения сохранили в себе отголоски древнего миропредставления народа и до сих пор несут традиции многовековой истории. Надо сказать, что «народное музыкальное искусство кыргызов отличает не только богатый и своеобразный фольклор, но и профессиональная музыка бесписьменной традиции – искусство акынов, ырчы, манасчы и комузчу. Черты бесписьменного профессионализма ... можно проследить на эстетическом, социологическом и собственно и музыкально-структурном уровнях»[5.89].

Формируясь длительное время только к XIX веку кыргызская традиционная музыка начинает динамично развиваться как самодостаточное художественное творчество. Этот период поистине стал музыкально-культурным прорывом, давшим широкий ход основным музыкальным традициям - песенной, акынской, инструментальной. Так, в этот период нашли свое широкое развитие кюу на комузе, эпическое сказительство, айтыши (состязания акынов-импровизаторов). Имена Арстанбека, Чонду, Айтике, Балыка, Найманбая, Калмурзы, Женижока и многих других являются символом расцвета традиционной музыкальной культуры в XIX веке. Затем их творчество продолжили Токтогул, Тоголок Молдо, Барпы, Калык, Осмонкул, Алымкул, Коргол и другие, которые вошли в историю не только кыргызской, но и мировой музыкальной культуры. Создавая высокое искусство и приобщая народ к таинству музыки, они пользовались уважением в обществе и всегда находились в центре всеобщего внимания и притяжения. Творческая деятельность исполнителей музыки XIX века включала в себя многообразие художественных форм, таких как поэтическая импровизация, ораторское искусство, виртуозное владение музыкальным инструментом.

Когда речь идёт о виртуозах-мастерах исполнителей кюу невозможно не вспомнить имена Кайду, Музооке, Күрөңкөй, Ниязаалы, Муратаалы, Карамолдо, Ыбырай, Чалагыз и другие. Можно выделить несколько видов кюу как “Камбаркан”, “Ботой”, “Толгоо», “Тайчи», “Кайрык»[6.46].

Представляя архаические формы музыки, образцы обрядово- бытового фольклора, музыкальное воплощение эпической культуры, различные типы инструментальной музыки, напевы акынского искусства, шедевры народной музыкальной традиции, сохранившиеся на протяжении многих столетий, традиционная кыргызская духовная культура сейчас является уникальным явлением мировой цивилизации. При такой ситуации, которая сейчас характерна для многих народов мира достаточно важной становится проблема взаимоотношений дописьменных и профессиональных форм культуры. Именно они в конечном счете характеризуют национальную структуру духовной культуры каждой этнической общности, ее социальный и эстетический облик, роль ее в истории этноса.[7.30] В условиях новой исторической действительности проблемы возрождения и развития духовного наследия кыргызского народа имеют большую значимость, так как традиционная музыкальная культура является важным элементом национальной самоидентификации.

#### **Список использованной литературы:**

1. Каракеев Т.Дж. Семантические аспекты диалектики социального развития.- Фрунзе: Илим,1978. С.199.
2. Субаналиев С. Традиционная инструмен-тальная музыка и инструментарий кыргызов. – Бишкек: Учкун, 2003. С.7.
3. История Кыргызского Искусства. Краткий Очерк. Фрунзе: Илим, 1971. С.18-19.
4. Искусство и человек . - Фрунзе: Илим, С.155.
5. Субаналиев С. Некоторые вопросы методики обучения комузистов. // Материалы республиканской научно-прак-тической конференции. - Фрунзе, 1982. С.89.
6. Алагушев Б. Кыргыз музыкасы. Энциклопедия-Бишкек: “Бийиктик” С.46.
7. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. – Л.: Наука, 1986. С.30.

УДК 37.04

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-75-80

**Колбаева Мээрим**

КР Улуттук илимдер академиясы, Ч.Айтматов атындагы тил жана адабият институту, ф.и.д.

**Кольбаева Мээрим**

Национальная академия наук КР, Институт языка и литературы им. Чингиза Айтматова,

д.ф.н.

**Kolbaeva Meerim**

National Academy of Sciences of the KR, Institute of Language and Literature named after

Chingiza Aitmatov, Doctor of Philosophy

#### **АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВДИН ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНДАГЫ**

#### **УСТАТ-ШАКИРТЧИЛИКТИН ОРДУ**

#### **РОЛЬ НАСТАВНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЫМКУЛА УСЕНБАЕВА**

#### **THE ROLE OF MENTORING IN THE WORK OF ALYMKUL USENBAYEV**

**Аннотация:** Макалада кыргыз элинин таланттуу уулу, төкмө акын Алымкул Үсөнбаевдин чыгармачылык такшалуусундагы устат-шакиртчиликтин орду жана мааниси

талдоого алынат. Устат-шакирт маселеси акындык өнөрдөгү канча кылымдардан бери калыптанган салттуулуктардын бири. Ал кыргыз элинин оозеки өнөрлөрдү улам кийинки муундарга жеткирүүдөгү негизги жол. Алымкул Үсөнбаев да кичине кезинде айылдык ырчылардан таалим алып, кийин устаты Токтогулдун шакирти катары ырчылыктын сырларын үйрөнөт. Кийин өзү да көп ырчыларга устат катары чыгармачылык салттарын үйрөтөт.

**Аннотация:** В статье проанализированы роль и значение наставничества в творчестве акына-импровизатора Алымкула Усенбаева. Вопрос наставничества в творчестве акынов является одной из многовековых сформированных традиций, это основной путь, передаваемый младшему поколению в устном творчестве кыргызов. Алымкул Усенбаев с малых лет обучался у сельских акынов, позже, будучи воспитанником Токтогула, научился к тонкостям песенной поэзии. Сам, как наставник, научил своих подопечных творческим традициям.

**Abstract:** The article analyzes the role and importance of mentoring in the work of akyn-improviser Alymkul Usenbaev. The issue of mentoring in the work of the akyns is one of the centuries-old formed traditions, this is the main way passed to the younger generation in the oral work of the Kyrgyz. Alymkul Usenbaev studied from rural akyns from an early age, later, being a pupil of Toktogul, he learned the subtleties of song poetry. Himself, as a mentor, taught his wards creative traditions.

**Негизги сөздөр:** акындык поэзия, устат-шакирт, салттуулук, өнөр үйрөнүү, үйрөтүү, чыгармачылык таасир, мотив, оозеки салт.

**Ключевые слова:** акынская поэзия, наставник и подопечный, традиция, обучение, творческое влияние, мотив, устная традиция.

**Keywords:** akyn poetry, mentor and ward, tradition, training, creative influence, motive, oral tradition.

Төкмө ырчынын чыгармачылыкка келишиндеги чыгармачылыкка акырындап такшалышы, өзүнөн мурунку устаттан үлгү алышы, ар бир ырчынын өнөр үйрөнүүдөгү шыгы ж.б.у.с. маселелер импровизациянын бийик чегине жетишине тийгизген таасирлер катары кароого болот. Чыгармачыл инсандардын ашкан чеберлеринен таалим алуу, өз талантын такшалтуу, таптоо, кезеги келгенде кийинки муундарга чыгармачылыктын сырларын үйрөтүү сыяктуу муундар байланышы дүйнөлүк элдердин көбүндө кедешүүчү көрүнүш. Мисалы, скандинавиялык акын, аткаруучуларда (скальддарда), орус элинин акын, ырчыларында (скоморохтордо), казак, өзбек, түрк элдеринин акындар менен шайырларында ж.б. кедешет.

Үйрөтүү жана өнөр үйрөнүү процесси чыгармачылык таасир, үлгү алуу, устат-шакирт маселесин өз ичине алат. Чыгармачылык таасир тууралуу адабият теоретики В.Г.Белинский чыгармачыл инсандын экинчисине өзүнүн чыгармачыл талантын, энергиясын өткөрбөй, бербей туруп эле ага активдүү таасир берип турарын, ошону менен тигинин талантын ташкындатып, жөндөм-шыгын, илхамын ойготуп, күчөтүп турарын көп айтчу экен. Мындай таасир этүү менен таасирленүүнү күндүн жерге берген таасири менен салыштырган [1]. Бул тууралуу адабиятчы А.Обозканов “.. бир нерсеге чындап ыкласын койгон ынтаалуу талапкерге ал кызыккан өнөр ээсинин таасиринин кайтарымы абдан күчтүү” [11;45] экенин белгилейт. 1894-жылы Талас жергесинде жарык дүйнөгө келген Алымкулдун чыгармачылыгына элдик оозеки чыгармачылыктын көркөм казынасы, эл арасында куйкум сөздү куюлуштуруп ырдап жүргөн Кудайберди, Аттокур, Сулайман, Айдыраалы сындуу ырчылардын таасири зор

болгон. Ал ырчылардан жаш Алымкул ырчылыктын алгачкы “алиппесин” үйрөнүп, өз алдынча жамактатып ырдоого көнүгөт.

Чыгармачылык таасир тууралуу фольклор таануучу Б.Алагушов: “Ар нерсеге шыктуу адамдын талабы, бир нерсеге көңүлү түшүп, ага жетсем деген тилеги жарык дүйнөгө келген күндөн ойгонот эмеспи. Алгач ышкылуу Атайды эртели-кеч дөңдө олтуруп черткен карыялардын майда күүлөрү делебесин козгоп, көңүлүн эргитип, чыгармачылыкка шыктандырат” [1;46] – деп Атайдын талантына бийик өнөрпоз болушуна айылындагы эртели-кеч дөңдө олтурган карыялардын черткен күүлөрү таасир эткенин баяндайт. Ал эми Осмонкулдун ырчы болуп калышына энесинин таасири күч экенин бир ырында:

Апакем казак кызы эле,  
Ар түркүн өлөң көп билген.  
Ар күнү жомок үйрөтүп,  
Алдейлеп багып өстүргөн,  
Колума берип домбура,

Казакча күүдөн черттирген” – деп эскерет. Мындай чыгармачылык таасир эпикалык дастандарды айтуучуларда, күүчүлөрдө да кездешкен өзгөчөлүк. Демек, чыгармачылык таасир өнөр адамдарынын баарында кездешип, кайсы гана өнөрдүн ээси болбосун ал өнөрдү аркалоонун негизги башатында турат. Мындан улам чыгармачылыкка багыт алуу башталат. Мына ушул чыгармачылык таасирдин калыптануусун шарттап, андан ары өзүн-өзү тарбиялоо, өнөр үйрөнүү сересине чыгат.

Жөндөмдүн өнөргө өтүү процессинде өзүн-өзү тарбиялоо абдан чоң ролду ойнойт. “Өзүн-өзү тарбиялоо – өзүнүн инсандык, чыгармачылык касиеттерин өздөштүрүүгө багытталган өздүк ишкердүүлүктүн жыйындысы [10;28]. Ырчылык өнөрдүн калыптануусунда жаш талапкердин кайсы бир акындын ырларын угуп, аны кайталап, керек учура өзү да ал ырларга кошуп ырдай койгон учурлары арбын. Бул тууралуу Алымкул Буларды эскерет: “Булардын (Сулайман, Аттокур, Айдыралы өндүү айылдаш ырчыларды айтып жатат- М.К.) башкаларга артуучу ырчылыгы деле көп жок эле. Бирок, алардын өңгү-дөңгү болгон ырчылыгы, аларга карата жасалган элдин мамилелери мени көп ойлондуруучу. Мен алардын ырчылыктын баркын дагы тереңирээк баамдадым” [2;23] – деп эскерип, андан улам ырчылыкка чындап киришип, элдик ырларды жаттап, керек десе кыз оюндарында ырдай коюп жүрөт. Демек, өнөргө жаш талапкердин өз алдынча ырдай коюп, өнөргө болгон жеке даярдыгы акырындык менен курбалдаштарынын арасында ырдай коюуга көтөрүлөт. Андан улам ар кандай аш, тойлордо секетбай, күйгөн ырларды аткарып, бир айылдын чегинде таанымал ырчы атала баштайт. Мына ошол ырчылыкка ык коюп, уккан ырларын өз алдынча аткарып кези келгенде унутта калган саптарын өз ара жамактай коюп, ырчылыктын татаал жолунда түйшөлүп жүргөн жаш талапкер айылдагы же жакын коңшулаш элдердеги аты кыска элдин кыйырына угулган ырчылардан таалим алып, ырчылыктын сырларын өздөштүрөт. Алымкулдагы мына ушундай чыгармачылык өргө умтулуу 1912-жылы 18 жаш курагында айтылуу төкмө акын Токтогулга жолуккан күндөн тарта уланат. Токтогул да Алымкулду өз баласындай өзгөчө мамиле кылып, жанында бирге ала жүрүп, төгүп ырдоонун ыкма-жолдорун үйрөтүп, устаттык кылат. Алгач көрүшүп ырдашканда эле Токтогул:

Эсен жүрүп жетилсең,  
Эл ырчысы болосуң,  
Өмүр берсе чоңоюп,  
Өз ордума конорсуң.

Алымкул, сен да баламсың,  
Атаңдан үлгү аларсың.

-----  
Аркаңдан эч ким куубасын,  
Алдыңды эч ким буубасын!  
Эсиңе ал балам, Токоңду,

Эсен болсун бир башың! [7;76] – деп батасын берип, ата-баладай жылуу мамиле устат-шакирттин алгачкы “кыштары кыналат”. “Ошондон тартып эле Алымкул төгүп ырдоонун эстетикалык талап-мүдөөсүн, этикалык маданиятын жакындан түшүнүп, комузчулук менен ырчылыктын көптөгөн ыкма-чеберчиликтерин, б.а. төгүп ырдоонун ыкмаларын, айтышуунун чеберчиликтерин, обон чыгаруу жолдорун, комуз чертүүнүн түркүмдөрүн, дастандарды айтууну жана элге тамаша көрсөтүүнү биринчи планга коюп, эл каалап турса, түнү бою малдашын жазбай отуруп өнөрүн тартуулоону дал ушул Токтогулдан үлгүлөгөн.” [7;8] Бул тууралуу Алымкул: «Мага көңүлдү эргиткен күүсүн үйрөткөн, балдай сөзүн сүйлөткөн биринчи тарбиячым жана окутуучум акын атам Токтогул болду. Токтогул мага татынакай ырды да, тамшандырган күүнү да үйрөттү» [2;63] деп эскерет. Мындан улам устат өнөр үйрөтүүчү гана болбостон таалим-тарбия берип, өз атасындай баага татыганы көрүнөт. Демек, ырчыларга устаттык кылуу, үлгү болуу ар бир адамдын эле колунан келе калчу иш болбогон. Ал үчүн үлгү болчудай ырчылык чабыты кенен, ыр куруунун миң түрлүү ыкмасында өз оюн поэтизациялай ала турган, талантуу, эл сүймөнчүлүгүнө ээ өнөр адамы болуусу кажет. Ал эми өнөр үйрөнүүчү же шакирт мерчемдүү мезгил аралыгында чогуу ырдашып, ата-баладай коюн-колтук алышып жашап, ээрчишип жүрүп ырчылыктын сырларын өздөштүрөт. Айталы, Коргоол Токтогул менен он жети жыл ата баладай ээрчишкенин эскерсе, Осмонкул ырчы Калык менен кезиккен күндөн тарта өмүрүнүн акырына чейин бирге жүргөнүн эскерет. Устаттын таалимине канып, анын батасын алып чыккан жаш талапкер өз алдынчалуулукка ээ болуп, чыныгы төкмө ырчы аталат. Өз кезинде ырчылыкка талапкер жаш муундарга үлгү болуп, устатчылык кылат. Буга Токтогулдун Чоңду, Көчүбай, Сартбай өңдүү акындардан таалим алып, отузга чамалуу акындарга устат болсо. Калыктын Токтогулдан үлгү алып, өзү Осмонкулга, Сарыкунанга, Токтосунга устат болушун, Алымкул акындын 1936-жылы

Кыргызстан мамлекеттик филармониясына кабыл алынып, ал жерде иштеген Токтонали, Ашыралы, Тууганбай өңдүү эл ырчыларына чыгармачылык таасир көрсөтүп, Эстебес акындын анык устаты катары ырчылыктын сырларын үйрөтөт. Устатынын ар өнөргө багыттаган таалимин, адамдык сапаттарын Эстебес акын төмөнкүдөй ырга салат:

Балапандай бөпөлөп,  
Бактылуу жолго жетелеп.  
Канатты тартып жетилтип,  
Күүлөнтүп, «уч» деп көкөлөп,  
Алпештеген Алыкемди,  
Атадай биз көрчү элек.  
Акыл берип, эс берип,  
Айтканы ойдон кете элек.  
Артында ээрчип жүргөндө,  
Алымкулдай кыргызга,  
Акын болсок дечү элек [13;87].

Устат-шакиртчилик байыркы жазуу маданияты калыптана элек мезгилде жандуу байланышып, ээрчишип жүрүү, ырдашуу аркылуу жүзөгө ашкан. Анда чоң ырчылар менен саламдашуу, анын көңүлүнө толуп, шакирт катары бирге жүрүү, айтышка түшүү, батасын алып өз алдынчалуулукка өтүү, пир тутуу сыяктуу үйрөнүү процесси жүргүзүлгөн. Устат ырчылар шакирттин өзү барган жерге ээрчиге жүрүп, айлап, жылдап акырындап такшалтат. Барган жеринде шакирттин ала жүрүп, элдин абалына байкоо жасап, ар биринин маанайына жараша ырдоонун ыкмаларын билип, алгач устатынын өзү ырдап, жол көрсөтүүсү, акырындык менен шакиртине кезек берип, айтылган ойду улоо, катылган соболго жооп айтуу сыяктуу такшалтуунун жолдору якут элинин олоңчочуларынын, төкмөлөрүнүн шакирт тарбиялоодогу ыкмалары экенин көрүүгө болот [8;21]. Ал эми казак акыны Кали Нурпеисовдун сабак алуусун “он беш жашымдан өлөң айта баштадым. Той-топур, оюн-зоок бар жерде жырау акындарды издечү болдум. Тама Акимгерей деген акындын даңкын угуп барып, беш-алты жыл бирге болуп үлгү алдым” – деген эскерүүсүнөн [11;49] төкмөлүктүн салттарын өздөштүрүүдө устат менен бирге жүрүп үлгү алуу кыргыз элине гана эмес түрк тилдүү элдердин көбүндө кездеше турган өзгөчөлүк экенин көрөбүз. Биз муну менен бир ырчыны ээрчип жүрүп эле чоң ырчы аталып кетти дештен алыш болушубуз керек. Чоң ырчы болуу үчүн эң алды менен Кудайдан берилген талант жана талыбаган изденүү керек. Бул экөө эриш–аркак болгондо гана чоң ырчы болуусу мүмкүн.

Өнөр үйрөнүүдө ырчылыктагы ой куроо, көркөмдөө, соболго жараша жооп айтуу, өнөктөштүн оюн улоо, курчап турган аудитория менен байланыштагы түрдүү жагдайларга (ал сүрөө иретинде же тескерисинче токтот деп алымсынбаган маанайда болушу мүмкүн – М.К.) даяр туруу сыяктуу чеберчиликтин белгилери үйрөтүлөт. Кыскасы өнөктөшүнүн чыгармачылыктагы түрдүү манёврларына даярдалат. Мисалы, калк ырчысы аталган Арстанбек Жеңижокко ырчылыктын жайын айтып:

Ырчы болсоң, сынчы бол.

Зөөкүрдү чабар камчы бол.

Кургак жерге тамчы бол,

Дүлөйлөргө кулак бол.

Чөлдүү жерге булак бол.

Канкорлорго касап бол,

Калп айтканга мазак бол” – деген накыл кебин айтып,

Жорго минип, жолдо өт,

Жамы журтка ырдап өт.

Ырың журттун ынагы,

Өзүң болгун чырагы,

Балам сынчылардын чынын ук,

Ырчылардын ырын ук” [9;113] – деген талабын коёт. Ал эми Токтогулдун шакирттерине өнөр үйрөтүүсүндө “он кишиге кандай, топто кандай ырдоо керектигин, ырчы эл алдында өзүн кандай алып жүрүүсү керек экендигин б.а. ырчылыктын этикасына чейин, ал түгүл комузду черте билүү түркүмдөрүнөн тарта, ырчы бир учурда эл тилегин көксөөсүн таба билген абдан баамчыл, сыр билгич, жол тапкыч, бир гана ырчы эмес сынчы, психолог, чоң комузчу, күүчү, дастанчы обончу, аткаруучу да болушу керектигин милдеттендирген” [11;60]. Эгер шакирт жогорудагы талаптардын көбүн аткарууга күчү жетип, өз алдынча айтышка түшүү мүмкүнчүлүгүнө ээ болуп калса устаттары бата берип, ырчылыктын жолуна салат. Демек, ырчылыкта төкмөлүк өнөрдүн улам кийинки муундарга мурас катары сакталышында

устат-шакиртчиликтин орду өзгөчө, экинчиден, устат-шакиртчилик жөн гана акындык жолго салуу эмес, анда төгүп ырдоо, ырга обонду жалгаштыруу, айтыштагы ар кандай абалдарга (ситуацияларга) даярдоо, комуз чертүү түркүмдөрүнө көнүктүрүү, кези келсе дастандарды, кенже эпосторду аткаруунун ыкмаларын үйрөтүү ж.б. бир катар ырчылыктын сырларын үйрөтүүнүн салттуу жолу, “мектеби” дешке болот. Үчүнчүдөн, устат-шакиртчилик, түрк тилдүү элдердин акындык өнөрүндө сакталган салттуу көрүнүш дешке болот. Демек, Алымкул Үсөнбаев дагы кыргыз акындар поэзиясындагы сакталган салттуу көрүнүштөн куру калбаган улуу ырчы дешке болот. Ал бир кезде төкмөлүктүн, комузчулуктун, айтуучулуктун ж.б. өнөрлөрдүн таалимин улуу Токтогулдан алып, ошол эле мезгилде шакирттерине ырчылыктын жол-жобосун үйрөткөн улуу устат боло алган.

### **Колдонулган адабияттар:**

1. Атай – Бишкек, 2001.
2. Байходжоев С. Алымкул Үсөнбаев. – Ф., КСА басмасы, 1962.
3. Барпы, Бишкек, 1995.
4. Белинский В.Г. Полн. собр. Соч. в 9 томах., т. 4. – М., Изд-во АН СССР, – 1979. – С. 71
5. Бөлөбалаев О. Чыгармалар. – Ф, 1964.
6. Жамбыл. Тандамалы. I том. Алматы, 1996.
7. Залкар акындар сериясы 7-том: Алымкул, Токтонали, Ысмайыл. / А.Акматалиевдин жалпы редакциясы астында; Түзг.: А.Акматалиев, А.Обозканов.– Бишкек: «Шам», – 2006. 76-б.
8. Илларионов В.В. Искусство якутских олонхосутов. – Якутск, 1982, стр, 21
9. Кебекова Б. Арстанбек – Б., 1994.
10. Мамбетакунов Э., Сияев Т. Педагогиканын негиздери. – Б., 2002.
11. Обозканов А. Төкмөлүктүн башаты, калыптануу этаптары, синкреттүү табияты. – Б.: «Шам», - 2006;
12. Таштемиров Ж. Токтогул жана акындык поэзия. – Фрунзе: «Илим», – 1980
13. Турсуналиев Э. Заман жарчысы – Ф., 1972. 87-б.

УДК 788.9

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-80-92

**Кюршад Гюльбейз**

Сакария университетинин мамлекеттик консерваториясы,  
Түрк элдик оюндары кафедрасы, доктор

**Кюршад Гюльбейз**

Государственная консерватория университета д-ра Сакарья  
кафедра турецких народных игр, доктор

**Kürşad Gülbeyaz**

Doç.Dr Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı  
Türk Halk Oyunları Bölümü

**Kurshad Gulbeyaz**

State Conservatory of Dr. Sakarya University  
Department of Turkish Folk Games, Doctor



**ЗУРНА ТҮРК ЭЛДИК ОЮНДАРЫНДА**  
**ЗУРНА НА ТУРЕЦКИХ НАРОДНЫХ ИГРАХ**  
**TÜRK HALK OYUNLARINDA ZURNA**  
**ZURNA AT THE TURKISH FOLK GAMES**

**Аннотация:** Зурна же зурна сыяктуу аспаптар тарыхта айрыкча Европа, Түндүк Африка жана Азия өлкөлөрүндө колдонулуп келген. Ал ушунчалык кең географияда жана ар кыл улуттарда колдонулгандыгына байланыштуу, дагы деле болсо кайсы улутка таандык экендиги белгисиз. Ошондой эле, ал Балкан өлкөлөрүнөн Анадолу жана Түркстанга чейин бүткүл түрк дүйнөсүндө колдонулуп келген жана колдонулуп келе жатат. Ушул себептен тактоо үчүн “түрк аспабы” деп айтуу туура эмес окшойт. Түрктөр зурна, зурнай, сирнай, сурнай, сарна, сорна сыяктуу ысымдарды зурнага беришкен, Анадолуда ал тойлордо, аш-тойлордо, элдик ырларда, элдик бийлерде, театрлаштырылган оюндарда, музыка, салттуу спорт оюндарында б.а.жашоонун бардык учурларында колдонулган. Бүгүнкү күнгө чейин зурна жөнүндө көптөгөн изилдөөлөр жана тезистер жасалып келсе дагы, аны «элдик бийде» колдонуу боюнча илимий изилдөөлөр жетиштүү деңгээлде жүргүзүлө элек. Бул изилдөө ушул тармактагы кемчиликти толтурат деп ишенем. Изилдөө компиляция ыкмасы менен адабиятты карап чыгуунун натыйжасында аныкталды. Натыйжада, кыскача тарыхы, зурнанын түрлөрү, бөлүктөрү жөнүндө маалымат берилди жана кайсы элдик бий жанрларында колдонулгандыгы ушул изилдөөдө аныкталды.

**Özet:** Zurna veya zurnaya benzer çalgılar tarih boyunca özellikle Avrupa, Kuzey Afrika ve Asya kıtasında kullanılmıştır. Bu kadar geniş bir coğrafyada ve çok çeşitli milletler tarafından kullanılmasından dolayı zurnanın hangi millete ait olduğu halen kesinlik kazanmamıştır. Bununla birlikte Balkanlardan Anadolu'ya ve Türkistan'a kadar yani tüm Türk dünyasında da kullanılmış ve kullanılmaya da devam etmektedir. Bu nedenle zurna için “Türk sazı” demek bize göre yanlış gelmemektedir. Türkler zurnaya zurr, zurnay, surnay, surnay, sarna, sorna gibi isimler vermiştir. Anadolu'da düğünlerde, askere uğurlama törenlerinde, bayramlarda, türkülerde, halk oyunlarında, seyirlik oyunlarda, musikide, geleneksel sporlarda kısacası hayatın tüm anlarında kullanılmıştır. Bugüne kadar zurna hakkında birçok çalışma ve tezler yapılmış olmakla beraber fakat “halk oyunlarında” kullanımı ile ilgili bilimsel çalışmaları yeterince yapılmamıştır. Bu çalışmanın alanda bu eksikliği gidereceği kanısındayım. Çalışma derleme tekniği ile kaynak taraması çalışması sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Sonuç olarak çalışmada zurnanın kısa tarihçesi, çeşitleri, bölümleri hakkında bilgiler verilmiş ve halk oyunları türlerinde hangi zurnaların nasıl kullanıldığı ortaya konulmuştur.

**Abstract:** The clarion or clarion-like instruments have been used especially in Europe, North Africa and Asia throughout history. Due to the fact that it is used in such a wide geography and by a wide variety of nations, it is still not clear to which nation the clarion belongs. Also, it has been used in the whole Turkic world from the Balkans to Anatolia and Turkistan and continues to be used. For this reason, it does not seem wrong to say “Turkish instrument” for clarion. The Turks gave names such as zurr, zurnay, surnay, surnay, sarna, and sorna to zurna. In Anatolia, it was used in weddings, feasts, folk songs, folk dances, theatrical plays, music, traditional sports, in short, in all moments of life. Although many studies and theses have been made about clarion until today, scientific studies on its use in «folk dance» have not been done enough. I believe that this study will fill this deficiency in this field. The study was revealed as a result of the literature review study with the compilation

technique. As a result, information about the brief history, types and sections of clarion were given and which clarions were used in folk dance genres were revealed in this study.

**Аннотация:** Зурна или инструменты, похожие на зурну, использовались на протяжении всей истории, особенно в Европе, Северной Африке и Азии. Из-за того, что он используется в такой широкой географии и у самых разных народов, до сих пор не ясно, к какой нации принадлежит этот инструмент. Однако он использовался во всем тюркском мире от Балкан до Анатолии и Туркестана, и продолжает свое развитие в культуре этих народов. По этой причине не было бы уместно выразиться- «турецкий инструмент» вместо зурны. Турки дали зурне такие имена, как зурр, зурнай, сирнай, сурнай, сарна, сорна. В Анатолии его использовали на свадьбах, церемониях прощания, праздниках, народных песнях, народных танцах, зрелищных играх, музыке, традиционных видах спорта, т.е. во все моменты жизни. Хотя до сегодняшнего дня было сделано много исследований и тезисов об инструменте зурна, но не было никаких научных исследований о ее использовании в «народных танцах». Считаем, что это исследование восполнит недостаток в этой области. В статье дана информация о краткой истории, видах и разделах зурны, а также выявлено, как и какие виды этого инструмента использовались в жанрах народного танца.

**Негизги сөздөр:** Зурна, түрк элдик бийлери, түрк элдик музыкасы.

**Ключевые слова:** зурна, турецкие народные танцы, турецкая народная музыка.

**Anahtar Kelimeler:** Zurna, Türk halk oyunları, Türk halk müziği.

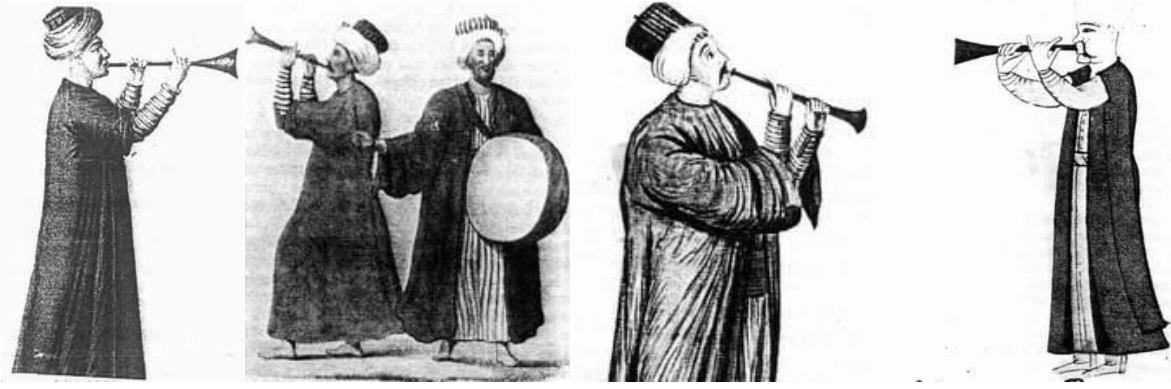
**Keywords:** Clarion, Turkish folk dances, Turkish folk music.

### **Zurnanın Tarihçesi**

Tarih boyunca Fransa'dan başlayarak Arnavutluk ve Balkanlara kadar Avrupa'da; Cezayir, Fas, Tunus, Mısır başta olmak üzere Kuzey Afrika'da; Arabistan yarım adasından, İran, Hindistan, Çin, Rusya ve tüm Türkistan'a kadar çok geniş bir coğrafyada zurna ve zurnaya benzeyen çalgılara rastlanmaktadır. Fas ve Cezayir'de "Gayta", Libya ve Tunus'ta "Zukra", Mısırdaki "Sibs", Arabistan yarım adasında "Mizmar", İran'da "Sürnay", Çin'de "Sona" Hindistan'da "Sonayi", Rusya ve Kafkaslarda da "Zuna" gibi isimler almıştır.

Balkanlardan Anadolu, İran Türkleri, Türkistan, Moğolistan, Sibirya'ya kadar kısaca tüm Türk dünyasında görülen zurna zurr, zurnay, sırnay, surnay, sarna, sorna gibi isimlerle kullanılmıştır. Türklerin Müslümanlığı kabul etmeden önce "yorağ" ya da "yurağ" diye adlandırıldığı kaynaklarda geçmektedir. Zamanla "dügün neyi" anlamına gelen Farsça "surnay/sürnay" sözcüğü değişerek "zurna" şeklini almıştır (Temel Britannica, Cilt 19: 271-272).

Anadolu coğrafyasında Zurna ile ilgili en eski yazılı kayıtlar 14. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde "zurnacı" ile "nakkareci" düğün törenlerinde anılır. İbn-i Batuta Anadolu Ahî tekkelerinde esnaf birliklerinin ve efelerin her yerde davul zurnasını dinlediğini aktarmaktadır. Asya ve Kırimda da tabl-i hân'lar görüyor. Hatta zurnaya Faslıların kullandığı gibi "gayda" denildiğini de belirtmektedir (Gazimihal, 2001: 57).

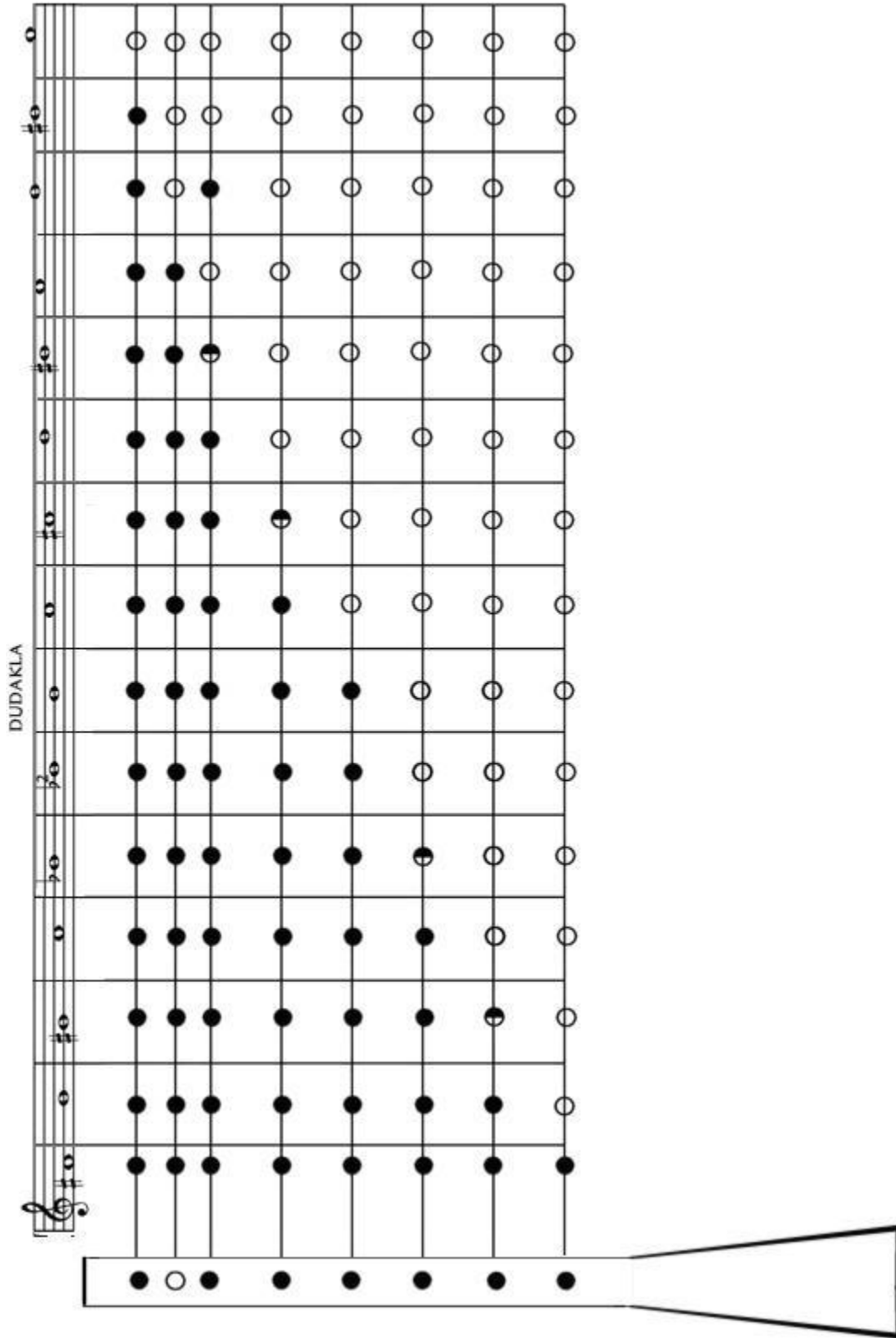


**Resim 1-2-3-4: Kaynaklarda zurna ile ilgili resimler**

### **Anadolu'da Kullanılan Zurnanın Çeşitleri**

Anadolu'da genel olarak şimşir, dişbudak, ıhlamur, kızılıçık, ceviz ve ardıç ağacından imal edilen zurnanın büyüklük ve ses rengine göre çok çeşidinin olmasına rağmen kaba zurna, orta zurna ve cura (zil) zurna olmak üzere üç gruba ayrılmakta ve kullanılmaktadır. Bununla beraber günümüzde zurna icracıları arasında akorduna göre mi zurna, si zurna, sol zurna, la zurna gibi gruplanmakta ve isimlendirilmektedir.

Zurnanın tüm çeşitlerinde melodinin çalındığı 7 adet önde ve 1 adet arkada olmak üzere 8 adet delik bulunmaktadır. Bu deliklerin haricinde cin veya şeytan deliği denilen delikler de bulunmaktadır. "Önyüzdeki üst 3 delik sol elin işaret, orta ve yüzük parmağı ile kapatılır. Başparmak ise arka deliğikapatır ve serçe parmak icrada kullanılmaz. Alttaki dört delik ise sağ elin işaret, orta, yüzük ve serçeparmaklarıyla kapatılır. Başparmak ise gövdenin arkasında zurnayı desteklemek ve dengelemek için kullanılır" (Çakmak, 2015:164).



Şekil 1: Zurnada parmak pozisyonları (Çakmak, 2015:165)

### Kaba Zurna

Kaba zurna “tam kaba” veya “tüm kaba” olarak da isimlendirilmektedir. Ege ve Marmara bölgelerinde (özellikle Trakya) yaygın olarak kullanılmaktadır. Yapı olarak zurna ailesinin en büyük (iri) olanıdır. Gövde büyük olduğundan delik araları da açık olur ve bu sayede ara seslerin (diyez ve

bemol) çalınması daha rahattır. Yaklaşık 2-2.5 oktavlık ses genişliğine sahiptir. Ses sahasının genişliğinden dolayı neredeyse her eseri çalabilecek kapasitededir. Genel olarak Do, Re, Mi ve Si karar sesli olanları kullanılmaktadır.



Resim 5: Kaba Zurna



Resim 6: Kaba Zurna

### **Orta Zurna**

Genellikle Orta Anadolu ve Doğu Anadolu'da kullanılmaktadır. Tokat, Sivas, Kastamonu, Erzurum, Erzincan, Bayburt yörelerinde yoğun olarak kullanıldığı görülür. Orta zurna Tokat zurnası, telli zurna, meydan zurnası, halay zurnası gibi isimlerle de anılmaktadır. Fa, Sol, La ve Si, karar sesli olanları tercihen kullanılmaktadır.



Resim 7: Orta Zurna

Resim 8 ve 9: Orta (Tokat Zurnası/Telli Zurna) Zurna

### **Cura Zurna**

Zil zurna olarak da isimlendirilir. Karadeniz, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yoğun olarak kullanılır. Orta Anadolu'ya doğru gidildikçe ebadı biraz büyür. Gaziantep, Kilis, Kahramanmaraş, Hatay bölgelerinde «gümüşlü» olarak kullanılır. Zurna üzerindeki gümüşler zurnacının ustalığının göstergesidir. Do, Re ve Mi karar sesli olanları daha çok tercih edilmektedir.



**Resim 10: Cura (Zil) Zurna**



**Resim 11 ve 12: Cura (Gümüşlü) Zurna**

### **Zurnanın Bölümleri**

Yapı olarak konik bir boruyu andıran zurnanın boru ve kamış, gövde ve dil olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Boru metal olup diğer bölümleri ağaçtır. Sesin çıkmasını sağlayan kısım kamış olup ses kamıştan boru vasıtası ile aktarılır. Yapımında çok çeşitli ağaç kullanılmakta olmasına rağmen en uygun ağaçlar erik, zeytin, kayısı, kiraz ve zerdalidir.

**Boru ve Kamış:** Boru ve kamış zurnanın sesine direk olarak etki eden en önemli parçadır. Borunun alt genişliği ve kamışın bağlandığı üstte bulunan deliğin çapı, kamışın uzunluğu kısalığı, genişliği, darlığı ve kamışın cinsi hepsi zurnanın tınısına ve akorduna direk etki eder. Zurnanın boyutuna göre kamışın ve borunun da ölçüleri değişir. Zurna büyüdükçe boru ve kamış da doğru orantılı olarak büyür. Standart bir ölçü, kamış ve üfleme tekniğinin olmamasından dolayı çalan kişiler kendi üfleme ve çalım tekniklerine göre perde, boru ve kamış ayarı yaparak zurnanın akordunu yaparlar. Kamışın ağız içindeki durumuna göre (yatay veya dikey) çalım tekniği değişir. Mesela Trakya'da kullanılan kaba zurnanın çalım tekniğinde kamış gövdeye göre "yatay pozisyonda" kullanılırken Ege bölgesinde kullanılan kaba zurnada kamış "dikey pozisyonda" kullanılır.



**Resim 13: Boru**



**Resim 14: Kamış**

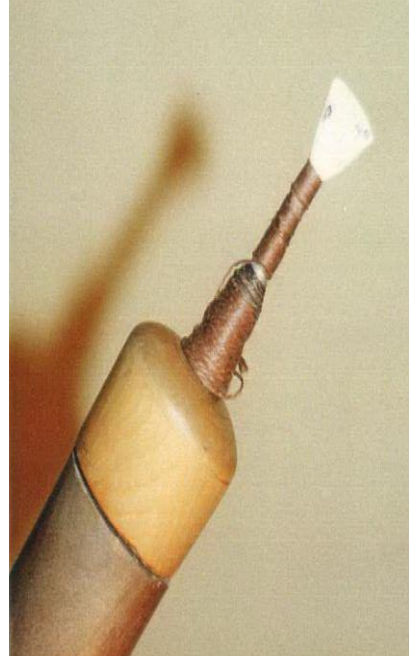


**Resim 15 ve 16: Kullanıma hazır boru ve kamış**

Dil: Kamış ve borudan gelen sesin gövdeye iletilmesinden ve sesin orada oluşmasından dolayı dil adı verilmektedir. Zurnadaki önemi çok büyüktür. Hem gövde üzerinde yer alan perdelerdeki seslerin dengeli gelmesini hemde sesin gücü ile yüksekliğini ayarlamaya yarar. Zurnanın üst bölgesinde, gövdenin içine geçirilerek boru ve kamıştan gelen sesi gövdeye iletir. Sıcak veya soğuktan çok fazla etkilenmeyecek, eğilme ve kapanma yapmayacak ağaçlardan yapılmaya özen gösterilir. Bu yüzden çoğunlukla erik, şimşir, abanoz, granadl ve pekanoz ağacı kullanılır.



**Resim 17: Dil**



**Resim 18: Kullanıma hazır dil, boru ve kamış**

Gövde: Bu bölümde zurnada en önemli bölümdür çünkü nota perdeleri klavyesi bu bölümde bulunur ve perdelerin açıldıkları yerler, genişlikleri, gövdenin iç çapı, şeytan deliklerinin yeri ve genişlikleri çok önemlidir. Çünkü deliklerin doğru yerde ve doğru genişlikte açılmaması zurnanın kendi içerisindeki ses dengesini bozar.

Gövde yüzeyinde ön tarafta 7 vearka tarafta ise 1 adet delik (oyuk) açılır. Alt tarafa “kalak” adı verilir ve zurnanın çeşidine göre kalak geniş veya dar olur. Kalak bölgesinde zurnanın kendi içerisindeki akordu sağlayan “cin veya şeytan delikleri” bulunur. Genel olarak erik, ceviz, söğüt ve dut ağacından yontularak yapılır. (<https://www.angelfire.com/art2/otken/tanimiveyapisi.htm> Erişim Tarihi: 01.04.2021)





**Resim 19-20-21: Gövde**

### **Türk Halk Müziğinde Zurna**

Zurna, Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarının ayrılmaz bir parçası ve ana sazıdır. Halk çalgılarımız içerisinde davulun yanında çalınan en önemli üflemeli bir çalgı aletidir.

Anadolu’da düğünlerde, askere uğurlama törenlerinde, kahramanlık türkülerinde, halk oyunlarında, seyirlik köy oyunlarında, bayram eğlencelerinde, musikide, geleneksel sporlarda vb. davulla birlikte kullanılmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosundan orta oyununda, gölge oyununda (Karagöz) baş çalgısı yine zurnadır. Yüksek ve sert sesli bir çalgı olmasına rağmen Geleneksel Türk Müziğinde (Türk sanat müziği) makam taksimlerinde ve peşrevlerde kullanılmıştır. Ayrıca askeri müzik olan Mehter müziğinde de tarih boyunca 1. melodi çalgısı olmuştur (Say, 2002, 4.Cilt:1278). Kısacası Türkler zurnayı hayatlarındaki tüm önemli anlarda kullanmışlardır. Hata zurna o kadar benimsemiştir ki “zil zurna sarhoş olmak, zurnalık yapmak, zurna gibi öttürmek, zurnanın son deliği olmak, zurnanın zırt dediği yer” gibi atasözü ve deyimlerde bile kullanılmıştır. Halk müziğin Anadolu insanının ibadetinden eğlencesine kadar yaşamının her alanında var olduğu ve yer aldığı görülmektedir. Bu da halk müziğimizin zengin ve renkli olmasındaki en önemli nedenlerden bir tanesidir. Anadolu’da müziğin bu kadar farklı, zengin ve çeşitli olmasının nedenlerinden bir diğeri ise Türkhalk oyunlarıdır (Çakmak, 2015:163).

#### **Türk Halk Oyunlarında Zurna Kullanımı**

Türk halk oyunlarının çok farklı tasnif ve sınıflandırması yapılmıştır. Fakat en kabul gören ve bilimsel olanı hareketlerin oynanış özelliklerine göre yapılan tür temelli sınıflamadır. Bu sınıflamaya göre Türk halk oyunları karşılama ve horalar, zeybekler, horonlar, barlar ve halaylar olmak üzere 5 ana tür altında toplanmaktadır (Ötken, 2002; Gülbeyaz, 2005; Gülbeyaz, 2017: 322). Bu ana türlerin altında alt türler de bulunmaktadır.

“Kaba zurna halk oyunlarında aktif olarak kullanılmaktadır. Bu sazın günümüze kadar gelmesinde ve geniş kitlelere duyurulmasında halk oyunları çok büyük rol oynamıştır” (Yürük, 2001:31). Her bölgede hatta ilde bile farklı türde oyunlara rastlamak mümkündür. Mesela aynı bölgede veya ilde zeybek ve karşılama, halay ve bar veya halay, bar ve horon türünde oyunlara rastlanılmaktadır.



Bununla birlikte genel olarak her bölgede aynı tür oyunların yoğun olarak oynandığı da bir gerçektir. Bu gerçekten yola çıkarak bölgelere göre oynanan oyunları şu şekilde çıkarmak da mümkündür:

- Marmara bölgesinde genellikle karşılama ve hora türü oyunlar oynanırken zeybek türü oyunlar da görülmektedir.
- Ege bölgesinde genellikle zeybek ve karşılama türü oyunlar görülmektedir.
- Akdeniz bölgesinde zeybek ve karşılama türü oyunların yanı sıra halay türünde oyunlar da görülmektedir.
- Orta (İç) Anadolu bölgesinde halay ve karşılama türü oyunlar görülmektedir.
- Karadeniz bölgesinde genellikle horon türü oyunların yanı sıra karşılama ve bar türü oyunlar da görülmektedir.
- Doğu Anadolu bölgesinde bar ve halay türü oyunlar görülmektedir.
- Güneydoğu Anadolu bölgesinde halay türü oyunlar görülmektedir.

Zurna Türk halk oyunlarının ayrılmaz bir parçasıdır. Tek başına kullanıldığı gibi özellikle davul ile ve diğer sazlarla birlikte de kullanılabilir. Her türde kullanılan zurna da farklıdır. Kaba zurna zeybek ve karşılama türü oyunlarda kullanılmaktadır. Orta zurna Orta Anadolu halayları ve bar türü oyunlarda kullanılmaktadır. Cura (zil) zurna ise horon ve halay türü oyunlarda kullanılmaktadır. Karşılama ve hora oyunları genel olarak Marmara bölgesinde özellikle Trakya'da oynanmaktadır. Bununla birlikte Ege ve İç Anadolu bölgesinde de oynanmaktadır. Karşılama ve hora oyunlarında kaba zurna kullanılmaktadır. Zurna tek başına kullanıldığı gibi iki veya daha fazla zurna da aynı anda kullanılabilir. Birden fazla zurna kullanıldığında bir zurna melodiyi çalarken diğer zurna dem tutar (karar sesini verir). Genellikle melodiyi çalan daha usta olmalıdır, acemiler ve yeni başlayanlar dem tutarlar (Yürük, 2001:9).



**Resim 22 ve 23: Trakya'da zurna**

Karşılama ve hora türü halk oyunlarında zurna kullanımına örnek:<https://www.youtube.com/watch?v=-SoWHK59hTQ>

Zeybek oyunları genel olarak Ege bölgesinde oynanmaktadır. Bununla beraber Marmara, Akdeniz ve İç Anadolu bölgesinde de görülmektedir. Zeybek oyunlarında kaba zurna kullanılır. Zurna tek başına kullanıldığı gibi iki zurna da aynı anda kullanılabilir. İki zurna kullanıldığında bir zurna melodiyi çalarken diğer zurna dem tutar (karar sesini verir). Daha usta zurnacı melodiyi çalarken acemi olan zurnacı ise dem tutar.



**Resim 24: Ege'de zurna**

Zeybek türü halk oyunlarında zurna kullanımına örnek:<https://www.youtube.com/watch?v=FUG7rC8NXa8>

Horon oyunları genel olarak Karadeniz bölgesinde oynanmaktadır. Bununla birlikte Doğu Anadolu ve İç Anadolu'da da görülmektedir. Horon oyunlarında cura zurna kullanılmakta olup bölgede zil zurna adı da verilmektedir.



**Resim 25 ve 26: Karadeniz'de zurna**

Horon türü halk oyunlarında zurna kullanımına örnek:<https://www.youtube.com/watch?v=bC0vg29LjmY>

Bar oyunları genel olarak Doğu Anadolu bölgesinde oynanmaktadır. Bununla birlikte İç Anadolu ve Karadeniz bölgesinde de görülmektedir. Bar oyunlarında orta zurna kullanılmakla beraber cura zurna da kullanılır.



**Resim 27 ve 28: Doğu Anadolu'da Zurna**



Bar türü halk oyunlarında zurna kullanımına örnek:[https://www.youtube.com/watch?v=jx\\_pJGqW6rg](https://www.youtube.com/watch?v=jx_pJGqW6rg)

Halay türü oyunlar genel olarak İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde oynanmakla birlikte Akdeniz bölgesinde de görülmektedir. Bu kadar geniş coğrafyada oynanmasından dolayı oynanış bakımından da en zengin olan tür halay türüdür. Bu yüzden halay oyunlarını Orta Anadolu halayları, Doğu Anadolu halayları ve Güneydoğu Anadolu halayları olarak üç grupta ele almak ve incelemek daha doğru olacaktır. Orta Anadolu halaylarını Orta Karadeniz, İç Anadolu ve Doğu Anadolu'nun batısında görmekteyiz. Bu halaylarda orta zurna kullanılmaktadır. Bu zurnalara "Tokat zurnası" veya "telli zurna" adı verilmektedir. Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu halaylarında ise cura zurna kullanılmaktadır. Özellikle Gaziantep, Kilis, Kahramanmaraş, Hatay bölgesinde gümüş işlemeli zurna kullanımı yaygındır. Bu tip zurnalara "gümüşlü zurna" adı verilir ve çalan kişinin ustalığına göre işleme yoğunlaşır.



Resim 29 ve 30: Orta Anadolu'da zurna



Resim 31-32-33: Güneydoğu Anadolu'da zurna

Halay türü halk oyunlarında zurna kullanımına örnek:<https://www.youtube.be/v=JfwloGWTBic>

## SONUÇ

1. Avrupa, Afrika ve Asya kıtasında görülen zurnanın aslen hangi millete ait olduğu net değildir.
2. Türkiye'de Türk müziği, Türk halk oyunları, geleneksel Türk tiyatrosu, askeri müzik (mehter), düğün, eğlence vb. kısaca Anadolu Türk kültürünün tüm sahalarında görülmesi, bununla birlikte tüm "Türk Dünyasında" görülmekte ve kullanılmakta olması nedeniyle zurna için "Türk Sazı" demek doğru olacağı kanısındayım.

3. Türkiye’de kullanılan zurnanın genel olarak kaba, orta ve cura (zil) zurna olmak üzere üç çeşidi vardır.
4. Kamış, boru, dil ve gövde bölümlerinden oluşmaktadır.
5. Türk halk oyunlarının ana sazıdır. Tek başına kullanıldığı gibi diğer sazlarla birlikte de kullanılabilir.
6. Karşılama ve hora oyunlarında kaba zurna kullanılır.
7. Zeybek oyunlarında kaba zurna kullanılmaktadır.
8. Türk oyunlarında kaba zurna tek veya birden fazla kullanılabilir. Birden fazla kullanıldığında biri melodiyi çalarken diğeri dem tutar.
9. Horon oyunlarında cura (zil) zurna kullanılmaktadır.
- 10.Bar oyunlarında orta ve cura zurna kullanılır.
- 11.Orta Anadolu (Tokat, Sivas, Kastamonu vb.) halaylarında orta zurna kullanılır. Bu zurnaya Tokat zurnası veya telli zurna da denilir.
- 12.Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu halaylarında cura zurna kullanılır.Özellikle Gaziantep, Kilis, Kahramanmaraş, Hatay bölgelerinde “gümüşlü” olarak kullanılır. Zurna üzerindeki gümüşler zurnacının ustahğının göstergesidir.

#### **KAYNAKLAR:**

1. ÇAKMAK, Gürkan (2015). “Mey ve Zurna’nın Halk Oyunlarının İcrasında Kullanımı”, 1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Bildiriler Kitabı, s:163-173, Diyarbakır.
2. GAZİMİHAL, MahmutRagıp (2001). “Türk Ötkü Çalgıları”, 2.Baskı,T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
3. GÜLBEYAZ, Kürşad (2005). “Türk HalkOyunlarının Hareket AçısındanDeğerlendirilmesi” İTÜ. Sosyal BilimlerEnstitüsü Temel Bilimler Ana Sanat DalıSanatta Yeterlik Tezi İstanbul.
4. GÜLBEYAZ, Kürşad ve AY, Gökten (2017). “Türk Halk Oyunlarında Tasnif Sorunu ve Tür Kavramı”, VIII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Yayın No:3521, Ankara.
5. ÖTKEN, Nihal (2002). “Türk Halk OyunlarındaKullanılan Temel Hareketlerin Tespiti veAnatomik Analizi”,İstanbul Teknik Üniversitesi SosyalBilimleri Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
6. SAY, Ahmet (2002). “Müzik Sözlüğü” 1. Baskı,Müzik Ansiklopedileri Yayınları, Ankara.
7. TEMEL BRITANNICA ANSİKLOPEDİSİ (1992). Ana Yayıncılık, C.19, 271-272, İstanbul.
8. YÜRÜK, Ünal (2001). “Kaba Zurnanın Türk Müziğindeki Yeri ve Önemi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
9. <https://www.angelfire.com/art2/otken/tanimiveyapisi.htm>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=-SoWHK59hTQ>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=FUg7rC8NXa8>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=bC0vg29LjmY>
13. [https://www.youtube.com/watch?v=jx\\_pJGqW6rg](https://www.youtube.com/watch?v=jx_pJGqW6rg)
14. <https://www.youtube.be/v=JfwloGWTBic>

**Лобанов М.А.**

Россия искусство тарых институту, илимий кызматкер,  
искусство таануу илимдеринин доктору

**Лобанов М.А.**

Российский институт истории искусства, ведущий научный сотрудник,  
доктор искусствоведения

**Lobanov M.A.**

Russian Institute of Art History, Leading Researcher, Doctor of Arts

## **БИЗ ФОЛЬКЛОРДОН КАНЧАЛЫК АЛЫСПЫЗ? НАСКОЛЬКО ДАЛЕКО МЫ ОТ ФОЛЬКЛОРА? HOW FAR ARE WE FROM FOLKLORE?**

**Аннотация:** Н.А.Лобановдун эмгеги “Фольклор таануу” деп атаган терминдин (автору В.Ж.Томс) пайда болушуна байланыштуу маселелерге арналган. Бул терминдин мазмунунун иштешиндеги эволюция талданат. Макалада анын сырткы көрүнүшүнөн бир жарым кылым өткөн мазмуну жана концептуалдык аппаратынын өзгөчөлүктөрү баса белгиленген. Автор фольклористтер үчүн “фольклор” термининин өзгөчөлүгү жана Ф.Эйнштейндин салыштырмалуулук теориясы жөнүндө физиктерге парадоксалдуу идеяны түп нускасында баяндайт.

**Аннотация:** Работа Н.А.Лобанова посвящена проблемам связанными с возникновения термина, названный его автором В.Дж.Томсом “Folk-Lore”. Анализируется эволюция в функционировании, содержательного контента этого термина. Подчеркиваются особенности его содержательного и понятийного аппарата прошедших за полтора века его возникновения. Автор высказывает оригинальную в то же время парадоксальную мысль об своеобразной идентичности термина “фольклор” для фольклористов и теории относительности Ф.Эйнштейна для физиков.

**Abstract:** The work of N. A. Lobanov is devoted to the problems associated with the origin of the term, named by its author V. J. Lobanov.Toms “Folk-Lore”. The evolution in the functioning of the content content of this term is analyzed. The author emphasizes the features of its content and conceptual apparatus that have passed over a century and a half of its origin. The author expresses an original and at the same time paradoxical idea about the peculiar identity of the term “folklore” for folklorists and the theory of relativity.Einstein for physicists.

**Негизги сөздөр:** “Фольклор таануу”; “фольклор”; оозеки чыгармачылыктын фольклордук түшүнүктөр менен байланышынын жоктугу; элдик адабият; 1978-жылы негизделген Англияда биринчи фольклористтер коому.

**Ключевые слова:** “Folk-lore”; «фольклор»; отсутствие связи между понятиями устная традиция с фольклором; народная литература; основание в 1978г. первое в Англии Общество фольклористов.

**Keywords:** “Folk-lore”; “folklore”; lack of connection between the concepts of oral tradition and folklore; folk literature; the foundation in 1978 of the first Society of Folklorists in England.

Минуло более полутора века с момента, когда читающей публике Англии впервые было предложено новое словечко «Folk-Lore». Разлетевшееся по миру, оно как научный термин объединило многих людей вокруг обозначаемого им предмета изучения — предмета довольно зыбкого в очертаниях, постоянно расширяющего объем своего содержания и тем не менее совершенно понятного в том, что позволяет видеть некое единство в его размытых контурах. Фактически новое слово оказалось шире, чем научный термин, обозначая сегодня уже сферу деятельности людей, разных по профилю работы, разных в своих жизненных интересах и целях. И даже в такой ситуации не утрачивается то самое единство предмета, скрепленного словом «фольклор», которое осознается, пусть и не поддаваясь однозначному, устойчивому на века определению.

Дискуссии о фольклоре не прекращаются во всем мире, в том числе и в нашей стране. Симптоматично, что только за последние годы проблеме фольклористики — и неминуемо фольклору как ее предмету — был посвящен 450-страничный том докладов на Первом всероссийском конгрессе фольклористов; десятилетием раньше эволюция в понимании границ этого предмета в России — примерно с того момента, как слово «фольклор» проникло в русскую филологию — была подробнейшим образом прослежена Б. Н. Путиловым. В это же десятилетие появились и другие опыты осмысления фольклора, не столь фундаментально развернутые.

Характерно, что и в упомянутых работах, и во множестве предыдущих внимание авторов целиком было сосредоточено на том, в каком составе жанров следует понимать фольклор в настоящее (или недавнее) время. Расширение — вот что занимает умы. Сама же первооснова — то, как понимал

Folk-Lore изобретатель этого термина Вильям Томс — никого у нас не интересовала, исключая, может быть, М. К. Азадовского, уделившего фигуре английского «антиквара» полстраницы в «Истории русской фольклористики». Не больше места уделил Томсу в наши дни и Путилов, высказав при этом справедливую мысль, что «вокруг скромной заметки этого безвестного автора накопилось столько наносного, несправедливого, что есть смысл вновь вернуться к ней и прочитать ее непредвзято». Действительно, никогда не бывает лишним обратиться к истокам. Ведь именно здесь заключена та сдерживающая сила, которая не даст, быть может, остаться без берегов нашим гуманитарным понятиям, всегда тяготеющим к перетолкованиям, страдающим от произвола тех, кто ими пользуется.

Автор термина «фольклор» Вильям Джон Томс (1803-1885) уже с молодых лет выбрал путь в жизни, от которого не отступал. Средоточием его интересов была средневековая литература и устная словесность. Наследие древности он издавал в сборниках, скорее популяризируя уже известное, чем открывая новое. Сборники обеспечили ему доступ в круг таких же любителей старины, и в 1838 он стал членом Общества любителей древности. В том же году он вошел в открывающееся Историческое Кемденское общество и был избран его секретарем, сохраняя пост до 1872 года. В последние десятилетия жизни Томс занимался проблемой человеческого долголетия и создал любопытную книгу об этом. Однако, главное, с чем вошел Томс в историю гуманитарного знания, был, конечно, его «фольклор».

В 1846 году Томе предложил одному из самых читаемых в Англии журналов «Атенеум», открыть колонку, куда подписчики могли бы присылать свои воспоминания о старинных нравах, сообщения об обычаях, поверьях и т. п. Получив согласие, он обратился к читателям «Атенеума» с разъяснением задач своего отдела. Кратенькое это разъяснение называлось «Folk-Lore», и, опубликованное в номере от 22 августа 1846 года, обозначило день рождения

термина мирового значения. Как это ни странно, но свою терми-нологическую инновацию Томс обнаружил не под своим именем, а под псевдонимом Эмбрауз Мертон. Такой шаг объясняется просто: он не хотел смешивать себя — чиновника Палаты лордов, недавно заступившего на пост, с собою же — одновременно и гуманитарием и продолжал оставаться Мер-тоном все три года своей работы в качестве колумниста «Атенеума». Толь-ко четверть века спустя Томс раскрыл читателям эту мистификацию: «Тема (фольк-лор. — М. Л.) была “протолкнута” <...> в журнал от 22 августа 1846 г. в докладе, написанном мной самим под псевдонимом Эмбрауз Мертон и за-главию “Folk-Lore”» но то уже было секретом полишинеля.

Современного человека, привыкшего понимать фольклор расширительно, в доводах Томса о его научных намерениях ожидает немало сюрпризов. Пре-жде всего, мы считаем понятия «устная словесность», «народное творчество», «фольклор», относящимися к одному и тому же материалу (старинным устно--традиционным песням, сказкам, пословицам и др.). Различия между этими на-шими понятиями если и имеются, то больше идеологического свойства. Сам же автор подводил под им созданный термин «фольк-лор» совсем другое: ми-риады неких «мельчайших фактов», курьезных либо просто интересных, ко-торые сохраняются в памяти людей от старых времен. Таким фактом могло бы быть «воспоминание о забытом нынче обычае, какая-либо распавшаяся легенда, местная традиция, фрагмент баллады». Все подобное могло быть опу-бликовано в колонке «Folk-Lore» (она мыслилась интерактивной). Речь, сле-довательно, не шла о цельных произведениях, связных их текстах. Фольк-лор, по Томсу — это информация вне «художественной» текстуальной оболочки. Приводя в своей статье в качестве примера фольк-лора сведения о местном обычае узнавать, сколько лет проживешь, по количеству вишен, упавших с де-рева во время кукования кукушки, автор привел детскую песенку, певшуюся в момент совершения каких-то действий. В песенке всего три строчки, так что в данном случае продолжительность текста и объем содержащейся в нем эт-нографической информации полностью совпадают. Характерно, что называя в связи с фольк-лором легенду и балладу, автор статьи считал полезным для своей колонки получить их даже в распавшемся, фрагментарном виде.

Предлагая новый термин для такого рода материалов, Томс стремится отделить его от привычного в его время понимания «народной литературы» (старинных песен, сказок, легенд и т. п., опубликованных в классическом сборнике В. Бранда, ставшего в Англии XIX века нормативным), утверждая, что термин «литература» не подходит к таким сообщениям, а более точно соответствует им слово «Lore» (переводится на русский как «знания и све-дения»), «Lore» в его противопоставленности «Literature», а не «Folk», несет главный смысл новизны в новом словосочетании. Как отмечал А. Дандис, «Lore» — материал более существенный для фольклора, чем народ, пользую-щийся этим материалом». В круг фольк-лора сам Томс включил обыденные «нравы, обычаи/обряды, наблюдения, суеверия, баллады, пословицы старо-го времени». Все перечисленное, кроме баллад, не входит в перечень жан-ров, основных для картины «народной литературы», «народно-поэтического творчества». Здесь фольк-лор направлен в какую-то другую сторону.

Что касается возраста такой информации, ее старины, то автор знаме-нитой статьи не предлагал участникам своей колонки никаких критериев. Помочь здесь должна была курьезность фактов, какая-то их необычность, не подлежащая определению. Можно подумать, что наука первой по-ловины XIX века еще не пришла к пониманию народной традиции. Но ведь в гуманитарном знании 1840-х годов в других странах, в том числе и в России, прочно

существовали представления о традиционности, об устной передаче. Возможно, здесь обнаруживается темное, непроявленное место в концепции фольк-лора, как она была изложена в «Атенеуме».

Наконец, самое главное: зачем нужны были мелкие факты, по отдельности вроде бы ничего не значащие? Автор статьи полагал, что такие факты раскроются лишь в системном видении материала. Надо увековечить их на страницах «Атенеума» в ожидании, «пока не появится некий Джеймс Гримм, кто сделает для мифологии Британских островов доброе дело, какое этот лю-битель древности и филолог (здесь подразумевается Якоб Гримм. — М. Л.) свершил для мифологии Германии <...> Масса мелких фактов, многие из которых, когда рассматриваются по отдельности, кажутся пустяковыми и незначительными, но когда они берутся в связи с системой, в которую их вплел выдающийся ум, то ценность их присваивает себе тот, кто первым записал их и никогда не мечтал быть приписанным к ним». Здесь яснее всего и проявились намерения создателя фольк-лора. Термином этим его автор охватывал только то, что было пригодно для воссоздания древней мифологии и подчас могло быть неинтересным для «народной литературы». Фольк-лор — это область материала для мифологии. Увлеченный «Немецкой мифологией» Я. Гримма, вышедшей в свет в 1835 году, Томс оставался воодушевлен ею до конца дней.

Итак, в понятии фольклорного факта, как представлял его себе Томс, присутствуют следующие свойства:

- 1) необычность с точки зрения современных нравов, обычаев, представлений;
- 2) трактовка этой необычности как архаизма;
- 3) относительность этого архаизма, поскольку человек может усвоить свой Lore от лиц одного-двух предшествующих поколений (для проникновения в большую древность требуются другие методы);
- 4) системность, то есть способность к включению в общую картину; характерен в этой связи интерес Томса к подбору и классификации вариантов, что он осуществлял путем комментирования материалов, присылаемых подписчиками.
- 5) преобладание номинации над текстуальным континуумом.

Понятно, рамки фольк-лора ограничивались только словом и обычаем, запечатленным в слове. Никакой музыки и танца, никаких песен с мелодиями это понятие у Томса не касалось в качестве специальной задачи сбора и исследования. Так например, ему довелось получить от какого-то корреспондента и опубликовать в своей колонке описание двух хороводных танцев, что в английской хореологии ценится как один из ранних источников по народному танцу. Но этот материал был им осмыслен лишь в объеме, достаточном для его мифологических интересов. Точно так же фольк-лор Томса не затрагивал и область материальной культуры, что составляет важнейшую часть этнографии. Создатель фольк-лора на редкость четко осознавал поле действия своего словесного изобретения — тогда еще неологизма. Однако его словечко, быстро расширяя свою известность, в дальнейшем повело себя не так, как-то мыслилось самому Томсу.

Продолжая журналистскую деятельность, Томс покинул «Атенеум» и основал свой собственный журнал «Заметки и вопросы», обращаясь в нем к читателю, имеющему большую осведомленность в гуманитарных науках. В 1850 году вышел первый номер этого журнала, и вскоре подписчики по-требовали возобновить там колонку «FolkLore» (в «Заметках и вопросах» данное словосочетание писалось без дефиса). В 1872 году Томс оставил хлопотную деятельность колумниста, передав журнал своему преемнику. После долгих уговоров Томс



согласился принять пост почетного директора нового общества, но, вспоминая о своих обязанностях секретаря в других обществах, вскоре переместился на должность секретаря Общества фольклористов и работал в этом качестве вплоть до своей кончины в возрасте 82 лет.

В период «Заметок и вопросов» Томе не раз выступал на страницах дан-ного издания, пытаясь сохранить фольк-лор в первоначальном, им предло-женном поле значения. Этого не получалось уже в Англии. Имея вырази-тельнейшую внешнюю форму, слово «фольк-лор» оказалось чрезвычайно подвижным, податливым к изменениям своей внутренней формы. Его се-мантическое поле менялось, слово употреблялось в новых для него обла-стях, проявляло чудеса мимикрии и в результате обозначало уже не то, что первоначально подразумевал его создатель. Прежде всего, еще при Томсе, оно отошло от того, чтобы служить синонимом народной мифологии. Оно заместило прежнюю «народную древность», «народную литературу». «На-родное» в нем сохранилось и, более того, вышло на первый план, а вот *Loge* утратило специфичность, став чисто формальным компонентом данного со-ставного слова.

Все то же самое с фольклором продолжается на протяжении более 150 лет. Здесь можно указать на две постоянно действующие тенденции.

Во-первых, это экстраполяция термина на новые для него предметные области. Замещая прежние названия типа «народная литература», фольклор утратил отграничение «знаний и сведений» от текстуального континуума, что и открыло возможности применять этот термин к таким явлениям, о ко-торых Томс вряд ли помышлял в подобном качестве. Так, «фольклор» рас-пространился на музыку, пение, танец, что мы видим, в частности, в устойчи-вом многолетнем существовании отрасли знания под именем «музыкальная фольклористика». Но письменный «фольклор» — в его современном обли-ке — в виде девичьих альбомов с песнями, стихами и всякого рода сентен-циями (недавно у нас велась дискуссия о правомерности причисления этих предметов к фольклору), Томс, очевидно, включил бы в выпестованное им понятие, поскольку принимал в свои издания только письменные тексты. Требования, чтобы последние были зафиксированы непременно от носите-лей устной традиции, он перед своими корреспондентами не ставил — скорее всего, подобное требование тогда еще не укрепилось.

Во-вторых, это дисплазия: в научных интересах фольклору как содержа-нию из древности (то есть в первоначальном значении термина) остается все меньше места, и, занимая освобождающиеся площади, увеличивается внима-ние к функционированию, к сохранению и передаче фольклорного наследия. То есть, центр внимания перемещается на устную традицию как таковую и на все, что вообще попадает в ее жернова. Самое ужасное с точки зрения авто-ра фольк-лора здесь было бы, наверное, понятие «современный фольклор»: в круг термина, который он выдумал, обязательно входила некая ретроспек-тива (хронологическая, стадильная, историческая) как часть стоящего за ним понятия, и ею определялось содержание материала фольклора: «Совре-менное» уже по своему определению удаляло это содержание из томсовского понятия. Оставалось лишь функционирование иного содержания путем уст-ной передачи и, возможно, возникновения. То есть, содержание в подобном толковании фольклора полностью заместило функционированием.

Лишившись ясных логических оснований в своем отграничении от дру-гих явлений народной словесной культуры, фольклор, неудивительно, стал дискутироваться и обсуждаться лишь в плане состава явлений, входящих в его сферу, причем совершенно произвольно. Какое обоснование лежит в основе того, что круг явлений, названных, допустим, В. Лесевичем в

одной из ранних работ на русском языке, где разъясняется понятие «фольклор», так отличается от состава жанров фольклора, указанных В. Я. Проппом?[18] Конечно, в самом факте отсутствия такого обоснования чувствуется определенное снижение уровня познания в сравнении с тем, как осмысливал Томс созданное им понятие. Тем не менее, и он не смог удержать свой фольклор в первоначальных границах. Смешно ратовать за возвращение к началу фольклора, но можно понять, что в этом утраченном начале содержалось что-то, очень и очень крепкое по мысли.

Что же представлял собой фольклор, явившись на свет? — не более чем крошечную статейку В. Томса на столбце — фактически, газетную заметку, она, заметка эта, породила целую науку — с исследовательскими секторами, экспедициями, архивами; целую образовательную структуру — с учебными пособиями, курсами, мастер-классами, лекциями, специализациями. С заметкой Вильяма Томса может сравниться только диссертация Альберта Эйнштейна о теории относительности, уместившаяся в одной тетрадке и перестроившая всю современную физику. В этом смысле у нас, фольклористов, тоже есть своя теория относительности, и имя ей — фольклор.

#### **Список использованной литературы:**

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики. Т. II. М., 1963. С. 179-180.
2. Аничков Е.В. Фольклор «Энциклопедический словарь». Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. т. 36. Кн. 71. СПб., 1902. С. 209;
3. Богданов К. Фольклорная действительность: перспективы изучения. Повседневность и мифология. СПб., 2001. С. 16-25;
4. Гусев В, Е. Фольклор: История термина и его современные значения . 1966, № 2;
5. Лесевич В. «Фольклор и его изучение. Памяти Белинского». Литературный сборник. М., 1899. С. 343;
6. Пропп В. Я. «Фольклор и действительность». М., 1976. С. 46-82;
7. Путилов Б. Н. «Фольклор и народная культура». – Первый всероссийский конгресс фольклористов» Сборник докладов. Т. (Ответ. ред. Каргин А.С.) М., 2005 г.;
8. Dundes A. What is Folklore? // The Study of Folklore; Ed. A. Dundes. P. 1.;
9. Thoms W. Folklore The Study of Folklore... P. 5.;
10. Emrich D. «Folk-Lore»: William John Thoms // California Folklore Quarterly. Vol. 5. Berkeley. Los Angeles, 1946. P. 366-367;

**Мацевский И.В.**

Искусство илимдеринин доктору, профессор, Россия искусство тарыхы институту,  
аспаптык таануу бөлүмүнүн башчысы

**Мацевский И.В.**

доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств,  
заведующий отделом инструментоведения

**Matsievsky I.V.**

Doctor of Arts, Professor, Head of Department Instrumentation, Russian Institute of Art  
History

**АЗЫРКЫ КЕЗДЕГИ МЕТОДОЛОГИЯНЫН КАЛЫПТАНЫШЫ ЖӨНҮНДӨ  
САЛТТУУ, АСПАПТЫК ОКУУ МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТ  
О СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ  
ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ, ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
ABOUT THE FORMATION OF MODERN METHODOLOGY  
STUDYING TRADITIONAL, INSTRUMENTAL MUSICAL CULTURE**

**Аннотация:** Бул макалада автор жеке өзү иштеп чыккан заманбап комплекстик-апробациалык жана когнитивдик методикалык изилдөөнүн негизинде салттуу аспаптык музыкалык маданияттын табиятына жана анын алып жүрүүчүлөрүнүн өзүнүн музыкалык эстетикасы теориясы, тарыхы жана терминологиясына терең кирип, аны ишке ашырган. Ошондой эле объекти бул изилдөөнү жетишээрлик керектүү түшүнүктө аныктоого жетишкен.

**Аннотация:** Анализируя современное состояние изучения музыкальных инструментов, автор предлагает свою научную методику исследования музыкальных инструментов в тесной взаимосвязи, взаимодействия, взаимозависимость “музыкального орудия и её продукции, инструментальной музыки”, их составных частей и важных элементов единой, неразделимой системы. Отсюда и наименование этого научного метода системно-этнофонической. Этот научный метод на сегодняшний день стал бесспорной научной парадигмой для исследователей-органологов не только из стран СНГ, но и из таких зарубежных стран, как Словения, Болгария, Германия, Австрия, Палестина и других.

**Abstract:** Analyzing the current state of the study of musical instruments, the author offers his scientific methodology for the study of musical instruments in a close relationship, interaction, interdependence of « musical instruments and their products, instrumental music”, their components and important elements of a single, inseparable system. Hence the name of this scientific method systemically-ethnophonic. This scientific method has now become an undisputed scientific paradigm for organologists not only from the CIS countries, but also from such foreign countries as Slovenia, Bulgaria, Germany, Austria, Palestine and others.

**Негизги сөздөр:** тарыхый өнүгүүнүн өзгөчөлүгүнө байланышкан социологиялык тенденциялар; салыштырмалуу музыкатаануу; көп түрдүүлүктү калыбына келтирүүнүн методу; компаративдик метод.

**Ключевые слова:** историко-морфологический метод; музыкально-систематический метод; звуковой идеал Ф.Бозе; контанационная теория.

**Key words:** historical-morphological method; musical-systematic method; sound ideal of F.Bose; contanational theory;

Начиная с 1950-х гг. в отечественной и зарубежной науке о традиционных музыкальных инструментах-этноорганологии обозначились тесно взаимосвязанные, но противоположные по направленности тенденции: а) стремление к индуктивному и по возможности полному собиранию, описанию и изучению материала; б) попытки обобщения индуктивных данных и выявления происходящих или происходивших в традиционном инструментализме процессов, а также определения структурно-стилевых, жанровых и локально-диалектных видов, нередко методом дедукции. Реализация каждой из названных тенденций сопряжена с рядом дискуссионных проблем, охватывающих выбор порядка описания, методику экспедиционной работы, транскрипции звукозаписей, классификации, каталогизации и анализа материала и даже определение самого объекта исследования(1).

Существуют исходные точки зрения по вопросам, что является традиционным музыкальным инструментом и каковы объемы и границы понятия «традиционная инструментальная музыка». Одни исследователи включают в сферу своих изысканий самый широкий круг инструментов и наигрышей на них, опираясь в основном на стабильность их функционирования в быту, формируя таким образом этнографическое направление в органологии(2). Другие вслед за А. Шеффнером, К. Заксом, К. Квиткой и К. Айзиковитцем(3) более или менее обоснованно дифференцируют музыкальный инструментарий по эстетическому признаку, составляя искусствоведческое направление(4), либо по музыкально-структурным признакам(5). Однако структурные признаки, определяющие музыку и, в частности, музыку этническую, а также традиционный музыкальный инструмент, трактуемые абстрактно, в отрыве от анализа исторического и локального своеобразия культуры местной традиции, приводят к известным недоразумениям. В самом деле, если согласиться с определением К. А. Верткова, согласно которому музыкальный инструмент непременно должен обладать «способностью издавать фиксируемые по высоте и ритмически организованные звуки”(6), то не только «трещотка <...> колотушка <...> и свисток, на котором можно издавать неизменяемый по высоте звук, <...> не могут служить объектом инструментоведения»(7) но и огромное число музыкальных инструментов, нередко составляющих основную, определяющую стилевую и тембровый фонд музыкальной культуры множества народов и даже целых этнических групп (народы Дальнего Востока, Сибири, Африки, Океании) и т. д. Объясняются подобные недоразумения, видимо, тем, что современная органология выросла на базе инструментоведения европейской классической музыки, структурные и функциональные признаки которой были возведены в абсолют музыки вообще. Выстроенная дедуктивно на базе этого иерархия множеств и подмножеств «музыка - музыкальный инструмент - традиционный музыкальный инструмент» приводит, если строго ей следовать, к

описанию и изучению лишь тех инструментов, которые по тем или иным признакам родственны инструментам европейским, а не тем, которые определяют функциональное и стилевое лицо системы каждой конкретной этнической музыкальной культуры мира. Сегодня все более явно осознается особое местоположение традиционного музыкального инструмента на перекрестке двух иерархических классификационных путей: 1) этнос - этническая духовная культура - этническая звуковая культура - традиционная музыка - традиционный музыкальный инструмент; 2) этнос - этническая материальная культура - орудия - звуковые орудия - традиционный музыкальный инструмент(8). Необходимо отметить, что в реальных органо-логических исследованиях границы между искусствоведческим и этнографическим подходами достаточно условны. Выдвинутый крупнейшими органологами XX в. Э. Эмсгаймером и Э. Штокманом, принцип тотального изучения звуковых орудий с подробным и дифференцированным анализом их функционирования, истории, локализации и музыкально-стилевой специфики (комплексный метод)(9) реализуется успешно в работах ряда отечественных и зарубежных исследователей(10).

Основные методы современной органологии возникли в результате осознания упущений, имевших место при описании музыкального инструментария в трудах XIX и первой половины XX столетий (имеем в виду принципиальные методологические упущения, касающиеся трудов крупнейших исследователей - классиков инструментоведения А. Фаминцина, Н. Привалова, Н. Лысенко, А. Хыбинского, Г. Норлинда и др., а также необходимость углубленного исследования в направлениях, предложенных К. Заксом, А. Шеффнером и К. Квиткой).

**I. Историко-морфологический метод** отчетливо реализовался в трудах Г. Беккера, И. Мачака, Т. Вызго, К. Верткова, Р. Галайской, П. Чисталева, И. Тынуриста и др(11). Он основывается на изучении музыкального инструмента как такового, его конструкции, материала, способа изготовления, акустико-технических параметров, характера функционирования и исторического развития формы, конструкции и практики применения. Путь обстоятельного изучения морфологии инструмента, предложенный еще в 1930-гг. В. М. Беляевым как обоснование материалистического подхода к изучению народного искусства вообще и музыкальных инструментов, в частности, чрезвычайно важен для понимания исторических процессов музыки контактной коммуникации. Сам инструмент либо его останки - в археологических раскопках, музеях, коллекциях, иконографии или описаниях - единственный документ и материальное наследие традиционной музыки ушедших эпох. К историко-морфологическому направлению близко примыкают работы инструментоведов-археологов(12). От него же отталкиваются историко-морфологические классификации инструментов, восходящие к классическим систематикам В. Маййона и Хорнбостеля-Закса(13): Л. Ленга, М. Тодорова, П. Чисталева и др.(14)

**II. Музыкально-стилистический метод** основывается на изучении звучащего музыкального инструмента. Идеи исследования строя, звуко-ряда, ритмо-динамических возможностей инструмента, особенностей исполнения, и не в лабораторных условиях, но в системе его реального функционирования и репертуара, анализа инструмента как феномена традиционной музыки, выдвинутые А. Хыбинским, К. Квиткой, Г. Г. Дрэггером(15), были успешно реализованы в их музыкально-функциональной и музыкально-

структурной классификациях. Дальнейшее развитие они получили в трудах Ц. Рихтмана, Г. Благодатова, Л. Ленга, Г. Тампере, Р. Зелинского(16).

В результате музыкально-стилистическое направление в инструментоведении положило начало постепенному перерастанию органологии в органофонию - науку об инструментальной музыке. Музыкально-стилистический метод и его реализация в конкретных исследованиях стали одной из главных и определяющих составляющих в становлении и формировании со-временного системно-этнофонического подхода.

III. Структурно-типологический метод в этноорганологии был сформулирован и реализован в трудах Э. Эмсгаймера, Э. Штокмана, О. Эльшека, Г. Моека и др.(17) Он основывается на изучении музыкального инструмента как элемента порождения материальной и духовной культуры этноса. Исследование морфологических и музыкально-стилевых особенностей инструмента координируется с анализом его функционирования, локальных и социальных особенностей, традиционной терминологии, знаковых параметров и символики формы, материала, тембра, исполнительских приемов. Характерен отказ органологов этого направления от классификаций и порядка сравнения инструментов от общего к частному как приводящих к обобщениям и выводам, которые не отражают особенностей системы и не раскрывают ее внутренних структурных законов(18). Объектом исследования становится отдельный звучащий и функционирующий инструмент во всем комплексе его составляющих. Группа отдельных инструментов, сходных по структуре комплекса определяющих их признаков, как культурно--эстетический феномен образует тип-главную структурную категорию. Синхронное и диахронное сопоставление типов и типологических групп и рядов при учете историко-археологических данных, комплекса культурных памятников с применением моделирования позволяет органологам структурно-типологического направления предпринимать серьезные попытки изучения эстетической и социальной истории инструментов и породивших их музыкальных культур. Системно-этнофонический метод сформировался в последнюю треть XX в. на базе конкретных органологических и органофонических исследований ведущих отечественных и зарубежных ученых, органично сочетающих методы историко-морфологический, музыкально-стилистический, структурно-типологический. Наиболее рельефно этот метод выкристаллизовался в исследованиях, посвященных реальному, современному бытованию традиционных музыкальных инструментов и традиционной инструментальной музыки(19). Теоретически в этой статье он сформулирован впервые, но его истоки и само наименование связаны не только с вышеназванными направлениями в органологии, но и с исследованиями и концепцией крупнейшего отечественного ученого-инструментоведа К. В. Квитки, согласно которым музыкальный инструмент мыслится как элемент единой системы художественного быта и культуры, носитель звукового мышления этноса. По Квитке, взгляд на традиционную музыку только с сугубо эстетических позиций, к тому же выработанных на базе музыкальной эстетики европейской «ученой» музыки и её критериев и оценок, весьма обедняет представление о доподлинной природе традиционного искусства, традиционного звукового мышления(20). К. В. Квитка же вводит и само понятие «этнофонии»(21), которое мы позволим себе трактовать шире, чем В. Л. Гошовский («раздел музыкальной этнографии, предметом которого является изучение манеры исполнения, особенностей фразировки и т. п. в народном пении»)(22), - как науку об этническом звукотворчестве, этническом звуковом искусстве. Суть системно-этнофонического подхода в органологии заключается в

следующем. Традиционные музыкальные инструменты понимаются прежде всего как традиционно используемые этносом орудия звукового творчества, его музыки. Музыкальные инструменты отражают сложную систему образно--звуковых представлений этноса и определенной исторической эпохи, являясь особым рода материальным памятником традиционно бесписьменной музыки. Их строй, звукоряд, тембровая характерность, динамические и технико-исполнительские возможности - а отсюда и конструкция, материал, форма, способ звукоизвлечения - связаны со всей стилевой системой этнической инструментальной музыки, соответствуют ее закономерностям и одновременно влияют на ее становление и развитие. Нельзя понять особенности инструмента без изучения его в тесной связи с исполняемой на нем музыкой. Неразрывное изучение инструментов и музыки - первое вытекающее отсюда положение.

Взаимосвязь между инструментом и инструментальной музыкой реализуется как на уровне этнической музыкальной системы в целом, так и в каждом конкретном ее проявлении. Тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены не только система музыкальных инструментов данной местности и жанро-стилевая система традиционной музыки - каждое конкретное исполнение, каждая конкретная исполнительская версия того или иного произведения этнической музыки, и каждая стабильная группа таких версий неотделима от особенностей воспроизводящего это произведение инструмента, его локальной и даже индивидуальной (принадлежащей данному исполнителю) разновидностей. Причем в этническом инструментализме - искусстве контактной коммуникации, где исполнитель-одновременно творец музыки, - вариантность инструментария может реализоваться не только в том, что в европейской практике называется исполнением, интерпретацией и в музыкальной форме, ритмике, мелодике, фактуре, модальности. Отсюда следующее положение. Фиксация и изучение инструментария и инструментальной музыки должны вестись одновременно, синхронно. Базовым материалом исследований системно-этнофонического направления становятся прежде всего те инструменты, на которых исполнялась (и была зафиксирована в звукозаписях) традиционная этническая музыка в традиционной ее интерпретации и, соответственно, те наигрыши, которые были исполнены на инструментах, непосредственно доступных изучению.

В зависимости от жанра или ситуации исполнения (в помещении или на воздухе; зимой или летом; соло или в ансамбле и в каком ансамбле; в обряде или для слушания; в традиционной ситуации или специально для записи и пр.) традиционные музыканты варьируют исполнительскую манеру, приемы игры, динамическую шкалу, способ держания инструмента, аппликатуру и даже строй(23). Внимание исследователя к инструменту, его строю, а главное к самому исполнителю во время игры поэтому ни на минуту не должно ослабевать, а все происходящие изменения, новые штрихи и приемы должны быть зафиксированы (словами, знаками, а также с помощью кино- и фотосъемки)(24). Иными словами, синхронное изучение традиционного инструмента и инструментальной музыки должно вестись с первого же ее исполнения.

Этническая музыка - живое, меняющееся, развивающееся явление. Ее структуры и жанры сформировались в результате многократных, на протяжении веков из устно передаваемых от носителя к носителю, от поколения к поколению «исполнений-композиций». Чтобы понять произведение традиционной музыки в динамике, в процессе и выявить роль инструмента в его становлении, нельзя ограничиваться единичным исполнением, единичной записью. Многократная фиксация одного и того же произведения в интерпретации тех же и

иных исполнителей в тех же и иных ситуациях, в разное время, в разные годы - обязательное условие плодотворной работы с применением системно-этнофонического метода.

Традиционные музыкальные инструменты - явление духовной культуры этноса. Они тесно связаны с его бытом, укладом, хозяйственной жизнью, верованиями, обрядами, праздниками, ритуалами, другими видами традиционной культуры. Понять этническую музыку как живое, эмоционально наполненное, функционирующее явление традиционной культуры, понять ее тематику, образный мир, символику можно только при изучении ее в контексте всей духовной жизни народа. Тембро-акустические и выразительные особенности инструментов отражают не только структурную, но и образную сторону этой музыки. Недаром сам инструмент нередко ассоциируется в традиционном мышлении с живым существом, его звучание часто характеризуется такими определениями, как «выговаривает», «говорит», «поет», «играет», «перебирает» и т. д., а сами наименования частей инструмента легко ассоциируются с частями тела живого существа: головка, шейка, груди, плечи, бока, звуковые ноздри, уши и т. п.(25).

Музыкальный инструмент является одновременно феноменом материальной культуры. Материал, из которого он изготавливается, конструкция; форма, способ хранения тесно связаны с традициями материального производства. Изучение их - составная часть органо-логического исследования. Чтобы понять особенности выбора и обработки материала, характер изготовления, подгонки частей в конструкции, настройки и подстройки инструмента, мало «слышать» - нужно «видеть» - видеть процесс изготовления инструмента, желательно исследователю даже самому принять непосредственное участие в этом процессе, научиться (понятно, в известных пределах) делать инструмент и играть на нем. Он должен погрузиться в атмосферу быта изучаемой местности, войти в тесный контакт с носителями традиции, осознавать их представления, оценки тех или иных рассматриваемых явлений, стать (насколько возможно) своим в их кругу. Полевое экспедиционное исследование (с многократными возвращениями к тем же информаторам через определенные сроки, повторными выездами после аналитической лабораторной работы) - обязательное условие для сколько-нибудь серьезного изучения традиционных музыкальных инструментов сегодня. Идеал - стационарное, многолетнее комплексное обследование инструментализма в целостной системе традиционного быта и культуры, в системе этнического искусства в живых условиях его бытования. Эффект приближения к стационарному исследованию достигается с помощью организации многоярусной перманентной экспедиции, состоящей в привлечении к работе целой системы корреспондентов из числа постоянных жителей изучаемого края, обученных и руководимых исследователем: они создают подсистему своих корреспондентов, в результате чего функционирует уже целая иерархическая надсистема исследователей - энтузиастов, своего рода этнический исследовательский институт с единой целевой установкой. Каждая конкретная зафиксированная корреспондентами информация проверяется инструментоведем-исследователем непосредственно во время его очередного выезда. Таким образом велась работа А. Ленга по изучению словацкого музыкального инструментария и инструментальной музыки(26), автора этих строк над музыкальными инструментами Гуцульщины(27) и др.

Итак, опора исследователя-синхронно собранный полевой материал. Музыкальные записи тщательно нотируются и анализируются. Анализ строя инструмента и специфики исполнительства на нем сопоставляется с данными анализа получаемых музыкальных результатов, данными нотации, и наоборот. Координированный анализ может вызвать новые



вопросы, потребовать новых записей и т. д. В итоге возникнут аналитические транскрипции, графически отражающие музыкальную структуру инструментального произведения, специфику исполнительской техники, штрихи, динамику, особенности аппликатуры уже не абстрактно, а в музыке(28). Координированный анализ, многократные записи, а также сопоставление их с иными инструментальными и вокальными версиями на фоне целостного изучения музыкальной культуры данной местности в сравнении с материалами по традиционному искусству данного и родственных ему генетически, географически и типологически этносов и этнографических групп позволяют более четко дифференцировать основные и второстепенные элементы структуры инструментария и музыки, стабильные и мобильные составляющие и пр. Параллельно с аналитической нотацией отдельно звучащего текста инструментального произведения и описанием отдельного конкретного образца инструмента выстраивается синтетическая транскрипция музыкального произведения этнической традиции как вида, систематическое описание вида и класса исполняющего это произведение музыкального инструмента.

Практическая цель использования системно-этнофонического подхода к изучению инструментария - осуществление системного ареального исследования традиционного музыкального инструментария во всем комплексе его составляющих и многочисленных связей, в сегодняшнем состоянии и в диахронии его становления и развития (естественно наряду с включением в такое исследование в качестве основных собранных и синхронно-систематически изученных инструментов и инструментальных произведений записей и материалов, сделанных ранее, в том числе осуществленных без достаточной документации). Сюда относятся и многочисленные устные свидетельства, и иконография, и материалы археологических раскопок, и данные летописей, и литература (в том числе художественная) прошлого и настоящего, и тексты фольклорных произведений: песен, сказок, легенд, преданий. Но эти данные строго сопоставляются и координируются как между собой, так и в первую очередь с материалами системно-синхронных этнофонических полевых исследований. Для постижения стиля музыкальной традиции того или иного этно-исторического ареала системно-этнофоническое исследование музыкального инструментария не может ограничиться фиксацией инструментов, выполняющих сегодня четко выраженную эстетическую функцию. В формировании звукового идеала (термин Ф. Бозе, введенный в органологию О. Эльшеком(29) каждого этноса, его музыкально-стилевой системы, семантики, образности структурных характеристик этнической музыки и его инструментария большое значение имеет сфера прикладного музицирования, разнообразные пастушеские сигналы, манки, ритуальные кличи и т. п. Изучение их - важная задача, сегодняшний инструментарий того или иного этноса сформировался в длительном историческом процессе. По-разному эти процессы проходили в различных районах, различными были в те или иные промежутки времени условия и характер быта, контакты с другими культурами. Эти процессы привели к зональной и диалектной дифференциации инструментария. Вскрыть ее - важная задача исследования. Столь же необходимо показать социально-профессиональную дифференциацию инструментария, которая в тех или иных формах имеет место у большинства традиционных музыкальных культур.

Системно-этнографический метод, впервые сформулированный нами в 1983 г.(30), достаточно быстро получил широкое применение и в России, и за рубежом как в сфере традиционной, так и современной музыки(31). Его реализация и развитие породили и ряд новых, тесно связанных с ним специальных подходов и исследовательских направлений. Из

них важнейшими являются комплексно-апробационный и когнитивные методы в инструментоведении(32).

При комплексно-апробационном методе исследователь не просто познает игру на инструменте и связанные с ним музыкальные произведения, но постигает жанровую систему, специфику формообразования и артикуляции в той или иной локальной этнической культуре, проходя школу обучения у традиционных музыкантов и практически осваивая языковые нормы, методы передачи традиции, эстетические и поведенческие каноны музицирования в данной среде и как бы непосредственно входя в саму систему этнической культуры, в той или иной степени становясь ее носителем.

Такой подход позволяет эффективно, чем только при наблюдении и взгляде со стороны, подойти к реализации насущных проблем когнитивной музыкологии. Ее задача – постичь и описать современным научным языком музыкальную эстетику и теорию иных культур (за пределами европейского музыкознания). Воплощение в самых разноликих формах образных и интеллектуально-аналитических рефлексий теоретико-эстетические представления самих носителей и реципиентов того или иного этноса или культурной среды о своей музыке, ее функционировании и структуре, выраженные наиболее отчетливо в вербальной форме, выявленные исследователем-инструментоведом и составляющие сегодня предмет когнитивной музыкологии дают важный материал и для развития когнитивной психологии, а также других, тесно связанных с современным народоведением гуманитарных наук(33).

Применение системно-этнофонического метода существенно сказалось и на становлении контонационной теории, позволяющей получить более широкие представления о многих явлениях и формах мировой музыкальной культуры, их порождающих факторах и принципах структурирования(34).

Формирование и развитие системно-этнофонического метода в органологии - естественный этап современной науки, все более стремящейся к многостороннему пониманию сложной и высокоорганизованной системы художественной культуры во всех ее разнообразных проявлениях. Он прямо связан с системными подходами, характерными для многих гуманитарных наук. Его главная задача - выявление сути функционирующей системы в реальной среде бытования, в процессе становления и развития. Наиболее рельефно становление системно-этнофонического метода проявилось в последних исследованиях Ф. Кароматова, А. Ленга, О. Эльшка и других современных органологов этнической музыки(35). На нем основана и подготовленная к печати монография автора этих строк(36).

#### **Список использованной литературы:**

1. См.: Drdger H. H. *Instrumentenkunde // Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1957. Bd. 6. Sp. 1288-1295. Elschek O., Stockmann E. *Zur Typologie der Volksmusikinstrumente // Studia instrumentorum musicae popularis*. Stockholm, 1969. T. S. 11-12; Верткое К. А. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*. М., 1973. С. 262-274; Мациевский И. В. О методологических проблемах изучения народных музыкальных инструментов // *Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографических и антропологических исследований в 1974-1975 гг.* Душанбе, 1976. С. 267-268; Мациевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Л., 1980. С. 143-169.

2. См.: Alexandru T. Instrumentele muzicale populare române. București, 1956; Са-рыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978; Гуменюк А. І. Українськ! народні музичні інструменти. Киш, 1967; Чисталев П. И. Коми народ-ные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.
3. См.: Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1929; Schaeffher A. Origine des instruments de musique. Paris, 1936; Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 251-276; Izikovitz K.-G. Musical and Other Sound Instruments of South American Indians. Geteborg, 1935.
4. См.: Emscheimer E., Stockmann E. Vorbemerkungen zu einem Handbuch der europai- schen Volksmusikinstrumente // Deutsche Jahrbuch für Volkskunde. 1959. Bd. 5. S. 412-416; Stockmann E. Zur Terminus «Volksmusikinstrument» // Forschung und Fortschritte. 1965. Bd. 35. S. 337-340; Галайская Р. Б. Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1975; Британов Г. Ф. О социальном функционировании русских народных музыкаль-ных инструментов в современной культуре: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979.
5. См.: Модр А. Музыкальные инструменты. М., 1959; Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб., 2006.
6. Верткое К. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР. Указ. изд. С. 264.
7. Там же. С. 264—265.
8. Stockmann E. Eintrittswort zum Simposium «Instrumente der Volksmusik» / / VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1970. С. 384—386; более подробно см.: Мациевский И. В. Народный музыкальный инстру-мент и методология его исследования. Указ. изд.
9. Emscheimer E., Stockmann E. Op. cit.
10. Kunz L. Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Leipzig, 1974; Нигмедзяпов М. Н. Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 266-297; Чисталев П. И. Традиционные и современные формы бытования коми народных музыкальных инструментов // Традиционная культура и быт народа коми. Сыктывкар, 1978. С. 49-63.
11. Becker H. Historische und systematische Aspekte // Studia instrumentorum musicae popularis. II. Stockholm, 1972; Macak I. Slovenske ľudove hudobne nástroje. Bratislava, 1967; Мачак И. К вопросу о документации музыкальных инструментов // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 39-
12. Выз-го Т. С. Афрасиабская лютя // Из истории искусства великого города. Ташкент, 1972. С. 269-297; Верткое К. А. Русские народные музыкальные инструменты. А., 1975; Галайская Р. Музыкальные инструменты русского народа в исторических па-мятниках. Указ. изд.; Чисталев П. И. Коми народные музыкальные инструменты. Указ. изд.; Tonurist J. Kannel Versamaast Setumaani // Музыкальное наследие фин-но-угорских народов. Таллинн, 1977. С. 149-182.
13. См.: Беляев В. М. Руководство по обмеру народных музыкальных инструментов. М., 1929; Садоков Р. Л. Тысяча осколков золотого саза. М., 1971; см. также статьи археологов А. Сидорова, Р. Садокова, А. Оськина (Музыкальные инструменты и на-родная музыка. М., 1983).

14. Mahillon V. Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire de musique de Bruxelles, 1880-1922; Hombostel E, Sachs C. Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie, 16. Berlin, 1914. S. 553-590.
15. Leng L. Slovenske Ľudove hudobne nástroje. Bratislava, 1959; Тодоров М. Български народни музикални инструменти. София, 1973; Чисталев П. К. Коминародни музикални инструменти. Указ. изд.
16. Chybinski A. Opolskiej muzyki ludowej. Krakow, 1961. S. 245-423; Квитка К. Указ. соч. С. 251-276; Dräger H.-H. Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente. Kassel, 1948.
17. Благодатов Г. И. Русская гармоника. Л., 1960; Tampere H. Eesti rahvapillid ja ahvatantsud. Tallinn, 1975; Leng L. Ľudova hudba Zubajovcov // Musicologica
18. Slovaca. Bratislava, 1973; Зелинский Р. Ф. Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1976; Башкирско-народное инструментальное искусство. Инструментальная музыка. Уфа, 2003.
19. Emscheimer E., Stockmann E. Op. cit.; Elschek O. Typologische Arbeitsverfahren bei Volksmusikinstrumenten // Studia instrumentorum musicae popularis. Stockholm, 1969. T. 1. S. 23-40; Emscheimer E. Zur Typologie der schwedischen Holztrumpeten // Ibidem. S. 87-97; Moeck H. Typen europaischen Kernspaltfloten // Ibidem. S. 41-73.
20. Elschek O., Stockmann E. Op. cit.
21. См.: Кароматов Ф., Нурджанов М. Музыкальное искусство Памира. Кн. 1. М., 1978; Sarosi B. Die Volksmusikinstrumente Ungars. Leipzig, 1967; Бойко Ю. Е. Некоторые особенности вокально-инструментальных жанров бассейна Волхова и Сяси // Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии и земель Северо-Запада. М., 1977; Бойко Ю. Е. К проблеме крупной формы в русской народной инструментальной музыке // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М., 1979. С. 9-11; Назина И. Белорусские народные музыкальные инструменты. Ч. 1: Духовые инструменты. Минск, 1979.
22. Квитка К. Избранные труды. Указ. изд. Ч. 2. С. 6-9, 14, 15, 18.
23. Там же. С. 67.
24. Там же (примеч. В. Гошовского, сноска № 2).
25. К. В. Квитка откровенно скептически относится к каким-либо попыткам судить о специфике инструментального музицирования по лабораторным анализам инструмента (см.: Квитка К. Избранные труды. Т. 2. С. 24-26).
26. См.: Бойко Ю. Е. О методике фиксации инструментальной музыки // Методы изучения фольклора: Сб. научн. трудов. А., 1983. С. 73.
27. Такую, в частности, терминологию частей скрипки зафиксировал автор этих строк в экспедиции 1979 г. в восточнобелорусском Полесье. Аналогичные «очеловеченные» термины имеют место в названии частей инструмента и разделов музыкальной формы наигрышей в казахской этнической традиции, как свидетельствует статья Б. Аманова (Музыкальные инструменты и народная музыка. М., 1983).
28. Leng L. Ľudova hudba Zubajovcov. Op. cit.
29. Мацгевськш І. Музичні інструменти гуцулів (в печати).
30. Подробнее см.: Мацневский Й. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 5.

31. Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментоведения) // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Указ. изд. С. 28.
32. Мацеевский И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 54-63.
33. См., например: Садыкова В. Н. К вопросу о применении системно-этнофонического метода в исследовании инструментального мугама // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986. С. 39-47; Субаналиев С. С.
34. Киргизские народные музыкальные инструменты. Фрунзе. 1986; Зисариева С. Свирачът във фолклорната култура. София, 1987; Strajnar J. Citira. Trieste, 1988; Бойко Ю. Е. По следам «Русской гармоник» Г. И. Благодатова // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. [Вып.1]. С. 61-64; Morgenstem U. Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Russland. Berlin, 1995;
35. Бойко Ю. Е. Немецкий ученый о русской народной инструментальной музыке - информационная блокада прервана // Cosmos instrumentorum. СПб., 1999. С. 3-6; Бойко Ю. Е. К проблеме инструментальной транскрипции // Вопросы инструментоведения. СПб., 2000. Вып. 4. С. 76-79; Пучков С. В.; Светлов М. Г. Музыкальные компьютерные технологии. СПб., 2005. С. 87-101. Levin T., Suzukej V. Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music and Nomadism in Tuva and beyond. Indiana University Press, 2006; Рахимов Р. Г. Башкирские инструментальные ансамбли устной традиции. Уфа, 2008; Супрун-Яремко Н. Музикознавчі праці. Рівне, 2010.
37. См.: Мацеевская В. И. Об исполнительстве традиционных профессиональных музыкантов: психологический аспект // Музыкальное искусство: история и современность. Астрахань, 2009. С. 166-170; Мацеевский И. В. Когнитивная музыкология: Актуальность и перспективы // Проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2009.
38. См.: Мацеевский В. И. Феномен музыкальной памяти в свете современной когнитивной психологии // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999. С. 74; Бойко Ю. Е. Терминология русских инструментов бытового музицирования // Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб., 2010. Вып 3. С. 16-54; Мацеевська В. Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнитивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури // Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк, 2010. Вып 3. С. 100-109.
39. См.: Мацеевский И. В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира: проблемы изучения. М., 2008. С. 9-56; Сузукей В. Ю. Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры). Кызыл, 2010. С. 81-86.
40. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972; Leng L. Op. cit.; Elschek O. Die slowakische Volksmusikinstrumente. Leipzig. 1983.
41. Мацеевський І. Музичні інструменти гуцулів (В печати.).

**Мацевская В.Ш.**

Германиядагы скрипка боюнча эл аралык конкурстун лауреаты, искусство тарыхынын  
кандидаты

**Мацевская В.Ш.**

Лауреат международного конкурса скрипачей в Германии, кандидат искусствоведения

**Matsievskaya V.Sh.**

Candidate of Art History, Laureate of the International Violin Competition in Germany

**КЛИМЕНТ КВИКАНЫН ИДЕЯЛАРЫ ЖАНА САЛТТУУ АСПАПТЫК  
МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТТЫ ИЗИЛДӨӨНҮН ЗАМАНБАП КОМПЛЕКСТҮҮ  
АПРОБАЦИЯ ЖАНА КОГНИТИВДИК ЫКМАЛАРЫ  
ИДЕИ КЛИМЕНТА КВИТКИ И СОВРЕМЕННЫЕ КОМПЛЕКСНО-  
АПРОБАЦИОННАЯ И КОГНИТИВНАЯ МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ  
ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**IDEAS OF KLIMENT KVITKA AND MODERN COMPLEX APPROBATION AND  
COGNITIVE METHODS OF STUDYING TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSICAL  
CULTURE**

**Аннотация:** Бул макалада автор жеке өзү тарабынан иштелип чыккан салттуу инструменталдык музыкалык байланыш маданиятын изилдөөнүн заманбап комплексно-апробациясы жана когнитивдик методдорунун негизинде, ушул искусствонун маңызына билимдин жардамы менен терең кирет. Инструментализмдин ушул түрүн алып жүрүүчүлөрдүн идеялары жана алардын салттуу музыкалык эстетикасы, теориясы, тарыхы жана терминологиясы, бул авторго изилденип жаткан объектине кыйла адекваттуу түшүнүүгө жана керектүү изилдөө жүргүзүүгө мүмкүндүк берген.

**Аннотация:** В статье автор на основе разработанной лично ею современной комплексно-апробационной и когнитивной методики исследования традиционной инструментальной музыкальной культуры контактной коммуникации глубоко проникает в сущность этого искусства с помощью знаний, представлений самих носителей этого типа инструментализма, и их традиционную музыкальную эстетику, теорию, историю и терминологию, что позволяет автору достичь максимально адекватного понимания и нужного исследования исследуемого объекта.

**Abstract:** In the article, the author, on the basis of the modern complex-approration and cognitive methods developed by her personally, studies the traditional instrumental musical culture of contact communication, deeply penetrates into the essence of this art with the help of knowledge, ideas of the carriers of this type of instrumentalism themselves, and their traditional musical aesthetics, theory, history and terminology, which allows the author to achieve the most adequate understanding and necessary research of the object under study.

**Ачкыч сөздөр:** Тарыхый шартталган социологиялык тенденциялардын өнүгүшү; салыштырмалуу музыка таануу; салттуу мурастарды жасалма жол менен калыбына келтирүү; салыштыруу техникасы; татаал апробация ыкмасы (автордун терминдери)

**Ключевые слова:** Исторически обусловленное развитием социологических тенденций; сравнительное музыковедение; искусственные восстановления традиционного наследия; компаративная методика; комплексно-апробационный метод (термины автора)

**Keywords:** Historically determined by the development of sociological trends; comparative linguistics; artificial restoration of traditional heritage; comparative methodology; complex approbation method (author's terms)

К числу наиболее перспективных направлений методики Климента Квитики, одного из научных соратников Курта Закса, следует отнести обращение к творчеству носителей традиционной профессиональной культуры-народных музыкантов-инструменталистов. В вопроснике «Народные певцы и музыканты на Украине» и ряде других работ К.Квитки подчеркивает значение социального статуса, профессионального опыта и практики традиционного музыканта для понимания функционально-структурных предпосылок народно-музыкальных произведений. Ученый заостряет внимание на необходимости погружения в свойственную традиционным художникам эстетику и этику и ее воплощение деятельности народного художника, предостерегает от привнесения и адаптации других, отличных, порой совершенно чуждых для той или иной этнографической традиции вкусов и творческих традиций (в том числе европоцентристских) при восприятии и интерпретации народно-музыкальных композиций («Вступительные заметки для музыкально-этнографических исследований»)(1:3-27).

Такой подход К.Квитки, безусловно, исторически обусловлен развитием социологических тенденций в сравнительном музыковедении первой трети XX столетия, особенно ярко выраженных в работах Курта Закса (“GeistdesInstrumentalsdeMusque”) (13), а в отношении Гната Хоткевича (“Музыкальные инструменты украинского народа”; “Воспоминания о моих встречах со слепыми”) (10:9) и Станислава Мерчинского (“MuzykaHuculszczyzny”) (11). Станислав Мерчинский сделал в этом направлении еще один важный шаг: он записывал отдельные гуцульские инструментальные мелодии (пусть и небольшие фрагменты), предварительно подбирая их на скрипке и, таким образом, фактически нотируя самого себя, а затем проверял транскрипции, проигрывая их традиционным музыкантам.

Двигаясь по пути К.Квитки и его современников, для более глубокого погружения в жизнь и быт традиционных инструменталистов-профессионалов, более полного проникновения в их творческую лабораторию и адекватного восстановления традиционного музыкального наследия, мы пробовали пойти еще дальше: изучая скрипичное творчество профессиональных гуцульских свадебных музыкантов, обратились к синхронному и кординированному исследованию музыкального инструмента (его морфологии, способами и традициям изготовления, строя, технико-акустическим возможностям и реальной практике использования). В центре нашего внимания оказались исполнительство-в комплексе его составляющих (личность исполнителя-творца, исполнительская техника, артистическая и творческая практики)-и исполненная музыка (ее эстетика и структура) в целостной системе их функционирования, генезисе, формировании, эволюции и актуального состояния (системно-этнографический метод современной европейской органологии)(5:34-38).

Развитие идей Квитки требовало компаративной методики: тот или иной научный объект нашего исследования (единичное произведение/ исполнение, жанр, исполнительская техника, артикуляция, штрихи, конкретный мастер, исполнительская школа или локальная традиция) рассматривался нами не изолированно, но в постоянном сравнении, причем не только на

уровне региональных проявлений, но и в сопоставлении гуцульского материала с соседними и далекими, необязательно родственными, но и типологически различными культурами (украинскими, славянскими, романскими, тюркскими, финно-угорскими). Здесь мы особенно выделяем достижения ведущего ныне казахского этноинструментоведения, в частности работы выдающегося представителя психологического направления в современной музыкологии - Сауле Утегалиевой, посвященные функциональным предпосылкам традиционного музыкального мышления народных профессиональных музыкантов-инструменталистов(8).

Реализация таких устремлений выдвинула на повестку дня разработку и практическое применение комплексно-апробационного метода исследования народной исполнительской традиции (термин наш.-В.М.). Его суть в реализации следующих научно-методических позиций:

1. При изучении традиционного скрипичного искусства в его полноте (феноменология, особенности функционирования, сохранения и передачи традиции) автор непосредственно на инструменте апробирует исследуемый материал, уровень собственных транскрипций, характер освоения приемов игры, орнаментики, импровизации и формотворчества. В рамках искусства контактной коммуникации, при непосредственных встречах-репетициях с народными исполнителями автор проверяет их, демонстрируя игру и способ интерпретации традиционным мастерам, проходя через их экспертизу.

2. Принципы исполнительского освоения отдельного произведения, репертуара, импровизации, жанрово-структурной и артикуляционной систем, а также традиционной профессиональной музыкальной педагогики (ориентированной на воспитание профессиональных свадебных музыкантов) исследователь осваивает в непосредственном творческом контакте с носителями традиции либо проходя в роли ученика курс игры у нескольких выдающихся гуцульских скрипачей-лидеров исследуемых локальных традиций и исполнительских школ (верховинской - у Василя Могура; шепитско-буковинской - у Спиридона Прилипчана; космацко-брустуровской - у Михаила Слочака, частично у И.Соколюка; школу бытового поведения-в семье Герасимюков; основы создания инструментов - у ученика Могура Василя Мартыщука в Ковалевке).

3. Комплексно-апробационный подход для инструментоведческих исследований дает более широкие возможности, чем методика включенного наблюдения, достаточно популярная в этносоциологии. Автор определяет и вводит в научный обиход (и в собственный аналитический аппарат) знания и представления самих носителей традиции о своем искусстве, исследует их традиционную музыкальную эстетику, теорию и терминологию, используя научный аппарат современной когнитивной психологии и когнитивной музыкологии(7;4).

4. Воплощению метода способствует разносторонний подход к исследованию этнокультурной системы, освоение ученым диалектов, этикета, необходимых хозяйственных, бытовых и поведенческих навыков (вплоть до умения поймать в горных водах форель-“пстругив”, расписать пасхальное яйцо, подоить корову или козу, приготовить традиционную пищу).

5. Для работы со специалистами высокого класса (каковыми являются гуцульские скрипачи) необходимо на соответственном уровне не только играть на инструменте, но и вести профессиональную беседу. (Дилетанта или праздно любопытствующего журналиста свадебные профессионалы чувствуют сразу и, соответственно, тут же настраиваются на популярно-газетную болтовню. Сколько подобных “пустых” разговоров, направленных на



широкую, но “мало смыслящую” аудиторию, им приходилось вести...) Важно научиться адекватно воспринимать специальные технические выражения и понятия-символы их собственной науки, их собственной теории.

6. Это существенно влияет на максимально адекватное моделирование материала во время анализа и транскрипции, нотирования традиционных музыкальных композиций. Нотирование подлежит апробации лично исследователем через собственное исполнение-показ народному музыканту и коррелируется согласно указаниям носителя традиции.

7. Благодаря исполнительскому вживанию в материал исследователь может сделать важные выводы о методах традиционной педагогики, особенностях традиционной музыкальной терминологии, теории, эстетики. Объясняя правила и исправляя ошибки, традиционный мастер раскрывается как учитель и теоретик.

8. Собственный исполнительский опыт помогает исследователю разобраться в жанрово-композиционной сфере музыки, проливает свет на категории, которыми мыслит традиционный музыкант во время структурирования музыки.

9. Это касается и артикуляционных аспектов игры традиционного мастера: стороннему наблюдателю, решившему записать произведение как правило, чрезвычайно трудно отделить специфические, характерные штрихи, приемы игры, орнаментуку от случайных отклонений и ошибок, присущих живому исполнению. Даже детальные “расшифровки” выполненные “сторонними наблюдателями” этнической культуры, не редко грешат отсутствием исполнительской логики в записанном наигрыше. При этом характер исполнения, манера игры, артикуляция в традиционном искусстве выступают в качестве основополагающих черт жанра и стиля. “Нередко именно краска звука отличает один этнический стиль от другого, одну народную исполнительскую школу от другой даже в интерпретации сходного мелодически и ритмически музыкального фрагмента <...> В структурной иерархии произведений народной музыки <...> важнейшим критерием подобия или, напротив, отличия одного фрагмента от другого, одного жанра от другого может явиться не мелодическая специфика произведения, а тембр и манера исполнения”, - развивая этнофонические идеи К.Закса и К.Квитки провозглашает И.Мациевский(6).

Среди выявленных с помощью комплексно-апробационного метода характерных свойств традиционного скрипичного искусства гуцулов следует отметить:

1. Искусство скрипачей тесно связано с целым комплексом художественной культуры гуцулов, его тематикой, преобладанием общего над конкретным, эмблематики над иконичностью, орнаментуки над изобразительностью. Помимо синкретизма (что действует как на прагматическом, семантическом, так и синкретическом уровнях)-слияния языческой и христианской сакральностей, их творческому процессу свойственны индивидуализм и самореализация, доминирующие над коллективизмом. Их профессионализм (на функциональном, психологическом, социальном, структурном уровнях) - это соединение мультиспециализации с доминирующей профессией, семейной и региональной специализацией по родам деятельности, осознание собственной избранности, призвания определенной судьбы инструменталиста.

2. Системность этого профессионализма выявляется в; а) охвате различных видов деятельности, профессиональном характере всех сфер скрипичного исполнительства; б) реализации на нескольких уровнях одновременно (психологическом, социально - функциональном) значения личности скрипача в обряде в) наличии собственных традиций изготовления инструмента, канонизации стандартов - критериев исполнительского

искусства, формировании стойких представлений о скрипичном искусстве и музыке вообще, о становлении развернутых форм учебного процесса и исполнительских школ, специальных профессиональных жанров и форм музыкального творчества, в частности; г) тотальном характере специализации, благодаря чему скрипичное исполнительство всегда возникает как профессиональное искусство, профессиональная деятельность.

3. Среди наиболее существенных проявлений профессионализма: а) ролевая дифференциация музыканта и слушателя в художественной коммуникации; б) перерастание психологических факторов в социально - экономические факторы оппозиции скрипача сельской общины (от владения инструментом, приемами, недостижимыми для других, особым музыкантским ощущением и талантом, способностью традиционной аксиологии, оценок, критики слушателей, типизации форм морального и материального поощрения, социальному обеспечению традиционной средой); в) конкуренция, становление рекламной политики, типичные формы профессиональной инициации, творческие конкурсы-соревнования; г) связь эстетики и этнического звукоидеала с местными традициями изготовления инструментов; д) закрепление в традиционной теории жестких образных и стилевых норм искусства, а также исполнительского поведения скрипача.

4. Существование традиции обеспечивается динамикой взаимоотношений двух основных категорий исполнителей: репродукторов и создателей, - реализующих различные доминанты художественной активности. Также важны оппозиционные пары: ведущие-ведомые, лидеры-последователи, новаторы-консерваторы, исполнители-музыканты.

5. Основа успешного функционирования инструментальной традиции-кристаллизация на Гуцульщине зрелых форм учебного процесса и музыкальной педагогики. Их своеобразие и перспективы обусловили взаимосвязь между продуктивностью обучения и его функциональной целесообразностью; системность этапов обучения; четкую систему выявления профессиональной предрасположенности как ученика, так и педагога; последовательную реализацию ответственности (заданий/возможностей и психологического типа ученика); этапность, комплексность; соотношения канона и импровизации, сформированные традиционной педагогикой; связь методики освоения материала с эстетической и практической мотивацией его выбора.

Формированию стилевого единства и разнообразия художественных проявлений гуцульской скрипичной музыки способствовало становление и развитие системы исполнительских стилей и школ, региональных и межрегиональных творческих направлений, обусловленных как историко-этнографическими факторами, так и деятельностью выдающихся музыкантов-лидеров-артистов и педагогов (Михайло Савчук-Верижко, Микола Данилащук, Иван Гавец, Сухонский, Гриценков, Спиридон Прилипчан, Василь Халус, Василь Могур и др.), что отразилось и на отношении к звукоидеалу, на отборе репертуара, артистическом стереотипе, исполнительской эстетике, артикуляции в творческой практике и педагогике, а также на становлении профессиональной иерархии своеобразии персоналий наиболее известных скрипачей.

Микро - и макроуровни композиции гуцульских наигрышей в значительной степени связаны с техникой игры и самим инструментом как вместительным способом игры. Характерное затактовое мышление ритмогруппами, разнообразие способов их изменений и преносов, возможности комбинирования и архитектурной иерархизации формы в значительной мере обусловлены жестким отбором аппликатурно-интонационных блоков(АИБ) и ритмико-штриховых комплексов (РШК)-неделимых стереотипов-

составляющих, которые в условиях контактной коммуникации по-разному складываются в разрастающиеся структурной техники различных школ (например, позиционной и внепозиционной).

Характер смены ритмоструктур обусловлен темпоагогикой. Общие закономерности структурирования крупной формы и различия нормативов на отдельных структурных уровнях связаны как с целостной системой исполнительской стилистики гуцульского скрипичного искусства, так и с дифференциацией отдельных ее региональных, индивидуальных проявлений и канонов той или иной школы. Числовые пропорции эпизодов, в том числе крупных разделов (например, 2:3-между основными частями композиции “Гуцулка”), тональная стабильность соответствующих эпизодов являются типичными для школы Гавеца-Могура; необходимо также упомянуть тотально-высотные перемещения, гармонические сдвиги как знаки границ частей, выравнивание гуцулковского и казачкового разделов “Гуцулки”-у Данилашука-Прилипчана(2).

Единство артикуляционного и композиционного мышления гуцульских музыкантов проявляется в сфере контрастной драматургии формы, тональных и регистровых сопоставлениях, в введении так называемых служебных структурных элементов совместного действия в ансамбле (вступления, заключения, смены эпизода) включая сонористические приемы, выходы за рамки нормативной техники и интонации, временное исчезновение мелодической линии, случайные гармонические сдвиги, их переосмысление в сольной музыке в качестве дополнительных выразительных средств вместе с примыкающими к ней лирическими, в том числе песенными эпизодами.

Дифференциация сольной и ансамблевой трактовки формы отразилась на характерной трансформации мелодии, тональной и регистровой драматургии, орнаментике, ритмике, фактуре, строе и агогике. Значимость и типология инструментальных ансамблей, учитывая единую для всей Гуцульщины функциональную иерархию партий (основная; ритмогармоническая и украшательская; басо-метрическая и ударная), отразились на формировании партитурного мышления (с дифференциацией типов партитуры) свадебных музыкантов, специальной техники игры (вплоть до появления особых структурно-исполнительских разновидностей инструмента, например препарированной второй скрипки), проникновении специфики ансамблевого формотворчества в сольное (с разделением мелодии и сопровождения, характерными регистровыми сопоставлениями, темброизобразительностью) и сольного - в ансамблевое (единым или по очереди солированием, а также выявлением оригинальности лидера).

Перевод с украинского яз. М.Сень

#### **Список использованной литературы:**

1. Квитка К.В. Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т.2. С.3-27.
2. Мациевская В.И. Роль личности музыканта в исполнительском охвате крупных форм гуцульских скрипичных композиций// Tradicijairdabartis (2). Klaipeda? 1998. P.133-138; Мациевская В.И. Роль скрипки у гуцульській музиці // Гуцули, бойки, лемки-традиція і сучасність. Краків, 2008. С.65-74.
3. Мациевская В.И. Феномен музыкальной памяти в свете современной когнитивной психологии // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999. С.74.

4. Мациевский И.В. Когнитивная музыкология: Актуальность и перспективы // Проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2009. С.10.
5. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
6. Мацієвський І.ІгриІспівголосся. Тернопіль, 2002.
7. Солсо Р. Когнитивная психология. М.,1996.
8. Утегалиева С. Функциональный контекст традиционного мышления: дис. ...канд.искусствоведения. Л., 1987.
9. Хоткевич Г. Вибрані твори. К.,1967.
10. Хоткевич Г.Музичніінструменти українського народу. Харків, 1930; 2-ге видання: Харків, 2002.
11. Mierczynski S., Steszewski J. Muzyka Huculszczyzny. Krakow, 1965/
12. Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1929.
13. Schaeffner A. Origine des instruments de musique. Paris, 1936.

УДК 787.1/4

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-116-123

**Рауандина Ш.З.**

Курмангазы атындағы Казак улуттук консерваториясы, профессор

**Рауандина Ш.З.**

Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы, профессор

**Rawandina Sh.Z.**

Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, professor

**БОРБОРДУК АЗИЯДАҒЫ ТҮРК ЭЛДЕРИНИН МАДАНИЯТЫНДАҒЫ ЖАА  
АСПАПТАР: БАШТАЛЫШ МАСЕЛЕЛЕРИ  
СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КУЛЬТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ  
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА  
BOWED INSTRUMENTS IN THE CULTURE OF THE TURKIC PEOPLES OF CENTRAL  
ASIA: ISSUES OF GENESIS**

**Аннотация:** Макалада Тартма кылдуу аспаптардын Борбордук Азия элдеринин маданиятында ээлеген орду терең изилдөөгө алынат. Алардын Борбордук Азияда гана эмес Сибирде жашаган тектеш элдердин ушул аспабына өзгөчө көңүл бөлүнөт. Алардын генетикалык байланыштары, жашоо шарты, социалдык түзүлүшү, маданий өзгөчөлүктөрүнүн аталган аспабы менен болгон карым-катышына өзгөчө көңүл бөлүнөт. Ошондой эле музыкалык тюркология илиминин жаралыш зарылдыгын аныктайт жана нгиздейт.

**Аннотация:** Изучение смычкового музыкального инструментария номадов Центральной Азии требует широкого анализа научно-исследовательских материалов. Выявление его влияния на формирование культур других этносов достойны углубленного внимания. Для анализа выбраны отдельные смычковые хордофоны тюркских народов Центральной Азии и Сибири. На основе обобщения исследовательской литературы выявлено,

что признаками генетического родства являются не только строение и наличие смычка у музыкальных инструментов, но и единство территории, кочевой уклад жизни, языковое родство, наличие религии и письменности, единство или близость культуры. Для решения вопроса о генезисе смычковых хордофонов, а так же ответа на вопрос о первородине смычковых хордофонов, автор статьи разделяет точку зрения ведущих ученых о "формировании музыкальной тюркологии, как самостоятельного направления музыковедения"

**Аннотация:** Орталық Азия көшпелілерінің музыкалық аспабын зерттеу ғылыми зерттеу материалдарын кең талдауды қажет етеді. Оның басқа этникалық топтардың мәдениетін қалыптастыруға әсерін анықтау терең назар аударуға тұрарлық. Талдау үшін Орта Азия мен Сібірдегі түркі халықтарының ысқышты хордофоны таңдалды. Зерттеу әдебиеттерін қорыту негізінде генетикалық қатынас белгілері музыкалық аспаптарда ысқышты құрылымы мен болуы ғана емес екендігі анықталды, сонымен бірге территорияның бірлігі, көшпелі өмір салты, тілдік туыстық, дін мен жазудың болуы, мәдениеттің бірлігі немесе жақындығы. Ысқышты хордофондардың генезисі туралы мәселені шешу, сондай-ақ хордофондардың шығу тегі туралы сұраққа жауап беру мақала авторы жетекші ғалымдардың «музыкалық тюркологияның музыкатанудың дербес бағыты ретінде қалыптасуы» туралы көзқарасымен бөліседі

**Abstract:** The study of the bowed musical instruments of the nomads of Central Asia requires a broad analysis of scientific research materials. Revealing its influence on the formation of cultures of other ethnic groups deserves in-depth attention. The bowed chordophones of the Turkic peoples of Central Asia and Siberia were selected for the analysis. Based on the generalization of the research literature, it was revealed that signs of genetic relationship are not only the structure and presence of a bow in musical instruments, but also the unity of the territory, nomadic way of life, linguistic kinship, the presence of religion and writing, unity or proximity of culture. To address the question of the genesis of bowed chordophones, as well as an answer to the question about the origin of bowed chordophones, the author of the article shares the point of view of leading scientists on "the formation of musical Turkology as an independent direction of musicology"

**Негизгі сөздер:** тартма кылдуу аспап; тектеш тилдүү элдер; музыкалык тюркология, Борбордук Азия жана Сибирдеги цивилизациялардын генезиси.

**Ключевые слова:** смычковый музыкальный инструментарий Центральной Азии; генетическое родство, единство строения инструмента и смычка; единство территории; кочевой уклад; изучение генезиса смычковых хордофонов; формирование музыкальной тюркологии.

**Түйінді сөздер:** Орта Азияның ысқыш музыкалық аспаптары; генетикалық байланыс; аспап пен ысқыш құрылымының бірлігі; аумақтың бірлігі; көшпелі өмір салты; ысқышты хордофондардың генезисін зерттеу, музыкалық тюркологияның дербес бағытын құру

**Keywords:** bowed musical instruments of Central Asia; genetic relationship; the unity of the structure of the instrument and bow; unity of the territory; nomadic way of life; study of the genesis of bowed chordophones; formation of musical turkology.

В самом центре Евразийского материка безграничной степи Сары - Арка среди высоких гор и озер тысячелетия назад родилась в среде кочевников (номадов) оригинальная, почитающая природу культура казахов. Она возникла из синтеза культур тюркских и монгольских народов и впоследствии была обогащена элементами исламского мировоззрения.

Различаемая по своей самобытности этническая культура казахов есть проявление той общей духовно-материальной среды, где возникла потребность человека выражать себя и удовлетворять свою духовную активность в различных звуковых формах, звуковых орудиях, то, что мы можем отнести к песням и кюям, а так же созданию самобытных национальных музыкальных инструментов. На редкость, обособленное место в музыкальной культуре современного Казахстана занимает кобыз и кобызовая музыка. В звучании этого древнего инструмента хранится память тысячелетий, отвечающая внутреннему миру каждого казаха, вызывая в памяти общетюркские корни.

В строении кобызы, наблюдается вид "контаминации", который возникает при непосредственном соединении в одном инструменте свойств: "струнного смычкового инструмента - по общей конструкции и способу звукоизвлечения; духового - по близости тембра и использования обертонов; ударного и шумового - по некоторым элементам конструкции соответствующего их использования". Его звуки обладают сакральными характеристиками, обусловленным оригинальным мягким тембром "копыр", объединившимся со звуковой системой тюркоязычных народов.

Кобыз и кобызовая музыка на всем протяжении имперфективного времени испытала расцвет и почитание, притеснение и забвение. И вот на пороге третьего тысячелетия она возрождается с новой волной, актуализируя духовные ценности нации, побуждая осознанию традиционной культуры и пробивая путь к будущему. В данном случае мы присоединяемся к точке зрения доктора искусствоведения Ш. Гуллыева который пишет, что " во всех сферах нашей многогранной жизни, в том числе и духовной, существует неразрывная связь времен - прошлого, настоящего и будущего. Только осмыслив историческое прошлое, изучив его бесценный опыт (как положительный, так и отрицательный), мы можем правильно организовать нашу сегодняшнюю жизнь и, следовательно, заложить надежный фундамент нашего благополучного будущего"

Потомками кочевников Центральной Азии являются тюркоязычные народы: тувинцы, алтайцы, шоорцы, хакасы, тофалары, саха-якуты, татары, башкиры, кыргызы, казахи, узбеки, туркмены, каракалпаки, азербайджанцы, турки.., а так же монголы, буряты, калмыки - монголоязычные народы, населяющие сегодня огромную часть территории Евразии, начиная от северной и центральной части Азиатского континента до Средиземного моря. Фольклор современных тюрко-монгольских народов олицетворяется во всем богатстве музыкального инструментария и разнообразия звукового материала. Принимая во внимание своеобразие и уникальность культуры данных народов, исследователи сталкиваются с очевидностью их генетического родства. В науке к таковым признакам родства в целом относятся: "единство территории и общность условий проживания, государственность, языковое родство, наличие религии и письменности, развитая система экономических отношений, единство или близость экономического и политического строя, культуры и менталитета"

Приведем, в этой связи обозначенные признаки тюркской цивилизации в работе ученого философа Аязбековой С.Ш., "что турки создали по всей Евразии свыше десятка оригинальных государств-империй обеспечивавших союз самых разных народов, объединенных Урало-Алтайской языковой группой; Орхоно-Енисейской (или Орхоно-Енисейской-Таласской) письменностью и настоящим руническим алфавитом; с собственной системой социально-экономических отношений (кочевое скотоводство, добыча и обработка железа, земледелие, торговля) .. и единством территорий." Далее она отмечает, что "антропологически турки относятся к монголоидной и европеоидной расам, причем

распространены переходные формы, смешанный тураноидный тип.." В виду этого, отдельного внимания заслуживает статья Н. Боранбаева, о современных ДНК-исследованиях гаплогрупп о том, "что ранее согласно Европоцентристской теории считалось, что европейские народы или арийцы (R1a) пришли в Азию и создали кочевую цивилизацию в Азии (одомашнили лошадь, изобрели колесо, создали колесницы, освоили металлургию и т.д.). Однако, согласно анализам предковых ДНК и благодаря археологическим открытиям установлено, что расселение носителей гаплогруппы R1a произошло из Азии в Европу, а не наоборот. Генетики подтвердили центрально-азиатское происхождение гаплогруппы R1a, которую принято считать арийской". Объединяющим фактором тюркской цивилизации была Тенгрианская религия и "упорядоченный календарь - принадлежность цивилизации" . В целом оценивая значимость календаря, А. Мухамбетова предлагает, "что в науке он должен обрести название Тенгрианский календарь, отражающий его генезис, историко-культурное содержание и место в масштабах мировой цивилизации" Тенгрианская религия, в основе которого лежит глубокое осознание духовного начала, бесконечного Неба, представляющий Мир как Космос, Мир как совершенную Гармонию, а так же создание одного из сложных древних календарей оказала колоссальное влияние на единство культуры и мировоззрение тюркских народов Центральной Азии. Зарождение, формирование и развитие музыкальных культур происходило на протяжении многих веков в контексте всех вышеприведенных признаков.

Опираясь на сказанное можно сделать вывод, что многоликая целостность тюркского музыкального мира уходит корнями в неповторимую уникальную цивилизацию, самобытность, которой определяется синтезом кочевого и основами оседлого мира, тенгрианской религией и космоцентрической ориентацией мировоззрения. А связанная с Космосом (Небо), ремедиум этой цивилизации, зависел от дыхания и ритмов природы, чередования ее движения и покоя, которые отразились красочными и оригинальными элементами в музыкально - инструментальном искусстве тюркских народов.

В начале XX века с расширением знаний об инструментарии народов мира возникла необходимость создания единой системы описания музыкальных инструментов. Эту задачу великолепно выполнили Э.М. фон Хорнбостель и К. Закса - выдающиеся представители сравнительного музыкознания, нового в то время направления в музыкально-этнографической науке. Классификация музыкальных инструментов народов мира, разработанная в 1914 году, положило начало научной дисциплине - органологии, стала фундаментом для типологии инструментов на основе сравнения их с друг другом. Система Хорнбостеля-Закса разделяет все инструменты по двум признакам: источнику звука и способу его извлечения. Согласно систематике все многообразие музыкальных инструментов, изначально делилось всего на четыре основные группы: идиофоны, мембранофоны, хордофоны, аэрофоны, а с 1940 года расширены за счет группы электрофоны. Смычковые хордофоны тюркских народов в книге систематика Хорнбостеля-Закса значатся под цифровым индексом 321.31-71.1 и относятся к типу инструментов - хордофоны, к классу смычковые: к черенковым пиколютням - бызаанчы (тув.); чашечным пиколютням - игил (тув.), икили (алт.), ыых (хак.); чашечно-шейковым - кыл-кобыз (каз), кыл-кияк (кырг.), кобуз (узб., татар.), купас (чув.), (гиджак, гыджак, гирджак., узб., туркм., ккалп., тур., уйг.) кеманча (аз, тур.): танбуровидные: сато (узб.), сатар (уйг.), сатар (узб.) Отдельного внимания заслуживает мнение ученого Т. Джани-Заде, о том что кобыз являясь смычковым хордофоном, не проявляет собой стержневую или пиковую конструкцию - это типично лютневидный инструмент, похожий на уддревней лютне с очерченной "талией", а точнее к короткошейковому рубабу. И в Каталоге А. Эйхгорна, Т. Джанизаде

предлагает "в классификационном описании каждого инструмента внутри обширной и разнообразной группы струнных бытующих у многих народов различать три самостоятельных семейства: лютневидные, танбуровидные и рубабовидные, отсутствующие в Систематике хордофонов Хорнбостеля и Закса. Мы разделяем, точку зрения ученого, так как кобыз имеет лютневидную, с чертами рупаба конструкцию и совсем не похож на гиджак или кеманчу, представляющую себя стержневую конструкцию, то есть "пико-лютни", по терминологии Хорнбостеля и Закса.

Применение термина "кобыз" к музыкальному инструменту имеет ряд мнений. Этот термин можно встретить в различных фонетических вариантах (кобус, кобза, кубыз, кубас, купас, кумуз, хомуз, комыз, хомыс, ковыж) "и применялся как общее название: к струнной группе - кобыз (каз.), сермекупас (чув.); к щипковой группе - комуз (кырг.), кумуз (даг.), хомыс (дагест.); к язычковой группе (тип варгана) - ковыж (марийск.), темиркомуз (кырг.), темиркомыс ( алт., тув.), темирхомыс (хак.), хомус (якут.), кубыз (баш., тат.) и т. д. Из сказанного, следует, "что слово кобыз обозначает музыкальный инструмент вообще" - к такому мнению пришли известный ученый, основоположник казахской этноорганологии Б.Сарыбаев, ученые Н.Финдейзен, В.Виноградов. Иное мнение у казахского ученого-языковеда, одного из основоположников казахского языкознания, филолога Х. Жубанова полагающий, что "кобыз" - варианты которого обозначают различные музыкальные инструменты, широко, распространившиеся у многих народов мира, происходит от казахского слова "абыз". Казахское абыз - самый старший в роду, абыз- называли в древности шаманов. В данном случае, мы разделяем точку зрения известного ученого А. Мухамбетовой, о том что значение кобыз, как музыкального инструмента это более позднее переосмысление, а первоначально, оно происходило от производного слова "абыз" то есть по смыслу самого главного, страшного в роду, "баксы - абыз"- называли шамана играющем на самом главном, сакральном инструменте

Ряд тюркских смычковых инструментов (казахский, кыргызский, узбекский каракалпакский и др.) имеют выгнутую форму корпуса, напоминающий лук, как будто специально приспособленному к извлечению летящего, как стрела звука, изогнутым подобный боевому луку смычком." Приведем, в этой связи еще один факт, характеризующий феномен происхождения термина кобыз, связанный со значением "боевого лука". Т. Джани-Заде, обращает внимание на то, что термин каус обозначает смычок смычкового инструмента рабаба/ребаба (хордофона пиколютневой системы) и приводит высказывание Г. Фармера: "это наименование смычка имеет арабское происхождение, поскольку по аналогии с персидским термином "лук" термином "каус" арабы тоже обозначают охотничий лук." Однако, Т. Джани-Заде предполагает, "что терминологическое сходство арабского наименования смычка (каус) и тюркского смычкового инструмента (коус, каус) не является случайным и за этим скрываются еще не исследованные взаимодействия арабской и тюркской кочевых культур. Так же подчеркивает, "что очевиден факт широкого распространения термина кобуз на Запад вслед за миграцией тюркских народов."

Родственный казахскому кобызу название кыргызского кыяка ученым В. Виноградов трактует как имеющий смысл: изогнутый, дугообразный, искривленный; резать наискосок; издавать сдавленный, хриплый скрипучий звук", а по мнению С. Субаналиева кыяк ведет начало от термина гиджак, отмечая факт бытования инструмента кыяк у этнической группы кыргызов-ичкилики, проживающих на юго-западе Ошской области Кыргызстана



Следует обратить внимание на то, Эйхгорном был приобретен смычковый хордофон коус от кара-киргиза в горах Алатау - типичный образец кыргызского смычкового инструмента, который в наши дни имеет наименование - кыяк. Но Т. Джани-Заде, отмечает, "что Эйхгорн не употребляет наименование кыяк применительно к данному инструменту, хотя в его черновиках мы обнаружили это слово, написанное однажды по немецкий "Kiak" (.....) ведь получив другое наименование, инструмент кыяк, сохраняя в точности конструкцию кобуза казахов, оказался сближен со смычковыми инструментами тюрок-огузов в частности со смычковой пико-лютней гиджак, которая широко распространена только у узбеков и таджиков, но и у туркмен- народа огузского племени, к которому относятся кыргызы. Гиджак не бытует сегодня ни у кыргызов, ни у казахов, оба эти народа используют одинаковый смычковый инструмент кобыз/кыяк"

В своих исторических очерках Т.Вызго пишет, что Эйхгорн считает, у смычкового инструмента кобыза казахов и у кыргызского кыяка, так много общего, что их можно рассматривать как один и тот же инструмент. Впрочем Т.Вызго, соглашается с его мнением, так как Кобыз (Кыяк) имеет две струны из некрученного конского хвоста, долбленный корпус ковшеобразной формы. Нижняя его часть более узкая закрыта кожаной мембраной, верхняя (округлая) открытая. Играют смычком из конского волоса, одновременно на обеих струнах: верхняя струна мелодическая, вторая - бурдонирующая. Извлечение звука основано на флажелетном принципе: струны не прижимают к шейке, а к ним лишь прикасаются сверху. Эйхгорн называет кобыз (кыяк) предком наших современных струнно-смычковых и пишет о нем как об инструменте серьезного характера, неразлучном спутнике странствующего киргизского "барда".

Кобыз и кыяк в целом похожи на друг-друга и являются, по мнению доктора искусствоведения С.Утегалиевой "общими, типологически родственными монгольскому хуциру и моринхуру, тувинскому бызаанчи и игил, алтайскому икили, являясь украшением центрально-азиатского инструментария"

В уточнение к вышесказанному родственными кобызу и кыяку относятся: тувинский игил (эгил) и алтайский икили (икеле), долбленные шейковые лютни с двумя струнами из конского волоса. В. Сузукеев отмечает, что "игил" в народной традиции этимологизируется как "две струны, возможно, от "еки", "эги" - два и "хыл" струна. Исконно национальным инструментом в республике Тыва считают двухструнный смычковый игил и родственные ему (эгил, хыл-хомус, тевер-игил), непременный атрибут народных музыкантов. Игил имеет овальный резонатор, изготовляемый из цельного куска дерева. Корпус с передней кожаной декой переходит в шейку, на вершине ее обычно вырезают голову лошади, струны изготавливаются из конского хвоста и при игре не прижимаются к шейке. Смычок имеет форму лука, натяжение тетивы исполнитель регулирует пальцами правой руки. Тембр игила характеризуется сочной, бархатной, иногда гнусавой, теплой (от самого светлого до темного тембра) звучностью с налетом некоторой сентиментальности, а, отсюда, и приглушенной страстности, подобный "Конырдыбыс" кобыза и кыяка. Символ тувинской степи - родоначальник всех тувинских инструментов с незапамятных времен игил сопровождает певцов, сказителей, хоомейжи. Игил, в свою очередь, аналогичен инструментам: икили-алтайцев, ых (хомус) - хакасов. Самым популярным у тувинцев как и в прошлом так и в настоящее время является четырехструнный инструмент - бызаанчи. Длина бызаанчи колеблется от 650 до 1000 мм, диаметр корпуса - 60-200 мм. Резонатор инструмента - небольшой медный или деревянный цилиндр, изготовленный из древесины местных пород.

Зафиксированы также экземпляры с корпусом из коровьего или бычьего рога. Различен материал для передней деки - козья, маралья, телячья и даже рыбья кожа. Шейка бызаанчи иногда украшена вырезанной головой коня. Длина рабочей части струн из конского волоса легко меняется с помощью подвижного металлического кольца. Изменение высоты звука производят посредством касания струн ногтями пальцев, т.е. снизу. Крепление смычка между струнами, при игре он берется снизу, кисть руки при этом повернута ладонью вверх. Если на игиле преимущественно играют только мужчины, то на этой тувинской лютне с успехом играют и мужчины и женщины, используя ее в качестве аккомпанемента голосу певца или как один из ведущих инструментов музыкального ансамбля.

Таким образом, что представляют собой смычковые хордофоны в культуре Центральной Азии? Какими многочисленными характерными качествами и признаками они обладают, в чем их генетическое родство, какое место занимают в культуре этносов и чем они отличаются друг от друга? Вряд ли в рамках данной статьи мы сможем дать исчерпывающий ответ. Отправной точкой в наших исследованиях можно считать, что к признакам генетического родства смычковых музыкальных инструментов тюркоязычных народов Центральной Азии можно констатировать в целом: единство территории, кочевой уклад жизни, языковое родство, наличие религии и письменности, единство или близость культуры. Смычковые хордофоны являются артефактами материальной и духовной культуры и представляют многоликий тюркский музыкальный мир. Мы полностью разделяем точку зрения С.Утегалиевой, о том, что разработка Систематики тюркских музыкальных инструментов дело будущего. Примечательна и актуальна в этом смысле позиция В.Сузукей о том, что идея о формировании музыкальной тюркологии, как самостоятельного направления музыковедения не может быть реализована, пока не будет достаточно сформулирована та объединяющая в значении константной величины целостность, которая будет выявляться в глубинных пластах всех тюрко-монгольских культур.

#### **Список использованной литературы:**

1. Омарова Г. Казахская кобызовая традиция / Автореферат. Ленинград: Китап, 1989. - С.19-25
2. Успенский В.А., Беляев В.М. Туркменская музыка / отв.ред.Ш. Гуллыев - А., -С.16
3. Павленко Ю.В. История мировой цивилизации. Философский анализ. – К.: Феникс, 2002. – С. 120, 421-423.
4. Тюркская руника: происхождение древней письменности тюрков. –СПб. Наука, 2001
5. Аязбекова С. Ш. Тюркская цивилизация в системе цивилизационных классификаторов // Альманах VIA EVRASIA. — 2012. — № 1.
6. Боранбаев Н.М. Сарыарка – сакральное место в сознании казахов // URL <https://kokshetau.asia/interesnoe-mobile/16365-saryarka-sakralnoe-mesto-v-soznanii-kazakhov>
7. Брагинская Н.В. Календарь // Мифы народов мира. М: Российская энциклопедия. БЭОЛИМП, 1997. Т.1. -С.612
8. Мухамбетова А.И. Календарная основа традиционной казахской культуры. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации. // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 16.
9. Хорнбостель Э.М, Закс К. К. Классификация музыкальных инструментов народов мира // Лейпциг, 1986

10. Джани-Заде Т. Типология "лютен" в культуре исламской цивилизации(VII-XVII) // сборник- Антропология культуры. Вып.4- М: Институт мировой культуры МГУ, 2010
11. Джани-заде Т.М. Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкального -этнографического собрания А. Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте(1870-1883гг.)М.,2013.- С. 82
12. Субаналиев С. Генезис термина "кыяк" (К проблеме комплексного изучения киргизского инструментального фольклора)/ С. Субаналиев// Народная музыка: история и типология: памяти профессора Е.В.Гиппиуса (1903-1985): сб.науч.тр. Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им.Н.К. Черкасова; ред.сост. И.И. Земцовский. - Ленинград: ЛГИТМИК, 1989. С.81-88
13. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии// Исторические очерки. М:Изд" Музыка" 1980г.- С. 142
14. Утегалиева С.И. Хордофоны Центральной Азии //А., изд" КАЗакпарат", 2006. -С. 37
15. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. Кызыл // 1964г. С. 63-64
16. Сузукей В.Ю Тувинские традиционные музыкальные инструменты.- Кызыл //1989г.- С. 36
17. Сузукей В.Ю. Музыкальное наследие потомков древних кочевников Центральной Азии (Общее и особенное)// Материалы первого Международного алтаистического форума. - Барнаул: Алтайский государственный университет, 2019.-С. 130-134

УДК 78.08

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-123-126

**Раимбергенов Абдулхамит Искакович**

Казакстан Республикасы, "Кокил" мектеп-колледжи, директор

**Раимбергенов Абдулхамит Искакович**

Республика Казахстан, Школа-колледж «Кокіл», директор

**Raimbergenov Abdulhamit Iskakovich**

Republic of Kazakhstan, School-College "Kokil", Director

## **ДҮЙНӨЛҮК УРБАНИЗАЦИЯ ШАРТЫНДА САЛТТЫК АСПАПТЫК МУЗЫКАСЫН САКТОО ПРОБЛЕМАСЫ**

### **К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНОЙ УРБАНИЗАЦИИ TO THE PROBLEM OF PRESERVING THE TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC IN THE CONTEXT OF GLOBAL URBANIZATION**

**Аннотация:** Урбанизация процесси Казакстанда ХХІ кылымдын өзгөчө белгиси болуп калды. Шаарлардын өсүшү салттуу маданияттын өнүгүшүндө кризиске алып келген. “Мурагер” окуу программасы салттуу музыканы сактоого багытталган.

**Аннотация:** Отличительной чертой ХХІ века в Казахстане стал процесс урбанизации. Рост городов привёл к кризису развития традиционной культуры. Учебная программа «Мурагер» направлена на сохранения традиционной музыки.

**Annotation:** A process of urbanization was a distinctive feature of the XXI century. The urban growth led to the crisis of developing the traditional culture. The curriculum “Murager” is aimed to preserve traditional music.

**Негизги сөздөр:** урбанизация, фольклордун өзгөрүшү, оозеки салттуу музыканын кризиси, «Устаз-Шакирт» салттуу мектеби, «Мурагер» программасы.

**Ключевые слова:** урбанизация, трансформация фольклора, кризис музыки устной традиции, традиционная школа «Устаз-шакирт» программа «Мурагер».

**Keywords:** urbanization, folklore transformation, crisis of oral traditional music, traditional school “Ustaz-Shakirt”, the programme “Murager”.

В Казахстане с конца XX–начала XXI веков в социальной сфере модернизация тесно связана с урбанизацией – небывалым ростом городов, который привел их к главенствующему положению в экономической жизни общества. Молодежь из аулов устремилась в города: одни, чтобы получить среднее и высшее образование и остаться, другие – в поисках заработка.

Сейчас мы можем сказать, что образ жизни и круг интересов старшего поколения в корне отличается от мировоззрения и потребностей молодежи.

В середине 70-х годов прошлого столетия Мухамбетова А.И. изучала и анализировала «Урбанистическую ветвь традиционной инструментальной музыки казахов» [1;321-358]. Она отмечала, что городская ветвь создала новый концертный тип исполнительства, который сделал домбристов артистами сцены, отделив их от композиторов и слушателей. Народный оркестр в тот период был эталоном казахской музыки и пользовался популярностью у слушателей. В начале XXI в развитии традиционной инструментальной культуры произошли значительные сдвиги в развитии традиционной музыки. Народные оркестры, организованные во всех четырнадцати областях республики, отходят на второй план и, фактически, становятся «культурным достоянием прошлого века».

Музыкальная культура Казахстана охвачена глубоким процессом урбанизации, который ведет к внутренним трансформациям фольклора и музыки устной традиции. Для современных аранжировок народных песен и кюев характерно объединение различных музыкально-стилевых систем, что привело к появлению попфольклорного направления в казахстанском искусстве. Ориентирами развития становятся нормы западноевропейской концертной эстрады. Теперь сольному музицированию предпочитается ансамблевое исполнение кюев.

В Казахстане остро встала проблема сохранения и развития инструментальной культуры казахского народа в современных условиях индустриального общества Казахстана. Чтобы традиционная музыка нашла свое место в новом тысячелетии необходимо создавать условия для её развития. Прежде всего необходимо воспитать массового потребителя и слушателя народных песен и кюев. Начиная с 2002 года мы занимались разработкой учебной программы, которая в казахских школах могла бы стать средством приобщения учащихся к традиционной культуре посредством системных знаний о национальной музыке и, самое главное, через обучения игре на музыкальном инструменте – домбре.

Программа «Мурагер» представляет коллективную систему обучения школьников игре на домбре, разработанную на принципах народной педагогики. Новая методика обучения на домбре использует традиционную устную форму и отличается тем, что освоение музыкального инструмента ведется не в индивидуальной, а в групповой форме обучения игре на домбре. Стало возможным обучать игре на домбре всех детей независимо от их способностей и склонностей. Обучение игре на музыкальном инструменте представляет

разработанный комплекс позиционных аппликатурных упражнений, которые легко осваивают все дети.

Программа «Мурагер» ориентирована на национальные духовные ценности, поэтому основные педагогические принципы программы «Мурагер» базируются на традиционной системе обучения «Устаз-шакирт»– «Учитель-ученик» [2; 122-123]. В народной традиции Учитель и ученик занимали равное положение: Устаз передавал свой жизненный опыт ученику, раскрывал положение кюйши в казахском обществе, формировал мировоззрение, обучал мастерству. В программе «Мурагер» сохранен традиционный принцип устного обучения игре на домбре.

Методы обучения содействуют активизации работы правого полушария мозга учащихся, так как обучение без нот и слушание музыки развивает слуховую память, а игра на инструменте приводит к развитию пальцевой техники левой руки и координации движений обеих рук. Системная тренировка левой части тела у маленьких учеников, способствует раскрытию творческого потенциала обучающихся детей, развитию их образного мышления, что через 3-4 года обучения приводит к интеллектуальному развитию всего класса.

Выстраивается следующая образовательная линия программы «Мурагер»: казахская народная музыка традиционная музыкальная культура тюркских народов классическая музыка Востока современное искусство Казахстана взаимосвязь с жанрами западноевропейской и русской музыкальной классики.

Во всех регионах Казахстана проводился огромный учебный эксперимент: свыше 12 000 учеников в 67 общеобразовательных казахских школах обучались по новой программе, показывают удивительно высокие результаты. Эксперимент не выявил ни одного «забракованного» учителями анти-музыкального ученика. Новая массовая система изучения традиционного наследия должна создать культурную среду, в которой может вырасти новое поколение талантливых детей. Именно среда выделяет талантливых учеников, обучение которых по традиционной системе «Устаз-шакирт» – «Учитель-ученик», позволит в городских условиях сохранить линию развития традиционной культуры.

Благодаря содействию международного фонда Ага хана по культуре все школы получили комплекты музыкальных инструментов, а учителя-экспериментаторы имели возможность повысить свою квалификацию на ежегодных практических семинарах. Издательство «Ата мур» выпустило полный комплект учебников с 1 по 6 класс, методических пособий для учителей, рабочих тетрадей для учеников [3, 2005-2009].

Программа «Мурагер» относится к числу первых национальных программ, созданных в независимом Казахстане. Программа «Мурагер» направлена на сохранение и развитие традиционной культуры казахского народа в условиях XXI века.

В связи с переходом на 12-летнее образования с 2016 года утверждены новые стандарты общего среднего образования. Во всех наших экспериментальных школах безнотная система обучения игре на домбре переведена в кружковую работу с детьми.

#### **Список использованной литературы:**

1. Мухамбетова А. Урбанистическую ветвь традиционной инструментальной музыки казахов. // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк Пресс, 2002, с. 321-358.
2. Жубанов А. Струны столетий. – Алма-Ата: 1958, с. 122-123.

3. Музыка: Жалпы білім беретін мектептің 1-сыныбына арналған оқулық // А.Райымбергенов, С.Райымбергенова, У.Байбосынова. – Алматы: Атамұра, 2005. – 88 бет; Музыка: 2-сынып – 2006, 94 бет; Музыка: 3-сынып – 2007, 96 бет; Музыка: 4-сынып – 2009, 112 бет; Музыка: 5-сынып – 2005, 92 бет; Музыка: Жалпы білім беретін мектептің 6-сыныбына арналған оқулық / А.Райымбергенов, С.Райымбергенова, У.Байбосынова. – Алматы: Атамұра, 2008. – 96 бет.

УДК: 808.1 (575.2) (04)

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-126-130

**Сагындық кызы Жанар**

ҚР Ұлуттук илимдер академиясы, Ч.Айтматов атындагы тил жана адабият институту,  
аспирант

**Сагындық кызы Жанар**

Национальная академия наук ҚР, Институт языка и литературы имени Чингиза Айтматова,  
аспирант

**Sagyndyk kyzy Zhanar**

National Academy of Sciences of the KR,  
Institute of Language and Literature named after Chingiz Aitmatov, postgraduate student

## **АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВДИҢ ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНДАГЫ ДООРДУҢ СҮРӨТТӨЛҮШҮ**

### **ОПИСАНИЕ ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЫМКУЛА УСЕНБАЕВА DESCRIPTION OF THE EPOCH IN THE WORK OF ALYMKUL USENBAYEV**

**Аннотация:** Алымкул Үсөнбаев эки доорду башынан өткөргөн акын. Чыгармачылыгынын башталышы Октябрь революциясына чейинки мезгилди камтыйт. Бул учурда жаш акын айылдаш ырчылардан уккан элдик ырлардын мотивинде алгачкы ырларын чыгарган. Токтогул, жана башка ырчылар менен болгон алгачкы алым-сабактарында, жамактарында ошол учурду аздыр-көптүр чагылдырып бере алган. Ал эми революциядан кийинки мезгил акындын чыгармачылыгында кенен жана басымдуу орунду ээлейт. Макалабызда акындын өзү жашап өткөн доордун чагылдырылышын ырларынын негизинде талдоого аракет кылдык.

**Аннотация:** Алымкул Усөнбаев – акын, которому довелось жить на рубеже двух веков. Начало творческого пути выпадает на дореволюционное время. В этот период, молодой акын начинает писать стихи к народным мотивам, услышанным от своих сельчан. Наряду с Токтогулом и другими певцами-импровизаторами ему удалось отразить в своих стихах все тяготы жизни того времени. В произведениях певец-импровизатор придает большое значение послереволюционному периоду. В данной статье мы постарались глубже увидеть мир и время, в котором жил автор, анализируя его произведения.

**Annotation:** Alymkul Usenbaev – akyn, who happened to live at the turn of the two centuries. The beginning of his creative path falls on pre-revolutionary time. During this period, the young akyn begins to write poetry to folk motives heard from his villagers. Along with Toktogul and other improvising-singers, he managed to reflect in his verses all the hardships of life. In the works the

improvising singer attaches great importance after the revolutionary period. In this article, we want deeper to see the world and the time the author lived, analyzing his works.

**Негизги сөздөр:** чыгармачылыгын башталышы, саясий идеология, Совет бийлиги, Токтогул, элдик оозеки чыгармачылык, үлгү.

**Ключевые слова:** начало творчества, политическая идеология, Советская власть, Токтогул, устное народное творчество, пример.

**Keywords:** the beginning of the creativity, political ideology, Soviet authority, Toktogul, folklore

XIX кылымдын аягынан XX кылымдын башына чейин кыргыз элинин башынан тарыхый-экономикалык, саясий-социалдык маанидеги окуялар болуп өткөн. Жоокерчилик көчмөн турмуштун уруулукка бөлүнүп, өз ара чабышып, карапайым калктын коогалуу турмушун көрүп, эки доордун ашташына туш келип жашаган ырчылар Токтогул, Калык, Коргоолдордун катарында Алымкул да турат. Алымкул акындар поэзиясында өзгөчө орду бар, шаңшыган үнү, чебер комузчулугу, өлбөс өнөрү менен калк кадырына ээ болгон төкмөлөрдүн бири болгон.

Алымкул Үсөнбаев 1894-жылы Талас жергесиндеги азыркы Манас районундагы Кара-Арча айылында кедейдин үй-бүлөсүндө туулуп, 1963-жылы Бишкекте көз жумган. Балалыгы жокчулуктун запкысын тартып, ата-энесинен да эрте ажырап, ар кайсы байдын коюн кайтарып, отунун алып жүрүп өтөт. Алымкулдун ырчылык шыгынын ойгонушуна өзгөчө таасир тийгизген эң башкы эстетикалык өбөлгөлөр элдик оозеки чыгармачылык, анын ичинде улуу “Манас” эпосу башында турган бир катар дастандар болгон. Эл арасында жомокторду, элдик ырларды, күүлөрдү көп угуп, алардын көбүн эсине тутуп, кээ бирлерин өз алдынча да аткарып коюп жүрөт. Улам жыл өткөн сайын Алымкулдун аты чакан кыз оюндарда, той-тамашаларда оозго алына баштайт. “Колум комузга тийгенде, тентектигим да калды. Эмнегедир комуз эмес, жаш жүрөгүм шыңгырагандай сезилчү..”[3] – деп эскергени бар. Алгачкы ырлары ошол өзү уккан эл ырчыларынын үлгүсүнө салып ырдаганын байкоого болот. Мындай учур акындар поэзиясынын ар бир өкүлүнө тиешелүү. Анткени, алар там-туң баскан бала сыяктуу бирөөнү карап, аны туурап, ага окшошуп, анын ырдоо, аткаруу стилин колдонуп, бара-бара кадамын тыңыраак таштап, өз алдынчалыкка өтө баштайт. К.Акыевдин “Эмнеси болсо да ушул бирин-экин ырчылар, уккан жомоктор, эл арасынан көргөн, уккан кызыктуу сөздөр мага шык, дем берди. Мени ыр көрөңгөм ушинтип башталды”[1;33] - деп эскергени буга мисал. Алымкулдун да ырчылыгын ойгонушуна элдик оозеки чыгармачылыктан тышкары, Сулайман, Атокур, Айдыраалы өндүү айылдаш ырчыларды ээрчип, алардан ырчылыктын алгачкы сабактарын алгандыгын эскерет.

Акындар, ырчылар өзү жашаган доордун күзгүсү болот эмеспи. Акындын эң алгачкы ырлары да айыл арасындагы сүйүү темасындагы лирикалык чыгармалар менен катар өзү башынан өткөрүп жаткан оор турмуш баяны болгон.

Кызматтан башың кутулбай,  
Кыйла жыл болду жүргөнүң.  
Азыркы жарык дүйнөнүн,  
Кызыгын бир күн билбедиң.

Жылаңайлак, жылаңбаш,  
Жакшылап кийим кийбедиң.

Ээр токуп жүгөндөп,  
Энчилеп бир ат минбедиң.[4]

Бул ырды Шадыбек деген карыя дүйнөдөн кайтканда, эл алдына чыгып аны кошуп ырдаган Алымкулдун алгачкы ырларынан. Бул ырда жаш акын ошол учурдагы карапайым элдин жашоосун жана өзү жашап турган доорду аздыр-көптүр чагылдыра алган.

Алымкул Сулайман, Аттокур, Айдыраалы менен жүрүп ар түрдүү чакан жыйындарда көп ырдайт, көп сындан өтөт. Акындын бул мезгилдеги алым сабактары, ырлары жөнүндө маалымат аз. Сөзсүз, жаш ырчы алгачкы ырында эле көзү көргөн, жүрөгү сезген турмуш көрүнүштөрүн кеңири жалпылай албаса да өзүнө тааныш оозеки элдик ырлардын үлгүсүндө жана өзү көргөн, бирге жүрүп бирге уккан акындардын ыкмасында айыл ичиндеги кубанычты жана кайгы-капаны тең бөлүшүүгө аракеттенген. Жаш ырчынын мындай ырчылыгы анын чыгармачылык жолундагы элдик идеянын өсүп өнүгүшүнө чоң таасирин тийгизет. Акындын Октябрь революциясына чейинки ырларынын көпчүлүгү көздүн жашы, көкүрөктүн дарты менен жуулгандыгын өз эскерүүлөрүнөн гана маалымат ала алабыз. «Мага эски ырларымды эске түшүрүш өтө кыйын, – дейт Алымкул Үсөнбаев, – анткени, мен эски ырларымды эске салуу менен таза унуткум келген эски турмушумду эске түшүрөм. Бала Үсөндүн агасынын ашындагы ырдаган ырымды ойго салсам, менин көз алдыма аштан кийинки манаптардын кызыл камчыга алып, үй-жайымды талап, жалгыз атымды тартып кеткени элестейт. Ал эми 1916-жылдагы ырларымды эскергенимде мен суудай аккан канды, көлдөй жашты элестетем».[4]

20-30-жылдары кыргыз турмушунда теле көрсөтүүнү эске алмак турсун, газета журналдар да элге кеңири жетчү эмес, жетсе деле кыргыз элинин 3,4 % гана окууга сабаты жоюлбаса, калгандары китеп, билим дегенден алыс болгон. Анын үстүнө, адабиятты идеологиянын куралы катары караган партия соцреализмдин нугундагы адабий процесс эми гана телчигип, кадам шилтеп келаткан. Дал ушундай тарыхый, маданий, саясий абалды эске алганда кыргыз элинин чоң аш-тойлорун башкарып, уруунун кадырын, даңкын чыгарууда төкмөлөрдүн таасирин пайдаланып келген сыяктуу коммунисттик партия өзүлөрүнүн идеясын таратууда алардын мүмкүнчүлүктөрүн пайдаланууну туура тапты. Кыргызстандын ар кыл региондорунан, өрөөндөрүнөн өнөр ээлерин чогултуп, ырчы-чоорчуларын колхоз, совхоздоруна концерт койдуртуп, жумушчу-дыйкандардын руханий жан дүйнөсүн байытуу менен кошо идеологияны жайылтуунун кызматын да аткарууга өтүшкөн. Мындай процесстин кемчилик жактары менен кошо артыкчылык жактары болду. Ошондуктан Токтогулдун, Калыктын, Осмонкулдун, Алымкулдун «Ленин», «партия», «жаркын келечек» сыяктуу ырлары көп кездешет. Дал ушундай союздук масштабдагы саясий идеяларды ишке ашырууда ар бир элдеги уюткулуу талант ээлеринин өзгөчөлүгүн коммунисттик партиянын камчысын чаптырып, кеңири массага алардын идеяларын жеткирүү жана жайылтуу багытында иштерге тартты. Ошону менен кошо кыргыз илимий жана маданий чөйрөсү үчүн артыкчылык жактары гана болгон десек болот. «Манас» эпосу сыяктуу көлөмдүү жана кенже эпосторубуздун ар кайсы варианттары жазылып, андан тышкары кенже эпостор, элдик поэмалар, миф-уламыштар, музыкалык күү-обондор кагаз бетине түшүрүлүп, Арстанбек, Токтогул, Тоголок Молдо, Жеңижок, Барпы сыяктуу залкарлардын ар кыл темадагы ырлары урпактарына жетип отурат.

Андан тышкары ошол мезгилдеги тирүү таланттарга совет өкмөтү кам көрүп турган, ырчылык өнөрдүн өктөм элесине жеткичекти жамакчылык, ырчылык, төкмөлүк деңгээлдерди



басып өткүчө комузду чебер ойнотконго, кулакка уккулуктуу коңур үнгө, кыргыздын тарыхын санжырасын, географиясын, кенже эпосторун үйрөнүп, элдин интеллектуалдык катмарына өсүп жетиле баштаган. Мындай универсалдуу талантка ээ болуу менен элге багыт берчү, жол көрсөтө алчу руханий жол башчыларга айлана баштаган. Дал ушундай объективдүү жана субъективдүү себептерден улам төкмөлүк өнөрдүн өкүлдөрү коомдогу таасирдүү катмарга айлана алгандыгын баамдасак болот.

Компартиянын саясаты талант ээлерин чогултуп, алардын өнөрканасын изилдегенге жаркын таланттардын ачылышына, бири-бири менен тажрыйба алмашып, чыгармачыл өнөрүн байытканга социалдык экономика жактан чоң шарт түзүп берди десек болот. Мурда өнөр ээлери бай-манаптардын же эл массасынын кызыкчыгын көздөп ырдап келсе, эми партиянын идеялык камчысын чаап, алардын идеяларын элге жеткирүү үчүн ырдамай болду.

А. Үсөнбаевдин «Ленин» жөнүндөгү ырында:

«Ленин атын укканда,  
Кубанган менин жүрөгүм,  
Эл үчүн жанын аябай,  
Эркиндик жолун күрөдүм.  
Эмгекчил дыйкан элинди,  
Жан дилиң менен сүрөдүн.

Ойлогон максат тилегиң,  
Жанчылган дыйкан кедейди,  
Жарыкка сүйрөп чыгууга,  
Мына азыр биз жеттик,  
Эң бир сонун кылымга», – [6; 5]

деген ыр саптарында идеологиялык ураандын түзмө-түз көчүрмөлөрүн былкылдап жатканын көрсөк болот.

Негизи эле 20-40-жылдар аралыгында төкмөлүк өнөрканада эмес, профессионал адабияттын башаттарында деле Ленин боюнча окшош эле ойлор, салыштыруулар, пикирлер айтылган. Бул ыр саптарында деле алардын эч айырмаланбаган ойлор кынапталып жатканын баамдасак болот.

«Конституция» деген ырында Совет өкмөтүнө кире элек убакыт менен андан кийинки мезгилди салыштырып мындай ырдаган:

«Эски убакта мындай теңдик болбогон,  
Бай-манаптар кедейлерди кордогон.

.....  
Союз болуп эркиндигин колго алып,  
Мына кыргыз жер жүзүнө таанылды.  
Малайлыкта күн өткөргөн кедейлер,

Кызматынан орден, алтын тагынды». [6;44]. Бул ырда айтылып тургандай Совет мезгилине чейинки жана советтик мезгилди салыштырып, адилетсиздик, теңсиздик, кулчулук сыяктуу көрүнүштөр берилип, Октябрдын келиши менен укуктары теңделип, эркиндиктин таза абасы менен дем алып, ар бир адам кылган эмгегине татыктуу бааланып, «орден», «медалдарга» ээ болгонун түшүнсөк болот. Дал ушундай мааниде эле «биздин сот» деген ырын келтирсек болот:

«Эл жыйып суд кылчу эле эки жаран,

.....  
Биздин суд, чын большевик, таза жүрөк.

Советтик уясынан учту түлөп.

Бир тиет, бир кишинин баласындай,

Урматка улуу орус келди сүрөп» [6;74]. Ушундай ырлар менен жаңы доорду, жаңы заманды мактап, андагы болуп жаткан өзгөрүүлөрдү «Москва», «Конституция күнүнө», «Жыргап жатат элибиз», «Жыйырма жылдык октябрга арнап», «Москванын көрүнүшү», «Октябрдын таңы менен», «Учкан уя» сыяктуу ырлары Советтик өлкөнүн өзгөчө ар кыл жактарын белгилеп, кыргыз элинин илими, билими, маданияты эркиндикке жеткенин баса белгилеп көрсөткөн.

Негедир жогорудагы мисалга келтирген ырларында бир жактуулук, жалпы ой жүгүртүү башка төкмөлөрдөн айырмаланып турган индивидуалдык өзгөчөлүктү баамдай албайсың. Деги эле ырдалган ырлардын көпчүлүгү шаблонго түшкөн ойлор, кайталанма көз караштар менен чектелип, ырдалган ырларында кандайдыр бир берилүүлүк, өзгөчөлүк көрүнбөгөн сыяктуу.

А.Үсөнбаевдин ырларындагы жалпы шаблонго түшкөн ойлор, төкмөлүк өнөрдүн сөз куроо өнөрү менен бири-бирине кынаптаган чебер сөздөр, бардык акындар, төкмөлөр, жазуучулар пайдаланган салыштыруулары жөн гана саясий идеологиялык пропаганда менен чектелип, чыныгы төкмөлүк өнөрдү саясий система үстүнөн басып жатканда көңүлү чаппай, үстүрт маанидеги, ортозаар ырлар жаралып жатканынын себеби ушунда. Анткени төкмө акындардын ак менен караны, жакшы менен жаманды, адилеттүүлүк менен адилетсиздикти айырмалаш үчүн бир гана көрүш керек эмес, ошол жамандыкты, адилетсиздикти сезиш керек эле. Токтогулдун Токтогул болушуна анын тагдыры себеп болду, о.э. Барпынын жаштайынан көргөн татаал жашоосу, көзүнүн көрбөй калышы, анын санат-насыят, термелерди жогорку чекке жеткире ырдаганга түрткү берди. Болбосо буларда деле саясий идеологиялык ырлары Токтогулдан, Арстанбектен ашса ашат, бирок кем калбай турчу таланттын угуту бар эле.

Анын үстүнө 18-20-кылымдагы кыргыз элинин арасында саясатка болгон тоталитардык диктат жок болгон үчүн эркин ырдашса керек, о.э. социалдык жактан теңдик болгону менен саясий жактан эркиндик болбогонун бардыгыбыз билебиз. Ошондуктан А.Үсөнбаевдин саясий нуктагы ырлары алда канча мыкты чыкпаганынын себептери ушунда жаткандыр.

#### **Колдонулган адабияттар:**

1. Акыев К.Баскан жол. – Ф.: Кыргызстан, 1964, 228 б.
2. Залкар акындар. Барпы, 2017. 401-б.
3. Искусство Советской Киргизии, М.Л., 1939, 53-б
4. Ленинчил жаш, 17-ноябрь, 1954-ж.
5. Советтик Кыргызстан, 1954, №11, 70 б.
6. Үсөнбаев А. Тандалган чыгармалар, Ф., 1973, 580 б.

**Сариева К.**

КР Улуттук илимдер академиясы, А.А. Алтмышбаев атындагы философия, укук жана аларды коомдук-саясий изилдөө институту, философия илимдеринин доктору, академик

**Сариева К.**

Национальная академия наук КР, Институт философии, права и социально-политических исследований им. А.А. Алтмышбаева, доктор философских наук, академик

**Sarievа K.**

Doctor of Philosophy, academician

National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Institute of Philosophy, Law and socio-political research them. A.A. Altmyshbayeva, head of department

## **ЧЫГАРМАЧЫЛЫК ТҮШҮНҮГҮНҮН ДҮЙНӨ ТААНЫМДАГЫ ДИАЛЕКТИКАСЫ ДИАЛЕКТИКА КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА В МИРОВОЗЗРЕНИИ DIALECTICS OF THE CONCEPT OF CREATIVITY IN THE WORLDVIEW**

**Аннотация:** Макалада “чыгармачылык” түшүнүгүнүн маани-маңызы, генезиси жана аны философиялык түшүнүүнүн дүйнө таанымдагы диалектикасы талдоого алынат.

**Аннотация:** В статье будут проанализированы сущность и генезис понятия “творчества” и его диалектики в философского аспектов миропонимании

**Abstract:**The article will analyze the essence and genesis of the concept of “creativity” and its dialectics in the philosophical aspect of worldview

**Негизги сөздөр:** чыгармачылык, креативдүүлүк, диний ойлом, искусство, көркөм чыгармачылык, түбөлүктүүлүк, өтмөлүк, бытие (болум)

**Ключевые слова:** творчество, креативность, религиозная мышления, искусство, вечность, изменчивость, бытие

**Key words:**creativity, religion, thought, art, eternity, quickness, existence.

Чыгармачылык – адам дүйнөсүнүн көп түрдүүлүгүн арбытуучу, субъективдүү ишмердигинин маанилүү маңызын туюндурган философиялык, психологиялык жана культурологиялык категория.

Чыгармачылыктын түрлөрү көп. Көп учурда чыгармачылыкты руханий ишмердикке (искусство сферасына) гана таандык кылып, музыкант, художник, акын сыяктуу өнөр ээлерин гана чыгармачыл адамдар деп тар түшүнүп келишкен. Чынында чыгармачылык ишмердиктин областы абдан кеңири. Индивиддин ар түрдүү эркин: илимий, көркөм, өндүрүштүк-техникалык, чарбалык, саясий жаңыны жасаган, ачкан, ойлоп тапкан жаратман ишмердиги чыгармачылык боло алат.

Адамзаттын дүйнө тааным тизиминде түшүнүмдөрүн, элестөөлөрүн чагылдыруу, жаңыны жаратуу, түзүү дүйнөнү кабыл алуу жана кайра жаратуу иш-аракетинде искусство, көркөм чыгармачылык эң байыркы формалардан. Көркөм чыгармачылыктын маани-маңызына көңүл бурбай, адамды жана анын дүйнө менен болгон катышын түшүнүү мүмкүн эмес. Ошондой эле, искусствонун массалык-маалымат каражаттары менен алмаштырылышы, анын «өлүмү» жөнүндө тунгуюк футурологиялык божомолдор, постмодерн доорунун тажрыйбасы көркөм чыгармачылыктын генезисин, диалектикасын, маңызын терең изилдөөнү талап кылат.

Чыгармачылык аткаруучу эмгекке караганда – кандайдыр бир жаңыны, мурда болуп көрбөгөндү жаратуучу, интеллектуалдуу эркин эмгек. Чыгармачылыктын психологиясы жаңыны жаратуу процессиндеги индивиддин субъективдүү актысына, психологиялык процеске көңүл бурат. Ал эми чыгармачылыкты философиялык изилдөө: жаңыны кантип жаратууга болот? жаңынын жаралыш мүмкүндүгү кандай? жаратуу актысынын онтологиялык мааниси эмнеде? - деген суроолорго жооп издейт. Мында ар кайсы тарыхый доорлордун философиясы, дүйнө тааным ар кандай жоопторду берди. Бул проблема көбүнчө түзүү, жаратуу - түшүнүгүнө (латындын – creation, creationis) байланыштуу болгондуктан креационизм окуусунун контекстинде каралат. Байыркы грек философиясы грек, египет жана жакынкы чыгыш маданияттарынын айкашуусуну да калыптанган диний философиянын негиздөөчүлөрдүн бири теософ Филон Логосту инсан жана Кудай дүйнөнү жараткан жаратылыштан тыш, башкы күч катары көрсөтөт. Ошондуктан, кезинде Совет малекетинде бул диний түшүнүк менен байланышкан терминди колдонуудан качышкан

Чыгармачылыкты философиялык изилдеген классикалык мурастар кенен. Жогоруда белгилегендей ар бир доордун ойчулдары чыгармачылык процесстин табияты жөнүндө ой жүгүрткөн. Философтор Платон, Аристотель, Плотин, Августин, Дж.Бруно, Б.Спиноза, И.Кант, Ф.В. Шеллинг, Г.В.Ф. Гегелдин эмгектеринин басымдуу бөлүгү чыгармачылыктын онтологиялык көйгөйлөрү менен байланыштуу.

Антика философиясында чыгармачылык чексиз, түбөлүктүү болум (бытие) менен бүтүүчү, өтүүчү, өзгөрүүчү болумга (бытие) байланыштуу серептелет. Антика философиясы, бүтүндөй алганда антика көз карашы менен бирдикте чыгармачылык болум менен, болум эместин б.а. баш-учтуу, өтмө жана өзгөрүлмө менен чексиздин, түбөлүктүүнүн жана өзүнө тендин контекстинде карайт. Мында чыгармачылык Кудайдын жаратуусу космос жана адамдын жаратуусу – искусство, кол өнөр (techne) формада келип чыгат. Байыркы ойчулдардын көбү космос жаратылбаган, түбөлүк бар, боло берет деген ишенимде болушкан. Гераклиттин чыныгы болум, анын түбөлүк өзгөрүүдөгүсү тууралуу, Демокриттин атомдордун түбөлүк бар экени жөнүндө окуулары, Аристотелдин убакыттын чексиздигин далилдөөсү жаратуу актысын танат. Алар чыгармачылыкты - уникалдуу, кайталанбас жаратылганды өтмө, өзгөрүлмө Кудай жараткан түбөлүктүүнү байкоо, таануу деп карашкан. (6.21-31) [6.21-31]

Платон космосту жаратылган деп эсептеген менен чыгармачылык - жаңыны түзүүнү башкача түшүнгөн. Биринчиден, демиург: “акыл-эс жана ой менен таанылган жана өзгөртүүгө болбогондой” дүйнөнү жаратат (Tim. 29A). Жаратуунун бул үлгүсү жаратканга тышкы эмес, ичтен байкап-баамдоодон келип чыккан ниетке туура келген бир-нерсе. Ошондуктан ушул ниет жогорку болуп саналат, а жаратуу жөндөм ага баш ийет жана Кудайдын ниетинде жаралганды гана мыктыланып ишке ашышы мүмкүн. Чыгармачылыкты ушундай түшүнүү неоплатончуларга да таандык.

Антика философиясында адам философиясынын сферасында чыгармачылык бөлүнүп башкы орунга чыкпайт. Бардык ишмердик анын ичинде чыгармачылык онтологиялык мааниси боюнча байкоодон кийин, таанымдан кийин, анткени адамдын жаратканы албетте чектүү, өтмө, Кудайдын назары чексиз, түбөлүктүү. Маселенин мындай жалпы коюлушу көркөм чыгармачылыкты түшүнүүдө туюндурулду. Баштапкы грек ойчулдары адамдын жаратуучу жалпы эмгегинин комплексинен (кол өнөрчүлүктөн, өсүмдүктөрдү культивациялоодон ж.б.) искусствону бөлүшкөн эмес. Бирок, түзүүчү ишмердиктин башка

түрлөрүнөн айырмаланып, художниктин чыгармачылыгы Кудайдын кудурети менен ишке ашат деп түшүнгөн. Мындай түшүнүмдү Платондун эрос жөнүндө эмгегинен көрүүгө болот.

Антика чыгармачылыктан адамдык жаңы образдарды кайра жаратууга болгон умтулууну көрүшкөн; чыгармачылык – Кудай менен жарышуу сыяктуу, болгондо да акылмандык, байкоочу теориялык тааным, булар чыгармачыл эмгек катары бааланган.

Дүйнө түзүлүшү жараткандын чыгармачылыгынын жемиши, ага салыштымалуу адамдын чыгармачылыгы бийиктикке жетүүнүн, адамдын “акыл” парасат жеткен бир эле момент. Андай жогорку бийиктикке көшөөрө умтулуу, чыгармачылыктын түрү, бул - эрос, төрөлүүгө умтулган дененин эротикалык ээлигүүсүндөй, көркөм чыгармачылык - көйүлдүн эргүүсү, рухтун ээ-жаа бербей, сонунду сонуркоо, кумардык.

Ошентип, антика философиясында чыгармачылык эки формада биринчи - Кудайдын космосту жаратуу актысы катары, экинчи адам жараткан искусство, ремесло катары каралат.

Орто кылымдык көз карашта чыгармачылык жөнүндө окуу Августинын “О граде божий” чыгармасында Кудайды инсан катары түшүндүрүүсү, чектүү дүйнөнү жана адамды чыгармачылык менен эркин жараткан Кудай менен байланыштырат [8. 55]. Чыгармачылык эрктин актысы болум эместен болумга өтөт. Адамды акыл-эс эмес, эрк, эрктин актылары Кудай менен байланыштырат. Бул чыгармачылыкты уникалдуу, кайталангыс акт катары түшүнүүгө өбөлгө болот. Августин неоплатончулардан айырмаланып, акыл-эстин функциясынан башка, адам инсандын эркине, эрктин моментине, функциясына басым коет. Адамдын жасаганы, индивидуалдуу чечимдери мааниге ээ болот.

Экинчи тенденция, орто кылымдагы схоластиктердин чоң тобу, алардын көрүнүктүү өкүлү Фома Аквинскийдин чыгармачылыкка мамилеси антикалык салтка жакындашат. Фома “Кудай –бул жакшылык, түбөлүк өзүн өзү баамдаган акыл-эс”, “эркке караганда өзүн-өзү өркүндөткөн жаратылыш” деп чыгармачылыкты түшүндүрүү жагынан Платонго жакын.

Адам чыгармачылыгын баалоого келгенде христиан философторунда тигил же бул тенденция басымдуурак болгонуна карабай антика философторуна караганда башкача бааланат. Адам чыгармачылыгы христианчылыкта баарыдан мурда тарыхтын чыгармачылыгы катары түшүнүлөт. Тарыхтын философиясы биринчи христианчыл кыртыштан (Августинын “О граде божем”) чыкканы кокусунан эмес. Орто кылымдагы түшүнүк боюнча адамдардын маңызы чектүү, Кудайдын дүйнө жөнүндө ойлогонун жүзөгө ашырууга катышкан сфера болуп саналат. Андан ары акыл-эс эмес, эрк жана ишенимдин эрк актысы адамды Кудай менен байланыштырып, жеке иши, жеке, индивидуалдуу чечими Кудайдын дүйнөнү жаратканына катышуу маанисине ээ болот. Бул чыгармачылыкты кандайдыр бир болбогонду, уникалдуу жана кайталанбасты жаратуу катары түшүнүүгө өбөлгө болот. Ошону менен чыгармачылыктын сферасында тарыхый иштер, адеп-ахлактык жана диний иштер артыкчылыктуу област боло алат. Көркөм жана илимий чыгармачылык, тескерисинче, экинчи катардагы болуп калат. Адам өз чыгармачылыгында ар дайым Кудайга кайрылат жана аны менен чектелет.

Орто кылымдарда өнүккөн башка бир дини сламдын алкагында чыгармачылыкка мамиле кандай экенин билүү алдында христиан менен ислам диндеринин өзгөчөлүктөрүн түшүнүү оң. Орто кылымдагы философиянын билерманы В.В. Соколов христианчылык менен мусулманчылыкты салыштырып, төмөндөгүдөй айырмачылыктарды көрсөтөт. “Христианчылык антика маданиятынын тереңинен келип чыгып герман, славян жана башка элдерге, ири алды бул маданияттын борбору болгон Рим менен Константинополго таратты”. Арабдар өздөрүнүн монотеисттик динин өздөрү түзүп, кылычынын мизи менен

христианчылыкты (көбүнчө монофизиттик жана несториандык формасын) жана зоастризмди четтетип, социалдык–экономикалык жана маданий деңгээли боюнча өздөрүнөн алдыга өнүккөн сириялыктарга, перстерге, египеттиктерге жайылтты” [9.193]. Анткен менен Куранды исламдын негиздөөчүсү Мухаммед арабдардын эле примитивдүү ишенимдери жана этикалык-укуктук нормалары менен чектебестен, иудаизмдин христианчылыктын Библиядагы кылымдарды карыткан жоболорун пайдаланган. Анын ичинде Кудай дүйнөнү жоктон бар кылып жаратканы жөнүндө доктрина да бар. Мусулман монотеизми “Алладан башка, кудурет жок, Мухаммед анын пайгамбары” деген формулага негизделген. Карл Маркс “Мусулманчылыктын өзөгүн фатализм түзөт” [8, 9т., 427-б.] деп аныктагандай, ислам дини чыгармачылыкты да Кудайдын жазганы деп эсептейт. Адамдын жаратмандыгы да абсолюттук алдын ала аныкталгандык менен байланыш, б.а. Кудай тарабынан тагдырга жазылган.

Мына ушул Алланын алдын ала аныктагандыгы Ислам теологиясында көп талаш тартышты жаратып, динге каршы маанайды жаратканын Араб акындарын аль-Мутанабби (915-965), анын окуучусу көзү азиз акын-философ Абу-Аля –аль Маарринин (973-1057), персиялык математик, астроном, акын Омар-Хаямдын (1048-1131) чыгармачылыкка болгон мамилесинен көрүүгө болот. Мисалы, баарыга белгилүү Омар Хаямдын рубаяттары аскеттик жашоо үлгүсүн тандаган суфизмдин мистикалык-аскеттизмге каршы багытталган. [9, 209-212]

Кайра Жаралуу доору адамды Кудайдан бошотуп, өзүн жаратуучу деп тааныта баштайт. Анын жаратуучулугу, көркөм чыгармачылыгы эстетикалык байкоонун натыйжасы катары бааланып, аны жаратуучу инсанга кызыгуу башталат. Ушул мезгилден тартып жаратуу актысы кантип жүрөт деген маселе коюлуп, бул процесске тиешелүү антикада да орто кылымда да кезикпеген, Кайра Жаралуу жана Жаңы мезгилдин энчисине таандык рефлексия пайда болот.

Кайра Жаралууга тескерисинче Реформация чыгармачылыкты эстетикалык байкоонун мазмуну эмес, бул жөн эле иш аракет деп түшүнгөн. Лютеранчылык менен кальвинизмдин кур чечендиги, катуу адеп-ахлагы чыгармачылыкты практикалык, чарбалык маанисине гана баа берип, жердеги иш-аракеттин Кудай сүйгөнгө бергендин натыйжасы катары түшүнүүгө негиз болгон.

Кайра Жаралуу доордо адам секулярдык процесстин шарданында өзүн эркин чыгармачыл сезе баштады. Кайра Жаралуу чыгармачылык десе эле көркөм чыгармачылыкты деп түшүнүп, искусство сөздүн кең маанисинде терең маңызы боюнча чыгармачыл байкоо катары каралат. Ошондон Кайра Жаралууда чыгармачылык башталышты алып жүрүүчү генийге артыкчылык берет, чыгармачылык процесстин жана жаратман инсандын өзүнө кызыгуу өсөт. Чыгармачылыкка байланыштуу рефлексия жаңыча калыптанат.

Жаңы Мезгил чыгармачылыкты эки уюлдуу түшүндүрдү. Пантеизмдин таасири чыгармачылыкты антика түшүнүмүндөй, таанып билүүгө салыштырмалуу төмөн деп карады. Экинчи бир жагынан протестантизмдин таасиринде эмпиризмдин күчү менен калыптанган дүйнө туюм, дүйнөгө мамиле чыгармачылыкты элементтердин кокустук комбинациясы деп кабыл алды. XVIII кылымда чыгармачылыкты жемиштүү элестөө, көптөгөн сезип-туйган менен жеке ой-жүгүртүүнү синтездөөчү жөндөм катары талдайт. Протестантизм чыгармачылык жөндөмдү предметтерди өзгөртүп түзүү ишмердиги, дүйнөнүн түспөлүн өзгөртүү, жаңы адамдашкан дүйнө түспөлүн түзүү деп карайт. Чыгармачылык аң-сезимдин, элестөөнүн, субъективдүүлүктүн маанилүү элементи деп эсептеген. Чыгармачылык **көрсөтмөлүүлүктү** жана түшүнүктү синтездейт, акыл-эске байланыштырып турат деп эсептейт. Чыгармачылык

таанып билүүнүн негизинде жатат деген. Кант аң-сезимдүүлүк менен аң-сезимсиздиктин биримдигин түшүнгөн. Чыгармачылык

процессте аң-сезимсиз, сокур сезим менен чагылуу ишке ашат, объективдүү дүйнөдө аң-сезимсиз чагылуу жаратылышты аң сезимсиз чагылдырат. Субъективдүү аң -сезимсиз чагылдырууну адам эркин жасайт. Шеллинг художниктин, философтон чыгармачылыгын адам ишмердигинин эң жогорку формасы деген. Чыгармачылыктын жогорку чегинде адам абсолютка, Кудайга жакындайт. Көркөм чыгармачылыктын күүсү менен романтиктер чыгармачылыктын жемиши болгон маданияттын тарыхына кызыгуусу күчөйт.

Гегелдин “Абсолюттуу – бул рух, абсолюттуунун жогорку аныктамасы ушундай” [6,10], “Баарынын эң бийиги жана кыйыны - башкысы рухту таануу” [6,5] дүйнөлүк акыл-эс баарынын негизи деп кабыл алуусу, чыгармачылык башталышты өзүн-өзү таануу, анын максаты өзүнүн бүтүндүгүн калыбына келтирүү, искусство – бул жаратылышты тууроо деген тыянакка алып келген.

XIX –XX кылымдын идеалисттик философиясында механикалык-техникалык чыгармачылык артыкчылыкка ээ. Жашоонун философиясы чыгармачылыктан техникалык рационализмдин табигый башталышын көрөт. Жашоонун философиясында француз философу, интуитивист А Бергсондун концепциясы жашоонун маңызы жаңынын үзгүлтүксүз пайда болушу. Жаратылышта бул маңыз төрөлүү, өсүү жетилүү болсо, а аң-сезимде жаңы образдар жана ой-сезимдер., а субъективдүүнүн каршысы техникалык иш, эскинин конструкциясы дейт.

Маданияттын жана тарыхтын, жашоонун философиясын карап, чыгармачылыкты Дилтей, Г.Зиммлей, Х.Ортаге и Гасет ж.б. анын уникалдуулугу, индивидуалдуулугу кайталанбас белгилеринне басым коюшат. Экзистенциализмде чыгармачылыкты алып жүрүүчү башталыш инсан болуп эсептелет. Экзистенция түшүнүгү эркиндиктин иррационалдуу башталышы, зарылдыктын эстетикалык табигый суурулуп чыгуусу, акыл-эстүү максаттуулук, жаратылыштын жана социалдык чектен чыгуу деп караган.

Орус ойчулу Бердяевдин ою боюнча чыгармачылык-экстаз. Чыгармачыл инсан маданияттын чыныгы субъектиси жана маданияттын түзүүчүсү болгону үчүн ардактуу деген.

М.Хайдеггер – экзистенция бар болуунун адекваттуу формасы. XX кылымдын жашоо философиясы экзистенциализмден айырмаланып, прагматизм, инструментализм жана неопозитивизм чыгармачылыкты бир жактуу прагматикалык көз караштан ойлойт. Белгилүү кырдаалда коюлган милдетти чечүү үчүн ойлоп чыгарууну түшүнгөн. (Дж.Дьюи).

Чыгармачылыкты интеллектуалдык түшү-нүүнүн дагы бир бөлүгү, же багыты неореализм жана фенемология (С.Александр, А Уайтхед, Э.Гуссерл, Н.Гартман сыяктуу ойчулдар) чыгармачылыкты негизги ишмердик эмес, интеллектуалдык байкоо дейт. Бул багыттагы ойчулдар чыгармачылыкты илим менен, табият таануу гана эмес математика менен байланыштырып карашат.

Марксисттик түшүнүмдө чыгармачылык иш аракет табигый жана социалдык дүйнөнү объективдүү мыйзамдардын негизинде адамдардын максатын жана керектөөсүн канааттандыргандай кылып өзгөртүп түзүү. Чыгармачылык кайталанбастыгы, оригиналдуу жана коомдук тарыхый уникалдуулугу менен мүнөздөлгөн түзүүчү ишмердик. Чыгармачылык конкреттүү тарыхый шартта ишке ашат.

Чыгармачылык программа түзүү же механисттик кайталанма иш аракет эмес, адам аң-сезиминин жемиши, активдүүлүктүн көрүнүшү. Чыгармачылык социалдык тарыхый

шарттарда өтөт, Ага курчап турган дүйнө, олуттуу таасир этет.

Чыгармачылык маданиятты байытуучу жана коомдук асыл-нарктарды түзүүчү болуп идеялардын эркиндиги, материалдык көз карандысыздык камсыз болгон шартта гана жашайт. Административдик диктат, мамлекеттик чиновниктер тарабынан көзөмөл илимий жана көркөм чыгармачылык үчүн өлүмгө тете.

Чыгармачылык эмнеден башталат? Архимеддик «эврикадан» же жаңыны көрө билүүдөн башталып, чыгармачылык өнөр адамына канагаттануу, бакыт алып келет. Ким жаңыны жаратса, анын натыйжасынын жакынкы жана узаккы мезгилдеги позитивдүү жана негативдүү жактарды талдай билип ачуусу зарыл. Чыгармачылыктын функциясы изденүүнүн «предметтешүүсү» менен чыгармачылык ишмердиктин талаасынын кеңейиши менен көрүнөт. Мында Евклид айткандай «Кыйынчылыктан кыя өтүп кетүүчү «падышалар үчүн жол жок». Чыгармачыл инсан эмоционалдуу, назик, сезимтал. Коом менен мамилесинде өзүнүн чыгармачыл күчүнө коомдун муктаж экенин сезет. Көпчүлүк чыгармачыл инсандар жалпы адамзаттык асыл-нарктарды туу тутушуп, калайык-калк тарабында болушат. Чыгармачылык туруктуу изденүүдө болуу менен көз карашты калыптандырат.

“Кайра куруунун алгачкы жылдарында адабиятта өзгөчө көрүнүктүү эч нерсе жаралган жок. Кыйынчылык, күңүрттүк эч бир жакшы адабият жаратпайт”,- деген коомдук пикирлер соңку мезгилде жашап жаткан менен түпкүрдө адам тагдырынын кубулуштары көрүнгөн адабият бар. Аны азыркы жан дүйнөнү ой жүгүртүүгө жөндөмсүз четте жашап жатат дешет. Эркиндик, айкын ачыктык, цензура жок, бирок, белгилүү карамап калаар эч нерсе жок. Балким бул мыйзам ченемдүүдүр. Маданияттын өз өнүгүшү, мыйзам ченеми бар дегенден башка сөз жок. Белгилүү бир тарыхый мезгил келет, болуп жатканды ой жүгүртүүчү, жалган оптимизмсиз эле маданий турмуш активдешкен учур болот.

Чын активдешүү стихиялуу мүнөздө болот жана бүт баарын жок кылып жиберүүчү, бүт баарына жол берүүчүлүктү четке серпип таштоо деле күмөн. Көркөм чыгармачылыкта жаш художниктер же сынчылар демократизация процессин алдыңкы эстетикага өтүү үчүн пайдаланат.

Америкалык ишкер, АКШнын автоиндустриясынын негиздөөчүсү Генри Форд чыгармачылыкты руханий гана ишмердик менен чектөөнүн тайкылыгына көңүлдү бурган. “Бизге индустриалдык жактын өнөрүнө ээ болгон художниктер керек. Бизге жаккан жакшыны, туураны көрө билген, биздин көңүлүбүзгө жаккан предметтердин планын түзө билген адамдар керек” деп чыгармачылыктын өрүшү кеңдигине көңүл бурган.

#### **Колдонулган адабияттар:**

1. Аристотель. О душе. Спб.: Питер, 2002., -227 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. - 445 с.
3. Белинский В. И. Мое мнение о игре г-на Каратыгина /”Молба” 1835.-№ 18.
4. Бердяев Н. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. М.: Искусство, Лига, 1994. Т. 1.-542 е.; Т. 2.-510 с.
5. Библер В. Мышление как творчество. М.: Политиздат., 1975. - 399 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Философия духа. - М: Издательство “Э”, 2018.- 160 с.
7. Горький А.М. О литературе.- М., 1937.
8. Маркс К., Энгельс Ф. Соч.2-е изд.
9. Соколов В.В. Средневековая философия. – М.: Высшая школа, 1979.- 448 с.
10. Столетов А.И. Онтология творчества: монография.– Уфа: Вагант, 2008.–208 с.



**Смакова Зауре**

Курмангазы атындагы Казак улутук консерваториясы,  
комуз жана баян кафедрасы, профессор

**Смакова Зауре**

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,  
кафедра кобызы и баяна, профессор

**Smakova Zaure**

Kazakh National Conservatory of Kurmangazy,  
Kobyz and Bayan Department, Professor

**КАЗАК МАДАНИЯТЫНА ГАРМОНИКАНЫН КИРИШИНІН ӨБӨЛГӨЛӨРҮ  
ПРЕДПОСЫЛКИ ПРОНИКНОВЕНИЯ ГАРМОНИКИ  
В КАЗАХСКУЮ КУЛЬТУРУ  
PREREQUISITES FOR THE PENETRATION OF HARMONICS  
INTO KAZAKH CULTURE**

**Аннотация:** Макалада гармониканын жана анынбаян, аккордеон сыяктуу түрлөрүнүн Казакстанда колдонулуш тарыхы каралат. Мындан тышкары гармоника-сырнай күндөлүк турмушта колдонуудан сырткары акындардын, жырау, элдик ырчылардын салттуу чыгармачылыгында кеңири колдонулат. Мындан тышкары Казакстандын баян кесиптик мектебинин калыптануу жана өнүктүрүү маселелери козголгон.

**Аннотация:** В статье рассматривается история проникновения гармоники и ее более совершенных форм – баяна и аккордеона в Казахстан. Помимо бытового музицирования гармоника-сырнай широко функционирует в традиционном творчестве акынов, жырши, народных певцов. Кроме того, затрагиваются вопросы становления и развития казахстанской профессиональной баянной школы.

**Abstract:** The article examines the history of the penetration of the harmonica and its more perfect forms - button accordion and accordion into Kazakhstan. In addition to everyday music-making, the syrnay harmonica is widely used in the traditional works of akyns, zhyrshi, and folk singers. In addition, the issues of the formation and development of the Kazakhstani professional button accordion school are discussed.

**Негизги сөздөр:** гармоника, сырнай, акындар, элдик ырчылар, жыршылар.

**Ключевые слова:** гармоника, сырнай, акыны, народные певцы, жырши.

**Key words:** harmonica, syrnai, akyns, folk singers, zhyrshi.

Истоки музыкального фольклора казахского народа уходят в далёкое прошлое. На протяжении многовекового бытования народного музыкального инструментария – одни инструменты исчезали, другие изменялись в форме и конструкции, в диапазоне и тембре, третьи возрождались и получали своё развитие. Так, к середине XIX века, в результате многовекового развития домбровое исполнительство переживает небывалый расцвет и достигает высокого профессионального уровня [6: 67]. В то же время путём естественного отбора многие музыкальные инструменты исчезают из культурного обихода. Образовавшийся вакуум в казахском музыкальном инструментарии с успехом заполняет гармоника, а позже её

более совершенные разновидности баян и аккордеон, получившие в степи национальные названия сырнай, жел-сырнай, кагаз-сырнай, тил-кобыз, гармон[4: 25].

Гармоника, воспринятая казахским народом как аналог древнего духового сырнай[7: 32], стала средством народного вокально-инструментального исполнительства. Кроме большой популярности сырнай в бытовом музицировании, он широко функционирует в традиционном творчестве акынов, жырау, певцов. Владение народным исполнителем, полностью посвятившего себя профессиональному искусству, несколькими музыкальными инструментами, было показателем его творческой разносторонности, многогранности таланта, неотъемлемой частью его артистического имиджа, обязательным атрибутом новаторского мышления. Буквально все казахские акыны умели играть на гармонике. Появляется целая плеяда акынов-гармонистов – традиционных носителей народно-профессиональной музыки, создавших народно-певческие школы под аккомпанемент сырнай. Так, среди выдающихся певцов-гармонистов можно выделить Майру Шамсутдинову, в числе акынов – Шашубая Кошкарбаева, а среди жырау – НартаяБекежанова. В числе известных акынов и певцов XIX- XX века, владевших игрой на сырнае: Жаяу Муса Байжанов, АсетНайманбаев, Естай Беркимбаев, Тайжан Калмагамбетов, Кенен Азербаяев, Иса Байзаков, Амре Кашаубаев, Камшибай Таубаев, Балхашбай Жусупов, Кубыш-акын, Жайнак-акын, Болат Сыбанов, Арзулла Молжигитов, Курманбек Бекпеисов и многие другие [3: 7]. А так как традиционные исполнители были носителями культуры народа, это явление стало массовым. Поскольку исполнительство на кобызе и сыбызгы носило локальный характер, гармоника стала самым распространённым и популярным инструментом после домбры[4: 32].

Огромна агитационно-просветительская роль гармоники в строительстве социалистического общества в СССР в период с 1918 по 1950-е годы. Паренек-гармонист в то время становится одним из главных героев не только в аулах и колхозах, но и в фильмах, произведениях писателей, очерках журналистов и т.д. В городах также на первый план выходят баянисты и аккордеонисты – главные «короли» музыки, звучавшей на танцплощадках, парках, клубах, ресторанах, кинотеатрах и концертных залах. Баян и аккордеон становится солирующим инструментом в эстрадных ансамблях, эстрадно-симфоническом оркестре Казахского радио и телевидения п/у Г.Лисицы[9: 11]. Несмотря на то, что многие вокальные произведения написаны в сопровождении фортепиано, ввиду отсутствия последнего, практически основными аккомпанирующими инструментами на выездных концертах артистов филармоний, музыкальных лекториев были баян или аккордеон. Под их певучий аккомпанемент блистали своим мастерством К.Байсеитова, Б.Тулегенова, Е.Серкебаев и другие мэтры казахского искусства.

Длительное бытование гармоники, а позже баяна и аккордеона в Казахстане, их проникновение во все сферы музыкальной культуры, высокая популярность баяна в художественной самодеятельности предрешили массовость исполнительства и обучения на этих инструментах. 40-50-е годы XX века отмечены открытием классов баяна и аккордеона в целом ряде музыкальных училищ республики [6: 98]. В 50-60 годы советское баянное искусство поднимается на новую художественную высоту. В данный период баян утверждается в качестве солирующего концертного инструмента с широкими художественно-исполнительскими и техническими возможностями и занимает достойное место в камерно-академическом исполнительстве. Для баяна создаётся многожанровый высокохудожественный оригинальный репертуар, ставший впоследствии баянной классикой.

Назрела необходимость подготовки профессиональных кадров педагогов и исполнителей-баянистов с высшим образованием.

По примеру Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных, Киевской и Ленинградской консерваторий в 1957 году в Алматинской консерватории на базе кафедры народных инструментов открывается класс баяна. Его основателем становится выпускник ГМПИ им. Гнесиных Федор Легкунец[8: 4]. Фёдор Васильевич привнёс на кафедру и в целом в казахстанское баянное исполнительство новаторские достижения и прогрессивные методы московской баянной школы[1: 12].

В 1957 году студенческий оркестр казахских народных инструментов Алматинской консерватории им. Курмангазы возглавил Фуат Мансуров, который впервые ввёл баяны в состав оркестра. Как известно, народные инструменты звучат интонационно неустойчиво. Благодаря введению баянной группы, ставшей интонационной осью оркестра, стало возможным исполнение классических произведений. Баянам поручались сложные виртуозные пассажи, регулирование динамического баланса и т.д. Студенческий оркестр начал соперничать с оркестром казахских народных инструментов имени Курмангазы. Художественный руководитель и главный дирижёр Шамгон Кажгалиев решил ввести баяны и в свой коллектив. По его инициативе на московской экспериментальной фабрике заказали четыре тембровых баяна[2: 37]. После ввода баянов в 1958 году академик Ахмет Жубанов писал: «...самым значительным из всех проведённых экспериментов явилась реконструкция, проведённая в 1958 г., в результате которой звучание оркестра стало более колористическим, богатым по тембру и динамике» [2: 68].

В 70 – 80-е годы сырнай вводится в ансамбль казахских фольклорных инструментов Болатом Сарыбаевым, в состав фольклорно-этнографического оркестра НургисойТлендиевым. Данный факт подтверждает признание маститыми знатоками национальной музыки и этноинструментария баяна казахским народным инструментом. По подобию этих коллективов по всей республике созданы аналогичные составы ансамблей и оркестров казахских народных инструментов.

#### **Список использованной литературы:**

1. Смакова З. Альбом баяниста. Вып. 2. Предисловие. Авторский репертуарный сборник Алматы, Ценные бумаги, 2003;
2. Гизатов Б. Казахский оркестр имени Курмангазы. Алматы, 1994;
3. Мустафин Б., Смакова З. Сырнай-баян үйренудіңбастапқы курсы. Алматы, 2003;
4. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алматы, 1978;
5. Смакова З. Антология казахской баянной литературы. ч.2. Предисловие. Алматы, 2013;
6. Смакова З., Камалиденов Е., Дуйсенгалиев Г., Мергалиев Д. Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы. Алматы, «Елтаным баспасы», 2018;
7. Смакова З. «Роль баяна в музыкальном фольклоре Казахстана». Материалы международной научно-практической конференции «Б.Сарыбаеву – 80 лет». Алматы, 2008;
8. Типовая учебная программа (высшее профессиональное образование) Специальность «Баян». Составитель З.Смакова. Алматы, 2007;
9. Туякбаев Д., Смакова З.Н. Пособие по аранжировке казахских кюев для баяна. Алматы, Канагат КС, 1999

**Субаналиев С.**

КР Улуттук илимдер академиясы, А.А. Алтмышбаев атындагы философия, укук жана коомдук-саясий изилдөө институту, ага илимий кызматкер  
Кыргыз Республикасынын маданиятына эмгек сиңирген ишмер,  
искусство илимдеринин кандидаты, профессор

**Субаналиев С.**

Национальная академия наук КР, Институт философии, права и социально-политических исследований имени А.А. Алтмышбаев, старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры КР

**Subanaliev S.**

National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Institute of Philosophy, Law and Socio-Political Studies named after A.A. Altmyshbayev, Senior Researcher, Candidate of Art History, Honored Worker of Culture of the Kyrgyz Republic

**ООЗЕКИ САЛТ АКЫНДАРДЫН ӨНӨРҮ БОРБОРДУК ЖАНА АЗИЯГА ЧЕЙИНКИ  
КӨЧМӨН ЦИВИЛИЗАЦИЯЛАРЫНДА ФЕНОМЕН КАТАРЫ  
(А. ҮСӨНБАЕВДИН ЭМГЕГИНИН МИСАЛЫНДА)  
ИСКУССТВО ПОЭТОВ ИЗУСТНОЙ ТРАДИЦИИ КАК ФЕНОМЕН  
В ЦЕНТРАЛЬНО - И ПРЕДНЕАЗИАТСКИХ КОЧЕВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. УСЕНБАЕВА)  
THE ART OF THE POETS OF THE ORAL TRADITION AS A PHENOMENON  
IN THE CENTRAL AND CENTRAL ASIAN NOMADIC CIVILIZATIONS  
(ON THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF A. USENBAYEVA)**

**Аннотация:** Макалада оозеки салттагы кыргыз поэзиясынын белгилүү өкүлү, төкмө акын Алымкул Үсөнбаевдин чыгармачылыгы көчмөндөр цивилизациясынын алкагында талдоого алынат. Аталган цивилизациялардагы философиялык окшоштуктардын багыттарына өзгөчө көңүл бөлүнөт.

**Аннотация:** В статье затрагиваются некоторые особенности творчества выдающегося представителя кыргызской изустно-поэтической традиции Алымкула Усенбаева в контексте аналогичного искусства кочевых цивилизаций. Акцентируются типологические параллели существующие в изустно-поэтических искусствах Преднеомадов и центральноазиатских.

**Annotation:** The article analyzes the work of the prominent representative of the Kyrgyz oral-poetic tradition Aymkul Usenbaev in the context of a similar art of world nomadic civilization. Typological parallels are accentuated in the nomads punctuating in society existing in the oral-poetic arts.

**Негизги сөздөр:** Көчмөндүктүн түрлөрү: меридианалдык көчүү, өйдө - ылдый көчүү жана туруктуу аймакта көчүү. Араб-бедуиндердин поэзиясы, арабдардын исламга чейинки ша'ирлер жана кыргыз акындарынын өнөрү. Култ ал-касыда, катапт ал-касыда принциптери.

**Ключевые слова:** Типы кочевания: меридиональные, вертикальные и стационарные; Поэтическое традиции доисламской поэзии арабов-бедуинов, носители изустно-поэтического творчества бедуинов-ша'иры, кыргызов-токмо акыны; Принципы “Култ ал касыда и катапт ал касыда”.

**Keywords:** types of nomadism: meridian, vertical and stationary, poetic art of oral tradition, pre-Islamic poetry of Arabs-Bedouins, Sha'irs of Bedouins, akyns of the Kyrgyz, "Kult al-qasyda katapt al-qasyda".

Говоря о творчестве одного из выдающегося представителей славной плеяды кыргызских акынов изустной традиции, Народного артиста республики, депутат Верховного Совета Кыргызского ССР нескольких созывов и мы акцентируем, что он орденосец. Слово орденосец мы подчеркиваем особо, вкладывая в него тот высокий смысл и значение, которое было принято нашими отцами в 30-х годах, когда имеющих государственные награды можно было пересчитать по пальцам, ибо помимо "ордена Ленина", двух орденов "Трудового красного знамени медали" "За трудовую доблесть в ВОВ" удостоенных за свои творческие достижения А. Усенбаев был награжден ещё боевым орденом "Красной Звезды" за концертную деятельность на фронтах ВОВ. Заметим, что это был довольно редкий случай в истории нашей республики. Все это свидетельствует не только о таланте мастера поэтического слова, но и характеризует его как государственника и патриота с большой буквы. Его творения отражающие все достижения и успехи своего времени были всегда актуализированы и современны. Созданные им произведения как подабают поэтическому жанру изустной традиции изначально исполнялись им самим с концертной эстрады, временных театральных подмостков, возведенных во время гострольных поездок по районам и селам республики только после этого печатались в периодике звучали по радио. Таким образом эстетически выверенные высоко художественные творения А. Усенбаева доходили до каждого слушателя-потребителя и получали живой отклик у кыргызской аудитории имели своих почитателей и любителей.

Если важным и основным направлением его творчества было сохранение, развитие и совершенствование лучших образцов своего искусства, то другим не менее важным, т.е. центральным было бережное отношение к творчеству своих предшественников, своих учителей, своих братьев старшего поколения, ибо он глубоко осознал, что краеугольным камнем того искусства носителем которой он выступает является-традиционность, если не сказать каноничность.

Самым главным в его понимании традиционности-это полное отсутствие догматизма, пустого бессодержательного повтора отживших элементов повтора, без обновления и без эволюционного развития. Подчеркнем особо, все это, по его убеждению должно было реализоваться без резкого разрыва с предшествующим, без бурного, безудержного и революционного по сути обновления. Постепенная преемственность вот что было для него главным и важным в его поэтическом искусстве.

Такое органическое сочетание в виде сохранности лучших достижений акынов предшествующего поколения с теми обновлениями и нововведениями последующих мастеров-носителей изустно-поэтического искусства ярко, образно и талантливо продемонстрировал нам А. Усенбаев в своих творческих контактах с великим акыном Токтогулом. Согласно устным преданиям встречи[1:25] 20-летнего А. Усебаева с Великим Мастером произошло в 1908 г.[9:21] на родине юбиляра, в Таласской долине, во время очередных и горячо желанных "гастролей" Токтогула в указанный регион.

С этой поры А.Усенбаев был в постоянном творческом контакте с корифеем кыргызского традиционного певческого искусства, несравненным мастером не только изустно-поэтического слова, но и выдающимся исполнителем лучших образцов кыргызского изустно-

профессионального инструментального искусства. Особо отметим, что А.Усенбаев до конца своих дней остался верен творческому кредо своего учителя, был неустанным проповедником, интерпретатором и продолжателем глубоко креативного наследия Великого Мастера. Это была не временная дань моде, сиюминутной компанейшине, а глубокая убежденность в величии таланта своего Учителя, своего глубоко человеческого Наставника-Метра. Образно говоря А.Усенбаев искренно любил и ценил своего Учителя в себя, не себя в ореоле славы Токтогула. Если можно выразиться в этом явлении интровертность преобладает над экстравертностью. Многие, что сегодня является наиболее оригинальным, неповторимым, глубоко содержательным и высокохудожественным в творческом наследии Токтогула было зафиксировано в исполнении нашего А.Усенбаева.

Естественно, было бы глубоко несправедливым характеризовать творчество А.Усенбаева ограничиться только вышеуказанным. Художественное наследие А.Усенбаева отличается тематическим и жанровым разнообразием, филигранностью отделки каждой детали своих творений будь это его оригинальные сочинения или наследия своих известных и неизвестных предшественников, в том числе и эпических сказов-дастанов. Сошлемся на “Коджоджаш”-эпического сказа поднявшего еще в давние времена тему, ставшей особенно актуальным сегодня-это охрана и бережное отношение к братьям нашим меньшим-животным т.е. животрепещущие проблемы экологии. Он был издан еще в 1938 г. по поэтической версии А.Усенбаева [5].

Отметим еще одну важную деталь. Как свой Учитель. А.Усенбаев был мастером игры на комузе. Его игру отличала выверенность всех деталей задействованных им музыкально-выразительных средств, глубокая логичность, в то же время неповторимость их исполнения. Высокое сочетание этих граней таланта, а также незаурядные вокальные данные определили его глубоко оригинальный исполнительский стиль охватывающий и поэтическое, и инструментальное и певческое искусство, ставшей новой ступенью в эволюционном развитии профессионального искусства изустной традиции кыргызов.

Конечно, таких высоких оценочных определений, подчёркивающих глубокую креативность творчество А.Усенбаев в контексте общетюркской и национальной культуры кыргызов можно привести немало. Все они будут уместны и отражают реальную значимость творчества характеризуемого нами предмета нашего суждения, вернее именуемой изустно-поэтическим искусством Алымкула Усенбаева. Естественно у современных слушателей-зрителей и ценителей “заряжённых бацилой глобализма” могут возникнуть вопросы связанные с оценкой творчества А. Усенбаева в контексте если не всей мировой, то хотя бы близко родственных культурах. Понятно, что очень многое объединяет творчество А. Усенбаева с аналогичным изустно-поэтическим искусством тюркоязычных этносов Центральной Азии, Южной Сибири, где доминируют тесные этногенетические и историко-культурные связи, а также контактные факторы между этим социума. Тем более, что в них господствует такой цивилизационный детерминант как номадизм.

Согласно исследованиям советских этнологов по способу кочевания существующих в номадических цивилизациях их можно разделить на три. Первое - это меридиональное кочевание. Вторая вертикальная и третья - это стационарное кочевание. Согласно этим определениям для этносов пользующихся меридиональным способом кочевания, процесс начинается с продвижения с юга на север и требует стабильной политической обстановки на обширной территории и наличия большого количества скота [9:45] а для вертикального

кочевания необходимо наличие горных систем. Первый способ характерен для кочевников Великих Евразийских степей, второй характерен для Алтая и Кыргызстана [9:46]. А третье - стационарное кочевание отличается меньшей подвижностью скотоводов [9:46] и жесткой привязанностью к водным источникам.

Исходя из этих определений мы можем привязать двух первых способов кочевания к широкому Евразийскому географическому региону и третий к Переднеазиатскому ареалу, ярким репрезентантом которого являются бедуины, т.е. арабы-скотоводы кочевники. Как известно они были локализованы в полупесчаных пустынях Месопотамии, Сирии, Палестины и Северной Аравии. Разводили овец и коз, жили в шатрах, передвигались в основном на верблюдах. Обитая в местах пригодных только для кочевого скотоводства эти племена в течении многих столетий сохраняли один и тот же образ жизни и типы хозяйства [2с.122; 3с.132]. Как видно оба последних способа кочевания близки между собой, ибо отличаются меньшей подвижностью, большой стабильностью и консерватизмом. Отсюда известная общность уклада хозяйствования, образы жизни, психического склада, системы мышления, этические ценности, эстетические предпочтения, духовно-интеллектуальные достижения и успехи в области художественного отражения и освоения окружающей действительности наряду с другими видами творчества.

Сегодня господствует мнение что все это исчезло со сцены с возникновением и с распространением ислама. Но факты говорят, что это далеко не так. Ни они т.е. бедуины, ни их духовные достижения не исчезли безследно живут и процветают. В частности об этом современный английский исследователь Дж.Т. Монро пишет, что., “устная традиция доисламской арабской поэзии не умерла. Она все ещё продолжается в Аравии, её изучают, хотя и весьма спорадически [7:135]. Сравнительный анализ специфических особенностей доисламской арабской изустной поэтической традиции с искусством кыргызских мастеров аналогичного профиля, дают интересные типологические параллели. К примеру укажем на следующие факторы:

-образцы изустной доисламской поэзии бедуинов, как и творения кыргызских акынов безписьменной традиции состоят из поэтических формул, тексты которых передавались из уст в уста перманентно обновляясь, точнее то удлиняясь, то сокращаясь, в чем-то опускаясь “в чем-то добавляясь”;

-ша'иры бедуинов, как и кыргызские мастера изустной поэзии творили и творят непосредственно в процессе исполнения и исполняют свои орус'ы творят непосредственно на основе усвоенных от своих предшественников традиционным фондом поэтических формул, общеизвестными и общепринятыми в их среде, да в социуме в целом;

-для кыргызских мастеров изустной поэзии, так и для ша'иров бедуинов является аксиомой обязательное обладания всем фондом сюжетов, тем, мотивов, топонимов, этнонимов, гиронимов, эстетическими и этическими ценностями своей среды.

Как справедливо утверждает вышесказанное нами Дж.Т. Монро, красноречие ша'иров,,..носят спонтанный характер, как бы являясь результатом внезапного вдохновения.. но в то же время порождается как бы без усилий, без раздумий. Слова и образы как бы сами по себе срываются из уст [7:130]. Этими же определениями можно охарактеризовать творческие методы кыргызских мастеров изустнопоэтического искусства. При этом укажем, на ту особенность употребляемый ими для характеристики своего творческого метода лексему “төк”, “төкмө” переводимой как “излить” и “изливания, “изливатель” то есть сочинитель

поэтического текста непосредственно, без предварительной подготовки, как бы на ходу [12:756].

Для полноты добавим и то, что арабы-бедуины доисламской эпохи не умели писать, и их искусство было врожденным изустным творчеством. Притом красноречие для них как для кыргызов было естественным состоянием [6:102]. Аналогия, если не полнейшая, то изрядно полная. До сих пор арабы-бедуины процесс стихосложения обозначают выражением- “культ ал-касыда” т.е. “Я произнёс касыду” а не - “катапт ал-касыда”,-“я написал касыду”.

Далее продолжая свою мысль Дж.Т. Монроу пишет, что “арабы-бедуины во время своих выступлений обязательно размахивали посохом для большой выразительности “возможно, с целью четкого выделения ритма” [7:133]. И здесь мы сталкиваемся с прямой аналогией с более древним способом исполнения своих произведений, культивируемой кыргызскими мастерами изустного поэтического искусства в древности, рудименты которого сохранились в творчестве народного поэта Барпы Алыкулова “у других носителей это искусство в Юго-западном регионе современного Кыргызстана, являющихся представителями отдельной этнографической группы кыргызов-ичкилик [6:209].

Думается, что вышеперечисленное является несомненным свидетельством о наличии многочисленных типологических паралелей в устно поэтическом искусстве двух адептов кочевой цивилизации кыргызов и арабов-бедуинов. Они были детерминированы социально-экономическими, природно-климатическими и географическими факторами господствующих в этих этнических социумах многие столетия. В свете этих и других аналогичных паралелей можно считать, что искусство А.Усенбаева в частности, и творения кыргызских мастеров изустной поэтической традиции в целом является непреходящей духовной ценностью в масштабе всей цивилизационной парадигмы, тем бесценным вкладом в сокровищницу художественных достижений народов всего мира. Все это придает этому искусству черты бессмертной вечности, как неповторимым образцам достижений в области интеллектуальной деятельности человечества.

#### **Список использованной литературы:**

1. Грязневич П.А. “Проблемы изучения истории возникновения ислам” В кн. “Ислам. Религия, общество, государство”. “Наука”, М.,1984 г. с. 232 (5-19).
2. Грязневич П.А. “Аравия и арабы (К истории термина ал‘араб)”- В кн. “Ислам. Религия, общество, государство”. “Наука”, М.,1984 г. с. 232 (122-132).
3. Грязневич П.А. “Формирования арабской народности раннего средневековья (К постановке проблемы)”-В кн. “Ислам. Религия, общество, государство”. “Наука”, М.,1984 г. с. 232 (122-132).
4. Каэн К. “ Кочевники и оседлые в средневековом мусульманском мире” В кн. “Мусульманский мир, 950-1150гг” “Наука”, М., 1981 г. с.312.
5. “Кожожаш”- “Эл адабияты сериясы”. А.Усенбаевдин варианты.
6. Материалы по истории кыргызов “Киргизии”. Ответственный Редактор В.А. Ромадин. “Наука”, М., 1973 г., с.280.
7. Монроу Дж.Т. “Устный характер доисламской поэзии”- В кн. “Арабская средневековая культура”. “Литература” “Наука”, М., 1978 г., с.372.
8. Пелло Ш. “Вариации на тему изобретений”.-В кн. “Арабская средневековая культура”. “Литература” “Наука”, М., 1978 г., с.372.



9. Поляков С.П. “Историческая этнография Средней Азии” Казакстан. Издательство МГУ, М., 1980 г. 160 с.
10. Резван Е.А. “Коран” доисламская культура (проблема методики изучения): -В кн. “Ислам. Религия, общество, государство”. “Наука”, М.,1984 г. с. 232 (44-59).
11. Сооронов О. “Биз билген жана биз билбеген Токтогул: Даректүү баян. “Турар”, Бишкек, 2014 ж., 224 б. (217). Информация М. Осмоналиева Дез-энкменный Жанкороз-ажы (1908 г).
12. Юдахин К.К. “Кыргызско-русский словарь. “Советская энциклопедия”. М..1965 г. с.975.

УДК

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-145-150

**Тавлай Г.В.**

Россия искусство тарыхы институту, фольклор сектору, ага илимий кызматкер,  
искусство таануу илиминин кандидаты,

**Тавлай Г.В.**

Российский институт истории искусства, сектор фольклора,  
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник

**Tavlay G.V.**

Russian Institute of Art History, Folklore Sector, Ph.D. in History of Arts, senior researcher

## **АСПАПТЫК АНСАМБЛДЕРДИ ҮЙРӨНҮҮНҮН МЕТОДИКАСЫ ЖӨНҮНДӨ (БЕЛАРУСЬ ЭТНИКАЛЫК САЛТЫНЫН МИСАЛЫНДА)**

## **О МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ)**

## **ABOUT THE METHODOLOGY OF STUDYING INSTRUMENTAL ENSEMBLES (ON THE EXAMPLE OF THE BELARUSIAN ETHNIC TRADITION)**

**Аннотация:** Макалада автор, бүгүнкү күндө аткарылып жаткан беларус элдик кеиптик ансамблдеринин түрлөрүнүн угуучулар тарабынан кабыл алынган феноменин талдайт. Аспаптык ансамблдердин аткаруучулук стилдерин, ал калыптанган стилдик түзүлүштөрдү жана алардын аймактык өзгөчөлүктөрүнө, жеке ыкмаларына кесиптик баа берет.

**Аннотация:** В статье на живом звучащем материале рассматривается проблема типологии белорусских инструментальных ансамблей как исторически сформировавшихся стабильных, принимаемых в народной среде культурных феноменов. Стиль инструментальной игры в ансамбле, стилевая форма обусловлены особенностями региональной традиции, тембровой спецификой составляющих ансамбль инструментов, индивидуальной манерой игры музыкантов-инструменталистов, а также их темпераментами и личными предпочтениями, контактами и выбором в кругу других народных профессионалов.

**Abstract:** The article deals with the problem of the typology of Belarusian instrumental ensembles as historically formed stable cultural phenomena accepted in the folk environment. The style of instrumental playing in the ensemble, the style form is determined by the peculiarities of the regional tradition, the timbre specifics of the instruments that make up the ensemble, the individual

style of playing of the instrumentalists, as well as their temperaments and personal preferences, contacts and choices among other folk professionals.

**Негизги сөздөр:** инструменталдык ансамбль, стилдик тип, аймактык салт, тарыхый калыптанган феномен, үндүкидеал.

**Ключевые слова:** инструментальный ансамбль, стилевой тип, региональная традиция, исторически сложившийся феномен, звукоидеал.

**Key words:** the Belarus folk tradition ensembles, style forms, region tradition, individual manners of performances, the historical ideal of sounding.

В целом ряду традиционных культур народов мира ансамблевое музицирование выступает доминирующим в обрядовой и танцевальной сферах функционирования. Из соседних и родственных белорусам этносов – такова традиционная инструментальная музыка украинцев, поляков, литовцев, евреев (1-9). Среди некоторых, географически весьма отдаленных и при этом главенствующих в этнических культурах ансамблевых инструментальных форм, – индонезийский гамелан (10), различные виды инструментального музицирования африканских народов (11), ансамбли труб, иных аэрофонов у индейцев Южной и Северной Америки (12,13). Сюда же следует отнести вокально-инструментальные ансамбли, реализующие традиционные способы воспроизведения исторически сложившихся жанров и форм эпического интонирования коренных народов Австралии и Океании (14) и еще многие другие виды совместного инструментального музицирования, исключительно важные по своему местоположению и роли в своей этнической культуре

К великому сожалению, ансамблевым формам традиционной белорусской инструментальной и вокально-инструментальной культуры, в этномузыковедческой литературе уделено гораздо меньшее внимание, чем сольному инструментализму. Единственной специальной работой на подобную тему до сегодняшнего дня остается основанная на защищенной в РИИИ кандидатской диссертации монография А.В. Скоробогатченко, посвященная северо-белорусским инструментальным ансамблям (15). К главному художественному критерию звучания подобного рода инструментальных групп автор относит принятое в народной среде изучаемой локальной традиции и многократно зафиксированное исследователем обозначение идеала звучания такого ансамбля как «громкая, звонкая музыка» (15: ).

Сегодня считаем необходимым расширить круг представлений о слуховых обозначениях – прежде всего, в восприятии исследователя. Почти полное исчезновение в современных условиях практики живого бытования традиционного ансамблевого музицирования делает неосуществимой саму возможность привести какие бы то ни было оценки характера контонации– комплексного созвучания - инструментальных ансамблей разных составов с различным функциональным предназначением со стороны самих носителей традиции. Звукозаписи, документально зафиксированные в экспедициях, давние концертные исполнения, запечатленные на киноплёнке, аудио и видео материалы – как наши собственные, так и других собирателей, имеющиеся в нашем распоряжении,- все же позволяют обратиться к заявленной теме. Единичные записи 1940-х, середины 70-х, конца 90-х, начала 2000-х годов из Городокского района Витебской, Слуцкого Минской, Щучинского и Лидского - Гродненской, Кировского Могилевской, Пинского – Брестской областей дают возможность хоть в какой-то мере расширить наши слуховые представления о разнообразных истоках,

структурно-стилевой типологии, исполнительских особенностях белорусской традиционной ансамблевой игры.

Наиболее разработана на сегодняшний день, как нам представляется, проблематика так называемой «**троистой музыки**» как наиболее характерного по составу и комплексному звуковому результату традиционного ансамбля белорусов и украинцев с подробным выявлением в нем функциональной роли каждого из составляющих ансамбль инструментов, особенностей фактуры, принципов ансамблирования.

Многосторонний анализ украинских и белорусских традиционных инструментальных групп позволил И.В. Мациевскому заключить, что нигде число «три» для участников ансамбля не означает количества исполнителей – их может быть от двух до пяти и даже более. Но по своему функционированию и структуре они весьма сходны (1: 172-174, 178). Являясь исторически достаточно поздним (конец XVIII - начало XIX в.), этот тип ансамблевой инструментальной игры складывался не без влияния европейской гармонии, умножения партий в линиях отдельных инструментов, сопоставления групп инструментов в ансамбле (капелле).

Стиль сложения ансамблевой фактуры в трюистой музыке имеет своим истоком и более архаичные ансамбли пастушеских инструментов, способы игры на ряде сольных инструментов с развитыми мелодическими линиями, многосторонней реализацией практики импровизации (в том числе – идущей от песенной и вокально-инструментальной традиции), бурдонирования голосов, спорадическими задержаниями отдельных звуков. Нередко участники трюистой музыки не только аккомпанируют певцам как солисты-инструменталисты, но и выступают одновременно как певцы-солисты (1: 175, 177).

В качестве образца трюистой музыки, в составе которого играют пять музыкантов - две скрипки, два баяна и бубен, - мы представляем и анализируем способы игры и характер сочетания инструментальных тембров в ансамбле из деревни Вереничи Пинского района Брестской области.

Стихия индивидуального звукотворчества вокального плана превалирует в ансамбле, состоящем из двух волюнок, запечатленном кинодокументалистами в дни Декады белорусского искусства в Москве в 1940 году... Способ совмещения одновременной игры на двух однотипных инструментах, являющих собой сочетание преобладающего унисона и гетерофонии в фактуре, представляет собой еще один звуковой ансамблевый феномен, ныне в традиции не воспроизводимый. Заполняющая открытое природное пространство тянущимися, слитными, негромкими переборами игра участников ансамбля волынищиков дает слуховое представление еще об одном характерном этническом звуковом феномене.

Стилевая форма, также связанная с использованием однотипных инструментов, - старинная свадебная капелла из двух и более скрипок. Звуковой результат, характер сочетания инструментов обусловлен иной, исторически сложившейся фактурой. Один скрипач солирует, другой - вторит ему. Принципы звукосочетаний, характер возникающего многоголосия имеет несомненное сходство с некоторыми региональными формами белорусского песенного многоголосия. Инструментальное и вокальное начала в ансамблевой традиционной культуре имеют несомненные точки схождения, влияют одно на другое.

Никак не соответствует определению «громкая, веселая музыка» и аудиозапись свадебных музыкантов из Слуцкого района Минской области. Под ансамблевую игру подобного рода в данной местности традиционно выводили невесту. Красочное, утонченное, бликующее сочетание звучания гармонии и скрипки заставляет вспомнить о тембровом своеобразии,

некоем особом «импрессионизме» в звучании карпатских свадебных капелл, воплощаемом на воображаемом перекрестье цвета и звука.

Семейные инструментальные ансамбли всегда были наиболее организационно удобной и распространенной формой существования традиционных белорусских инструментальных групп различного состава. Часто родитель – народный музыкант-профессионал – своей профессиональной деятельностью способствовал возникновению серьезного увлечения игрой на народных музыкальных инструментах своих детей. Весьма характерны для традиционной культуры ансамбли сыновей и отца-музыканта, ансамбли, в которых на различных музыкальных инструментах играют родные братья. Подобные факты обнаруживаются при расспросе информантов практически в каждой белорусской деревне. В одном из таких ансамблей (Мстиславльский район Могилевской области) вместе играют народный профессионал-скрипач и жена-бубнистка.

Звуковой результат ансамблевой игры идеальная слаженность при четком разделении функций в партиях, очевидном виртуозном владении материалом способствуют рождению каждый раз заново обновляемой, импровизируемой, не повторяющейся по используемому набору технических приемов игры контрастно-полифонической музыкальной формы.

Специфический вид ансамблирования представляет собой врожденный мульти-инструментализм народных музыкантов, особенно характерный для нашего времени, когда одному традиционному исполнителю приходится самому воспроизводить привычную для его слуха ансамблевую игру. Так гармонист-виртуоз, своего рода «человек-ансамбль», одновременно с игрой на своем собственном инструменте – голосом блестяще воспроизводит еще и игру на скрипке умершего напарника-коллеги по традиционному свадебному ансамблированию (Дятловический р-н Гродненской области). Или другой подобный же случай: скрипач одновременно с исполнением на скрипке играет две других инструментальных партии: одну – пронзительную и обостренную – на губной гармонике, другую – на перкуSSIONной установке собственного изобретения (Щучинский р. Гродненской обл.).

Появление новых для традиционного белорусского ансамбля музыкальных инструментов, всевозможные исторические замещения, смещения одного из них, уходящего из музыкального быта, другим (жалейка – скрипкой, волынка – скрипкой и цимбалами, цимбалы – гармонью) сопровождалось нередко характерной для ансамблевой культуры тенденцией к консервации не только соответствующей функциональной нагрузки прежнего, но и имитацией новым инструментом или просто голосовым аппаратом инструменталиста недостающего, утраченного тембра.

Весьма характерный для традиции способ ансамблевой игры – вокально-инструментальная музыка, пение в сопровождении инструментов (инструмента). Внутри этого типа смешанных вокально-инструментальных ансамблей можно выделить свои виды и формы. Особенно велика роль подобного рода ансамблирования в различных жанрах танцевальной музыки.

Ни один ансамбль не повторяет в своем звучании другой. Диффузное звуковое поле, образуемое любым функционирующим, различным по составу входящих в него инструментов ансамблем, признанным в сельской среде, неповторимо – прежде всего в силу импровизаторской одаренности музыкантов, особенностей их индивидуальных природных и приобретенных качеств, их бесспорного артистического музыкантского таланта. В целом ансамблевое инструментальное искусство может быть изучено по таким признакам, как: функция, состав, партитура (в том числе – слуховая партитура), способы построения

музыкальной формы, личности лидера или равноправных лидеров, отношения между участниками ансамбля, региональная и локальная спецификация.

Термин «идеал звука» (в русской транскрипции известен как **звуконидеал**) был предложен в предвоенные годы немецким этномузыковедом Ф. Бозе (16) и включал в себя изначально желаемое, идеальное по стилистике воспроизведение принятых в самой традиции характеристик ритма, темпа, динамических особенностей звука, способов ведения мелодии как некоей природной способности (17: 54). Инструментальная музыка, музыкальный инструмент, в представлении Ф. Бозе – в своем роде единственное явление традиционной культуры, сохраняющее в непосредственном звучании искомые свойства этнического звуконидеала. Данный термин был активно взят на вооружение словацким этноинструментоведом О. Эльшеком и фигурирует в его трудах (18). В переводе с немецкого труд Фрица Бозе с 80-х годов XX века находился в архиве бывшей Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР и в такой форме был доступен исследователям-этномузыковедам. Данная категория собирательно включает в себя все структурные и содержательные характеристики любого анализируемого музыкального явления, инструментального или вокального.

Проблема тембровых различий белорусских инструментальных ансамблей, их состав, стилевые типы, воспринимаемые как некий исторически сформировавшийся стабильный и принимаемый в народной среде культурный феномен, обусловленный особенностями региональной традиции, индивидуальной манерой игры музыкантов-инструменталистов, их темпераментами и личными предпочтениями, контактами и выбором в кругу других народных профессионалов, а также функциональной предназначенностью воспроизводимой ими ансамблевой музыки, требует специального изучения и углубленного анализа.

#### **Список использованной литературы:**

1. Мациевский И.В. Троица музыка (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // Мациевский И.В. В пространстве музыки. Т.1. – СПб.: РИИИ, 2011. – С.173-186.
2. Ромодин А.В. Инструментальные ансамбли русско-белорусского пограничья // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата. – АГК, 1980. С. 141-143.
3. Bielawski L. Polish instrumental folkensembles // StudiaInstrumentorumMusicaePopularis. – Stockholm: MNM, 1992. – Vol. 10. – P.50-55.
4. Dahlig E. Folk musical ensembles in central Poland and their music // StudiaInstrumentorumMusicaePopularis. – Stockholm: MHN, 1992. – Vol. 10. – P.56-60.
5. Dahlig P. Instrumentale Ensembles in West Polen // StudiaInstrumentorumMusicaePopularis. – Stockholm: MHN, 1992. – Vol. 10. – S.61-68.
6. Вижинтас А.Д., Береговский М.А. Еврейская народная инструментальная музыка. – М.: Музыка, 1987. – 280 с.
7. Гусак Р.Д. Традиції клезмерівПоділля (на матеріалі весільних інструментальних ансамблів східноподільської Наддністрянщини). – Вінниця: Нова Книга, 2014. – 280 с.
8. Слепович Д. Клезмерская традиция в Беларуси // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / под ред. Н.С. Степанской. – Минск: БАМ, 2005. – С.222-228.
9. Алябьева А.Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар, 2009. 292 с.
10. Музыка народов тропической Африки. М., 1978.
11. Пичугин П.А. Музыкальная культура андских народов. - М., 1979.

12. Лисовой В.И. Современная музыка: Этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки: Учебно-методическое пособие. – М., 2008.
13. Путилов Б.Н. По следам музыкально-этнографических работ Н.Н.Миклухо-Маклая//Музыка народов Азии и Африки. – М.,1980. Вып.3
14. Скоробогатченко А.В. Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (к проблеме звукоидеала в традиции белорусов). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: В 2 т. РИИИ. – СПб, 1992.
15. Bose F. Die Musik der außereuropaischen Völker // Das Atlantischbuch der Musik. Zürich-Berlin. 1934.
16. Bose F. Etnomusikologiaumetnosti u Beogradu; Prev. I. Lazic. -- Beograd, 1975. -- 146 с.
17. Эльшек О. С. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т.1. – М.: Сов.композиторлр, 1987. – С.68-103. Об ансамблевой музыке: С.75-76, 101-103.

УДК: 7.091/097(575.2)(04)

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-150-154

**Токоева Жумабубу Токтосуновна**

КР Улуттук илимдер академиясы, А. А. Алтмышбаев атындагы философия укук жана коомдук-саясий изилдөөлөр институту, илимий кызматкер

**Токоева Жумабубу Токтосуновна**

Национальная академия наук КР, Институт философии, права и социально-политических исследований им. А. А. Алтмышбаева, исследователь

**Tokoeva Zhumabubu Toktosunovna**

National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Altmyshbayev Institute of Philosophy, Law and Socio-Political Studies, researcher

## **ДАРАК ЫРЫ – ПЕРВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МЮЗИКЛ**

## **ДАРАК ЫРЫ -ПЕРВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МЮЗИКЛ**

## **DARAK YRY - THE FIRST NATIONAL MUSICAL**

**Аннотация:** Макаланын предмети – режиссер А.Дайырбековдун биринчи кыргыз киноискусствосундагы улуттук кыргыз мюзиклине анализ жүргүзүү болуп эсептелинет. Изилдөөнүн негизги максаты - салыштырма-культурологиялык көркөм анализ аркылуу улуттук мюзиклди чыгыш жана америкалык мюзиклдерге салыштыруу менен анын улуттук өзгөчөлүктөрүн аныктоо жана кинокартинанын музыкалык табитин деталдуу анализдөө эсептелинет. Кыргыз киносунун музыка менен ар кыл байланыш чек арасын аныктоо, алардын законченемдүүлүгүн изилдөө макаланын илимий жаңылыгын түзөт. Изилдөөнүн натыйжалары кыргыз киноискусствосунун культурологиялык проблемаларын мындан ары өнүктүрүүгө өбөлгө түзөт, ошондой эле кыргыз кинематографиясынын өкүлдөрүнүн практикалык ишмердүүлүгүндө колдонууга болот. Азыркы учурдагы кинематографиясынын өнүгүү шартында кыргыз киносунун музыка менен байланышын аныктоо киномузыканын полифункционалдуулугун терең үйрөнүүгө мумкүнчүлүк берет.

**Аннотация:** Предметом рассмотрения статьи является анализ первого национального кыргызского мюзикла “Дарак ыры” режиссера А.Дайырбекова.

Основной целью исследования является изучение основных особенностей национального мюзикла путем сравнительного-культурологического художественного анализа отечественного мюзикла в сравнении с западными и американскими мюзиклами, с детальным рассмотрением музыкальных особенностей кинокартины. Исследование основных закономерностей, границ взаимодействия и взаимовлияния кыргызского кино с музыкой составляет новизну статьи. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейшей разработке культурологических проблем кыргызского киноискусства, а также в практической деятельности работников кыргызской кинематографии. В условиях современного развития кинематографии изучение взаимосвязи кыргызского кино с музыкой дает возможность для более глубокого изучения полифункциональности киномузыки.

**Abstract:** The subject of this article is the analysis of the first national Kyrgyz musical “Darak ury” directed by A. Daiyrbekov. The main purpose of the study is to study the main features of the national musical through a comparative cultural analysis of the domestic musical in comparison with Western and American musicals, with a detailed examination of the musical features of the motion picture. The study of the basic laws, boundaries of interaction and mutual influence of Kyrgyz cinema with music is the novelty of the article. The results of the research can be used in the further development of cultural problems of Kyrgyz cinema, as well as in the practical activities of workers in Kyrgyz cinematography. In the context of the modern development of cinematography, the study of the relationship of Kyrgyz cinema with music provides an opportunity for a deeper study of the multifunctionality of cinematography.

**Негизи сөздөр:** искусстволордун синтези, улуттук кинематография, мюзикл, киномузыка, киномузыканын полифункционалдуу милдеттери, киномузыканын “фондук” функциясы, киномузыканын драмалык ролу, музыкалык лейтмотив, кадр ичиндеги музыка, кадр сыртындагы музыка.

**Ключевые слова:** синтез искусств, отечественная кинематография, мюзикл, киномузыка, полифункциональная задача киномузыки, “фоновая функция киномузыки”, драматургическая роль киномузыки, музыкальная лейттема, внутрикадровая музыка, закадровая музыка.

**Keywords:** synthesis of arts, Russian cinematography, musical, film music, multifunctional task of film music, “background function of film music”, dramatic role of film music, musical theme, intra-frame music, offscreen music.

В искусстве, как и в науке, всё большее значение приобретают процессы, происходящие на стыке нескольких областей, нескольких сфер. Особенно наглядны эти процессы в кинематографе, где синтетичность является основой специфики.

Как синтетическое искусство кинематограф вбирает в себе выразительные средства различных искусств. С литературой их объединяет слово, протекание действия во времени, с живописью – зрительная образность, а с музыкой – принцип гармонии, контрапункт, ритм, психологический подтекст и т.д.

С первых шагов становления и развития кинематографа его сопровождала музыка. Она сопровождала его и в немом кино, и в звуковом кино. Музыка первых звуковых фильмов, следуя устоявшимся традициям немом кино, зачастую лишь создавала определенный звуковой фон фильма. Постепенно музыкальный материал стал играть более глубокую роль. В кино начали складываться законы музыкальной кинодраматургии. Одним из важнейших

свойств становится фрагментарность, дискретность киномузыки во времени, что обусловлено монтажным строем фильма, сменой кадров. “В кино музыка режется и клеится также, как киноплёнка.” [7] Фрагментарность музыкального материала вызвала к жизни новые формы музыкального мышления. “Прелесть работы в кино иногда в том и состоит, - писал композитор А.Шнитке, - что музыкальные эпизоды при общей тематической связанности достаточно изолированы. Между ними существуют музыкальные “пустоты”, и поэтому каждый новый эпизод может нести яркую фактурную идею.” [9]

Основой для “общей тематической связанности”, на которую указывает композитор, становится идейно-образная сторона фильма и его изобразительное воплощение. Кинематограф дал музыке новый тип программы – движущее изображение. Но ей свойственна и традиционная программность: связь со словом, с общей художественной идеей.

Мозаичность музыки в кино требует от композиторов свободного владения всем многообразием ее жанров и стилей, точное ощущение музыкально-интонационного содержания фильма. В связи с этим композитор В. Дашкевич отмечает: “Я композитор и обязан владеть разными музыкальными стилями, от древних до новейших, такова профессия, заставляющая меня, особенно при работе в театре и кино, находить точные и соответствующие эпохе интонации, будь то время НЭПа, Шерлок Холмса или современного подростка Плюмбума.” [3]

Для кинематографистов очевидно, что взаимное влияние, связь музыки и экранных форм становится все более тесной. Речь идет не только о драматической роли музыки в фильме, но и об общности законов, которые лежат в основе кинематографического и музыкального построения. В целом в киномузыке могут быть использованы все богатства выразительных средств, выработанных в музыкальном искусстве. В сквозное действие фильма логично укладываются законченные симфонические эпизоды, вокально-хоровые сцены, развитая увертюра. Широкое применение находит система различных лейттем, в которых заложены возможности музыкально-драматургического развития, причем нельзя забывать обязательное требование к киномузыке – лаконичность. “Если в опере, оратории, симфонии мы довольно свободно располагаем временем, нужным для выражения главной музыкальной идеи, для обрисовки центрального образа, то в кино находимся в постоянном “цейтноте”. Мы обязаны выразить самые сложные мысли и чувства в строго определенный секундомером и большей частью довольно в жесткий срок,” - пишет А. Хачатурян. [6]

Киномузыка сохранила традиционные средства музыкальной выразительности, но под влиянием кинематографа в ней произошла смена смысловых акцентов и стилевых предпочтений. Композитору, создающему музыку для кино, необходимо иметь “чувство экрана”, знание природы кинематографа. Музыкальное решение фильма зависит от многих сторон кино: от жанра кинопроизведения, его образного строя, замысла режиссера, а также от индивидуальности композитора.

Большой вклад в развитие кинокультуры Кыргызстана, начиная с середины 60-годов XX века, внесли наши отечественные композиторы, как А. Малдыбаев, А. Тулеев, С. Медетов, В. Власов, В. Фере, М. Раухвергер, Т. Эрматов, А. Аманбаев, К. Молдобасанов, Н. Давлесов, Э. Жумабеv, М. Бегалиев, Т. Казаков, Б. Алишеров, А. Юртаев, М. Жээнбаев и другие.

В первых художественных фильмах музыка, в большинстве случаев, не выступала в качестве элемента сюжета, а служила “фоном.” При всем своем мелодическом разнообразии она выполняла роль иллюстратора и комментатора. Однако в некоторых кыргызских фильмах



русские композиторы все-таки сумели создать такую музыку, которая передавала особенности национального характера.

В период расцвета кыргызского национального кино с середины 60-х годов XX века, художники стремились к воплощению сильных характеров и больших человеческих чувств. В связи с этим, они наделяли своих героев глубоким психологизмом, где музыкальное сопровождение стало играть большую роль в раскрытии характеров героев, что можно проследить в таких фильмах, как “Трудная переправа”(1964) М.Убукеева (комп-В.Кончаков), “Небо нашего детства”(1967) Т.Океева(комп-Т.Эрматов), “Белый пароход”(1975) Б.Шамшиева (А.Шнитъке), 2018 год для кыргызских зрителей стал годом великолепных открытий в кино. Так, в начале 2018 года режиссер Э.Абдыжапаров подарил зрителям историческую драму “Саякбай”, посвященный “Гомеру” XX века – великому сказителю эпоса “Манас” Саякбаю Каралаеву, а молодой режиссер А. Дайырбеков порадовал зрителей своим новым открытием – снял первый национальный мюзикл не только в Кыргызстане, но во всей Центральной Азии. Фильм снят киностудией “Централ Азия фильм” совместно с компанией “Cinetrain” (Россия).

Каковы особенности мюзикла? Мюзикл – вид синтетического кино, в котором драматический сюжет, воплощенный в диалогах, музыке, пении, выражается специальными средствами киноискусства. Новое в мюзикле в том, что все элементы, объединенные в структуре произведения, находятся в нерасторжимом единстве, внутренне взаимосвязаны, подготавливают переход одной формы воплощения в другую. Уникальная картина Айбека Дайырбекова воссоздает быт, традиции, историю, костюмы кыргызского народа в конце ХУШ в. По жанру картина историческая драма, а снята в форме мюзикла, т.е режиссер сделал неожиданное жанровое соединение – драмы и мюзикла, поэтому фильм является новым экспериментальным жанром.

В основе сюжета лежат две легенды, основанные на реальных событиях: легенда о священном дереве – Мазар и легенда о самопожертвовании старого казаха ради своего народа. В фильме наряду с исторической темой решаются и проблемы нравственные – проблема человеческих ценностей, проблема чистой любви, проблема несправедливости и смелости, поэтому фильм получился многоплановым и глубоким по смыслу.

О своем фильме режиссер А. Дайырбеков в интервью газете «Слово Кыргызстана» говорит: «В основе фильма – история моей прабабушки. Несколько казахских семей прибыло в Кыргызстан. Им было очень трудно устроиться на новом месте. Во время одного из тоев случайно убили сына бая соседнего айыла. Жители этого айыла потребовали, чтобы была выплачена дань, но не скотом, а головой другого человека. И один аксакал их пришлых казахов решил принести себя в жертву, чтобы его сородичи смогли дальше мирно жить среди кыргызов. Долго думал, как выразить эту историю художественными образами и средствами. И вдруг понял, что это все легче передать через музыку и песни, нежели через спецэффекты».

Специально для фильма было записано 17 песен, автором текстов является поэтесса Бактыгул Чотурова, композитор – Жолдошбек Апасов. Композитор Ж.Апасов умело использовал традиционную народную музыку конца ХУШ – начала XIX веков, создав обработанную и стилизованную красивую музыку к 17 песням фильма, помогая своими песнями раскрыть эмоциональную атмосферу действий фильма, а также эволюцию душевного состояния главных героев – бая Базарбая(Т. Сманбеков), Бегимай ( казахская актриса и певица Салтанат Бакаева), Эсен (арт.О. Израйлов). Хотя артисты все отлично поют, но режиссеру нужно было, чтобы пели профессионалы. Поэтому главного актера дублирует певец Адилет

Азимов, С.Бакаева поет сама, за Т.Сманбекова поет Марат Ибраев, также задействованы были певицы Асема, Нурчолпон, Мээрим Карыпова, Гулнур Асанова и Нурак. Все песни в фильме дополняют фольклорные напевы в стилизованном звучании: песня-кошок матери Бегимай, когда они выдают старшую дочь замуж за богатого жениха из соседнего айыла. В своей песне-кошок она обращается к дочери со словами назидания – какой она должна быть в доме мужа, чтобы завоевать уважение и любовь близких родственников мужа. Значит, кошоки пелись у кыргызов не только на похоронах, но и на свадьбах. Противоположный мотив – активная и торжественно-приподнятая музыка характеризует будни айыла бая Базарбая, справляющегося той по случаю выдачи старшей дочери замуж. После порубки старого священного дерева – Мазара на дрова, природа жестоко наказывает тех, кто не чтит ее законы: в айыле начался падеж скота. Сельчане во всех своих несчастьях обвинили Базарбая и выгнали его семью из айыла. Только теперь Базарбай понял свою ошибку. И его песня уже носит не приподнятый характер, а она полна грустно-пронзительной ноты.

Саундтрек мюзикла «Дарак ыры» - «Песнь древа» исполнили С. Назаренко(Ая) и Ж. Осмоналиева, причем Ая пела песню на кыргызском языке. Клип снимали в студии знаменитого российского продюсера Игоря Матвиенко. Саундтрек «Песня древа» помогает ощутить философскую глубину кинокартины.

Сегодня фильм «Дарак ыры» на МКФ получает множество призов: Гран-при на МКФ в Казани (2019), Гран-при на МКФ в Бангладеш (2019), признан лучшим фильмом на МКФ в Дакке. Апофеозом побед стали 8 призов Национальной кинопремии «Ак илбирс – 2019» - «лучший фильм», «лучший режиссер», «лучший сценарист», «лучший композитор», «лучший звукорежиссер», «лучший монтаж», «лучший художник», «лучшая женская роль».

Вывод. Музыкальный язык стал органично входить в ткань киноповествования, выполняя роль соавтора и сорассказчика. В современном кинематографе музыкальная составляющая – это одна из его неотъемлемых элементов, выполняющая важнейшую драматургическую миссию – функцию психологического подтекста фильма, о чем свидетельствует первый национальный мюзикл “Дарак ыры” А. Дайырбеков, который отличается нерасторжимым единством содержания и музыки, музыки и пения, национальным своеобразием и национальной колористикой.

Важнейшим качеством кыргызской киномузыки является ее национальная определенность, фольклорная своеобразность. Сегодня перед кыргызским кинематографом стоят неординарные задачи разного порядка, в том числе, необходимость обеспечения фильмов качественным музыкальным материалом, отвечающего духу времени.

#### **Список использованной литературы:**

1. Лузанова Е. Киноискусство в Кыргызстане. Бишкек: Устатшакирт, 2015. – 286с.
2. Дайырбеков А. Интервью газете “Слово Кыргызстана”. 2019, 24 сентября.
3. Дашкевич В. Улица хочет кричать и разговаривать. Советская культура. 1987, 28 февраля.
4. Дворниченко О.И. Музыка как элемент экранного синтеза. М., Искусство, 1975. – 274с.
5. Корганов Т. Музыка в драматургии фильма. М., Искусство, 1964. – 350с.
6. Хачатурян А. Киномузыка. М., 1984, - С.11
7. Хангельдиева И. Музыка: театр, кино, телевидение. М., 1991. - С. 14.
8. Эрматов Т. Кино и музыка. Фрунзе, 1968, - С.4
9. Шнитке А. Изображение и музыка – возможность диалога. Искусство кино. 1987, №1, - С.68
10. “Азаттык”. Новости Кыргызстана. 29 сент, 2019.

**Туленова Алия Исатаевна**

Жургенов атындағы Казак Улуттук искусство академиясы, актердук чеберчилик кафедрасы,  
концертмейстер

**Туленова Алия Исатаевна**

Казахская национальная академия искусств имени Жургенова, кафедра актерское  
мастерство, концертмейстер

**Tulinova Aliya Isatayevna**

Kazakh National Academy of Arts named after Zhurgenov, acting department, accompanist

## **СҮРӨТЧҮ ИСАТАЙ ИСАБАЕВДИН ЧЫҒАРМАСЫНДА АЙТЫШ ООЗЕКИ- КЕСИПТИК САЛТЫН ЧАҒЫЛДЫРУУ**

### **ОТРАЖЕНИЕ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ – АЙТЫС В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ИСАТАЯ ИСАБАЕВА**

#### **REFLECTION OF THE ORAL AND PROFESSIONAL TRADITION - AITYS IN THE WORK OF THE ARTIST ISATAI ISABAYEV**

**Аннотация:** Мақала Қазақстанның графикалық искусство шебері Исатай Исабаевдин чығармасында маанилүү учур болгон "Айтыс" элдик оозеки элдик салтына арналған. Сүрөттөрдөгү жана иллюстрациялардагы айтистин таасири жана чагылышы каралат. Бул көркөм сүрөттөрдүн аркасында көрөрман казак салтынын байлыгын үндөр жана музыка аркылуу гана эмес, белгилүү сүрөтчүнүн полотнолору аркылуу да элестете алат.

**Андатпа:** Бул мақала Қазақстанның графикалық өнерінің шебері Исатай Исабаевтың шығармашылығындағы ежелгі қазақтың халық ауыз әдебиетінің "Айтыс" дәстүріне арналған. Айтыстың сурет пен иллюстрацияларындағы эсері мен көрінісі қарастырылады. Осы көркөм суреттердің аркасында көрермен қазақ дәстүрінің өнері мен музыкасы арқылы ғана емес, сондай-ақ белгілі суретшінің таңдамалы көрмесі арқылы да елестете алады.

**Аннотация:** Статья посвящена древнеказахской устной народной традиции «Айтыс», ставшей вехой в творчестве мастера графического искусства Казахстана Исатая Исабаева. Рассматривается влияние и отражение айтыса в картинах и иллюстрациях. Благодаря данным художественным картинам, зритель может представить себе богатства казахской традиции не только через звуки и музыку, но и через полотна известного художника.

**Abstract:** The article is devoted to the ancient Kazakh oral folk tradition "Aitys", which became a milestone in the work of the master of graphic art of Kazakhstan Isatai Isabayev. The influence and reflection of aitys in paintings and illustrations is considered. Thanks to these artistic paintings, the viewer can imagine the riches of the Kazakh tradition not only through sounds and music, but also through the paintings of a famous artist.

**Негизги сөздөр:** айтыш, музыкалык салттар, сүрөттөрдөгү музыканын чагылышы, салттуу ыр фольклору.

**Ключевые слова:** айтыс, музыкальные традиции, отражения музыки в картинах, традиционный песенный фольклор.

**Key words:** aitys, musical traditions, reflections of music in paintings, traditional song folklore.

Любое общество не может существовать без своей культуры и духовных ценностей, которые обогащают человека и совершенствуют его внутренний мир. Многовековая история казахского народа, его своеобразная культура оставила нам богатейший пласт, связанный с поэзией, музыкой и не только. Среди многообразия развития различных направлений в искусстве можно выделить традиционный песенный фольклор, имеющий свои истоки, особенности и историю развития. Обращение казахстанского художника Исатая Исабаева к этой теме, а именно к жанру айтыс, как к одному из ярких форм народного достояния, не случаен. Художник не только сам глубоко интересовался этим видом особого фольклора, но и через призму своего видения хотел донести до зрителя красоту и традиции своего народа.

Истоки айтыса уходят в глубокую древность и как все остальные музыкально-поэтические жанры, он берет начало с обрядово-бытовых песен, хоровых песен-диалогов между юношами и девушками, которые затем переросли в оригинальный жанр «Айтыс». Несмотря на то, что многие художники в своих работах затрагивали этот жанр, но именно в творчестве Исатая Исабаева эта тема проявилась настолько ярко, насколько сама по себе она является значимой по своему масштабу и интерпретации. Окончив в 1965 году Московский полиграфический институт, Исатай Исабаев привозит в столицу Казахстана иллюстрации к трехтомнику «Айтыс» – свою дипломную работу, которая становится серьезной заявкой начинающего художника. Он был тогда молод, но его страстное стремление познать мудрость мастеров прошлого и передать языком рисунка щедрую фантазию своего народа очень ярко проявилась в этих работах.

Устное народное творчество – это бесспорно величайшая сокровищница, олицетворяющая характер и особенности той или иной нации. Жанр айтыса был распространен у многих тюркских народов, но у казахов и кыргызов он приобретает особое значение. Эти народности вели кочевой образ жизни, поэтому песенная форма «из уст в уста» до некоторой поры оставалась у них основным источником новостей, где главными сказителями были певцы-акыны со своими инструментами. Они ездили из аула в аул и состязались не только в мастерстве игры на домбре и в вокальном искусстве, но и передавали в своих музыкальных рассказах все разнообразие жизни народа: от бытовых тем до мировых вопросов.



Рисунок – 1



С первой же страницы книги «Айтыс» перед нами раскрывается масштабная панорама многофигурной композиции. В данной иллюстрации Исатай Исабаев с помощью художественного письма передает нам азартный дух состязания между двумя певцами-импровизаторами, где один из участников ведет музыкальный стих в сопровождении своего инструмента – домбры, а его оппонент – второй акын, чутко слушает и готовится к ответному выступлению. Их словам внимают окруженные вокруг зрители, готовые возгласами поддержать своего кумира. Художник здесь тщательно прописывает каждую фигуру персонажей картины, не оставляя без внимания любую мелочь или штрих: от богато украшенной юрты до традиционной национальной одежды (иллюстрация к обложке 1-го тома).

Казахское народное творчество наиболее ярко и оригинально представлено в жанре айтыса – песенного состязания певцов-акынов. Уникальное по своей сложности жанр, который требует от исполнителей необычайно развитой памяти, поэтических и музыкальных способностей, а самое главное – умение импровизировать. Обычно айтыс – это своего рода словесный поединок между айтыскерами, которые должны быстро реагировать на каждое слово соперника, найти и вставить нужное слово в ту же самую минуту, секунду... Такие поэтические схватки, стремительные поединки слов, как правило, происходили перед собравшимися вокруг акынов зрителями. Вступая в состязание без предварительной подготовки и обдумывания, импровизируя поочередно, акыны соревновались в остроумной находчивости, в глубине знаний, в блеске мыслей, в умении сочинять стихи экспромтом. Вдохновенные импровизации исполнялись под аккомпанемент домбры, баяна, или под звуки других инструментов, сопровождая пение выразительными жестами. Так, «Айтыс» представляет собой сложный синтез ряда искусств – поэзии, музыки, драматического представления, исполнительского мастерства. [1]



Иллюстрации к книге «Айтыс» у графика Исатай Исабаева насчитывают почти сотню эскизов и набросков. К отдельной, даже небольшой

работе художник подходит очень внимательно, вдумчиво, прописывая каждую деталь. Герои его картин – сложный синтез простого кочевника и богатой внутренним содержанием личности. Исатай Исабаев будто



проникает в их душу: в его иллюстрациях поэты серьезны и сосредоточены, на их лицах можно прочесть размышления о судьбе своего народа, а из их пера вот-вот готовы вырваться лирические строки. (две иллюстрации с акынами: слева рисунок – 2, справа рисунок – 3).

Акыны были представителями определенного рода, и во время айтыса они как правило восхваляли себя и свой род, говорили об истории своего рода, называли имена прославленных батыров, имена известных кюйши, биев – всех тех, кто внес большой вклад в историю казахского народа. Одновременно, айтыскеры указывали на недостатки своего соперника, тем самым давая возможность своему оппоненту быть осторожным в своих словах. Поэтому каждый акын должен был быстро реагировать и живо откликаться на выпады соперника,

давать ему аргументированный ответ, показывать все свое мастерство изобретательности и смелости, широту ума и выразительность слога. Надо сказать, такого рода музыкально-поэтические встречи становились образцом для подражания и носили воспитательное значение для подрастающего поколения.

Вовремя вставленное нужное слово высоко ценилось зрителями, также как признание своего поражения в состязании. Для достижения такого мастерства акыны много изучали историю, традиции и особенности своей страны, а также должны были обладать большими познаниями в народной литературе – поэмах, сказаниях, разбираться в разновидностях музыки. [2, 9 с]. Вместе с участием в поэтических состязаниях акыны и сами росли духовно, оттачивая с каждым разом свои навыки, талант и художественное воображение. «Нет более достойной профессии, чем бродить по миру и рассказывать легенды» - так говорил о них казахский народ, встречая как самого дорогого гостя и усаживая на почетные места в юрте.

Айттыс – это высокое искусство. Айттыс – это форма творчества, которое имеет очень много разновидностей. Наиболее древними формами казахского айттыса являются фольклорно-обрядовые песни. Например, существовала определенная форма песнопения на изгнание болезни, которая исполнялась двумя группами людей – это были женская и мужская группы. Конечно, они просили об одном и то же, но форма исполнения была диалогической, ведущая к мировоззрению дуализма.

Что касается Жар-Жар, то это жанр исполнялся как известно во время ритуалов проводов невесты Кыз-узату и здесь опять-таки общество делилось на две группы: мужской и женский. Женщины сочувствовали и даже оплакивали уходящей в другой род невесте, а мужчины подбадривали и говорили, что в новой жизни ей будет еще лучше. По мнению ученых – жар-жар является групповой формой айттыса.



Рисунок – 4

На обложке ко второму тому «Айттыс» художником представлена сцена обряда «Сватовство невесты». В центре композиции мы видим главную героиню в национальной одежде, на ее голове – саукеке – традиционный головной убор невесты. Она скромно потупила глаза и жестом пытается от смущения прикрыть лицо. Напротив, влюбленный в нее джигит-жених полон решимости и это передано в его жестах. Рядом с молодоженами стоит певец с домброй, готовый начать церемонию, а вокруг них собрались родные и близкие, уважаемые аксакалы, молодые подружки невесты, дети с любопытными взорами. В котле уже готовится угощение, гости с подносами и подарками в ожидании большого пира. Вся картина окутана ощущением праздника (иллюстрация ко 2-му тому обложки).

Самыми распространенными видами айтыса являются «Қайым-айтыс» и «Сүре-айтыс». Кайымайтыс – один из несложных форм бытового айтыса, когда девушки и юноши вечерами собирались и вступали в песенные состязания. Обычно такие соревнования часто затевались среди молодежи во время игр, праздников и это самый доступный айтыс. Начинающие акыны пробовали себя на этом поприще, перекидываясь короткими, полными искрящим юмором репликами.

Для полноценного раскрытия таланта айтыскера в профессиональном плане существовала другая форма словесного состязания: Сүре-айтыс - это айтыс между опытными акынами, уже сыскавшими признание в народе, как мастера импровизации. Богатая история нашего народа оставила нам известнейшие имена казахских певцов, прославившиеся в мастерстве айтыса: Махамбет Утемисов, Суюнбай Аронулы, Жаяу Муса Байжанов, Акан Серэ Корамсаулы, Джамбул Джабаев, Кенен Азербайбаев и многие другие.

Айтыс поднимал важные темы общественной жизни казахского народа. Импровизированные песни слагались на события общезначимые для казахских ханств: послания посольства, объявления военных походов, разбор тяжб и раздоров между племенами, родами и ханами, заключение мира, дипломатические отношения с соседями. Историки отмечают, что айтыс как и другие устно-поэтические жанры, обладал функциями своеобразного средства массовой информации в казахской степи.

Тема айтыса всегда была интересна исследователям устной народной поэзии. Начиная с Ч. Валиханова, В. Радлова, М. Ауэзова и других, целая плеяда ученых по крупицам собирали со всех уголков необъятной казахской степи ценнейший материал известных поэтических состязаний. Книга «Айтыс» в трех томах вышла в свет в 1965 году, под издательством «Жазушы», в Алматы. Очень любопытна по своему содержанию вступительная статья к этой книге Сабита Муканова - писателя, являющегося одним из основоположников современной казахской литературы, где он объясняет этимологию происхождения слова «айтыс»: от слова «айт» - «говори» и, соответственно «айтыс» - диалог двух певцов, а также приводит интереснейшие факты об известных акынах и запоминающихся с ними музыкальных дуэтах.



В книгу-трехтомник «Айтыс» не вошли многие портреты и наброски, но все они прорабатывались художником Исабаевым по этой теме. Так например, портрет известного акына-импровизатора, жыршы, жырау Жамбыла Жабаева, выполненный в технике автолитографии, является украшением творчества художника по своему мастерству и передачи не



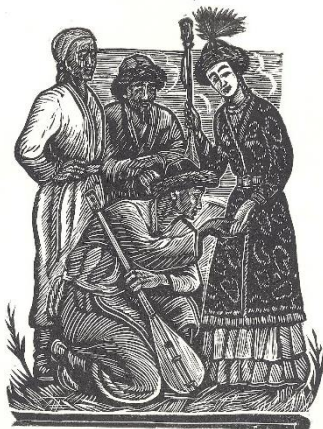
только сходства с оригиналом, но и внутренним миром этой личности. Жамбыл выступал на айтысах со многими известными казахскими и кыргызскими акынами. Он внес большой вклад в развитие поэтического искусства казахского народа (портрет Джамбула, слева рисунок – 5). Еще один портрет выдающего казахского акына-импровизатора Нурпеиса Байганина, оставшийся только карандашным наброском, дает представление о необычайной личности, глубоко мыслящего и яркого певца, черпавшим темы для своих песен из окружающей его



действительности: от перепевов народного эпоса и его героической тематики до повседневной бытовой казахской жизни(карандашный портрет Н. Байганина, справа рисунок – 6).

Надо отметить, что все иллюстрации к книге «Айтыс» выполнены в художественной технике линогравюры. В творчестве Исатая Исабаева графические работы занимают главенствующее положение. Графика, как одна из разновидностей художественного слова, в отличие от других видов изобразительного искусства, основывается непосредственно на самом рисунке, но обладает собственными особыми средствами и выразительными возможностями. Художник за свою творческую жизнь пробовал себя практически во всех видах графического письма, но к линогравюре он всегда относился с особым трепетом, так как именно этот вид графической техники дает нежнейшую плавность и поэтическую напевность линиям и штрихам его работ.

В айтысе, в отличие от других жанров устной литературы, принимали активное участие много поэтесс-женщин. В позапрошлом веке, несмотря на старые феодальные традиции, свободное пение представителей слабого пола была прогрессивной идеей. Они могли смело вступать в поэтические соревнования с мужчинами и не раз оказывались победительницами. Чтобы поединок был эффектен и запоминающим, каждый участник, в силу своего умения должен был проявить безмерный талант и свое красноречие.



В трехтомнике «Айтыс» собрано немало словесных дуэтов, но особое место занимает состязание между акыном Биржаном и поэтессой Сарой, являющееся лучшим образцом литературно-поэтического жанра. Сабит Муканов замечает, что несмотря на профессиональное владение Биржаном искусством речи, Сара была ему достойной соперницей. Ритм ее стиха, яркая выразительность, остроумие и находчивость изумляли народ:

Ты как белый месяц в небе  
сладко поешь свои песни, Биржан,  
Но не угнаться тебе - жеребенку

за моим прекрасным как ветер конем(рисунок – 7)

Говоря об айтысе, объединяющем поэзию и музыку, нельзя не сказать и о его роли в драматическом искусстве. Не случайно в сороковые годы прошлого века айтыс был положен в основу лирико-драматической оперы казахского композитора Мукана Тулебаева «Биржан и Сара», где в либретто Х. Джумалиева есть исторический эпизод встречи знаменитых акынов Биржана и Сары. Также, в эти же годы выходит опера композитора Латыфа Хамиди «Жамбыл и Айкумис», которая основана на действительном айтысе между яркими акынами. Таким образом, эти оперы лишь подтверждают, что сам айтыс как вид творчества предполагает сценическое воплощение.





Женская тема всегда находила отклик в творчестве художника Исатая Исабаева, но в книге «Айтыс» это проявляется с особой взволнованностью. Под его пером облик женщины приобретает изящество, нежность и это несмотря на ту роль, которую она выполняет: роль героини певческого поединка или любимой... Он бережно выписывает каждую из них, во всех ее проявлениях



в жизни и стремится передать не только сам образ, но и отразить ее сущность. Девушка, мать, бабушка – все эти представительницы прекрасного пола в руках художника превращаются в икону женственности, с тщательно выписанными фигурами, позами, жестами и одежаниями (иллюстрации с женскими образами, слева рисунок – 8, справа рисунок – 9)

Говоря об «Айтысе», нельзя не упомянуть о том эффекте выступления акынов, который производил на зрителей. Искрометная импровизация участников, использование эпитет и метафор, которыми так богат казахский язык, превращали музыкальный дуэт в своего рода зрелище для народа со множеством традиционных развлечений. Поэтические строки, «вылетающие» из уст акынов преобразовывались в крылатые выражения и разносились по всей степи. «Айтыс у казахского народа - это не соревнование, но особый вид ритуала, где нет такого выражения «победа» или «поражение», а потому в таких художественных конкурсах нет и конкуренции между собой. Стихи акынов несут в себе особые элементы драматизма и сценического эффекта, превращая их в театр двух актеров» (перевод с казахского из статьи М. Ауэзова).[3].

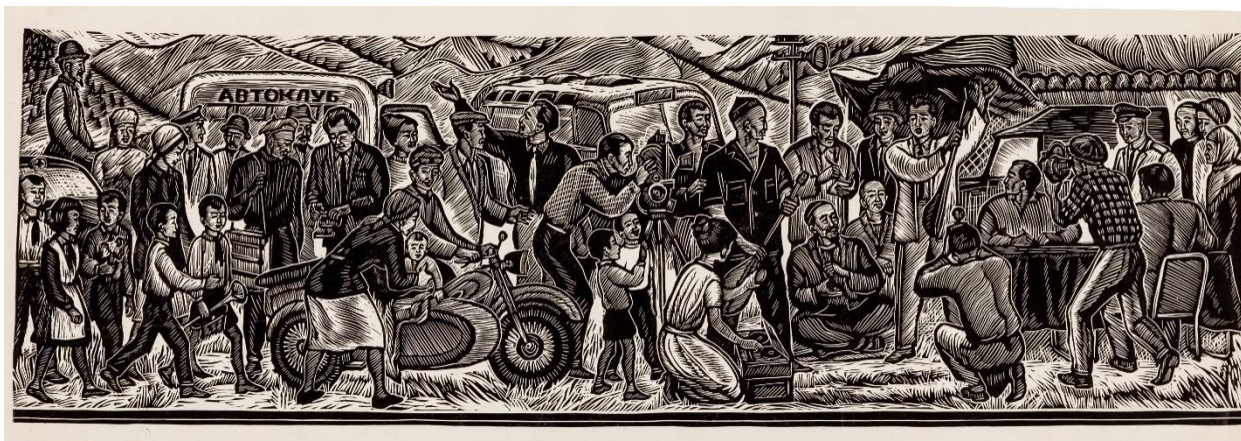


Рисунок – 10

В прошлом, акыны учились у стариков, запоминали поэмы, жыры, айтысы предыдущих акынов и т.д. Акын – это тот человек, который хорошо знает историю, хорошо знает традиции, политику, географию. В первую очередь, он должен быть сыном своего народа, патриотом, иметь прекрасную память и конечно же, знать наследие прошлого. Каждый айтыскер владеет навыками игры на музыкальном инструменте, обладает артистическими способностями для привлечения публики. Но не всем дано этим заниматься. Это божий дар, поэтический дар.

Почему люди любят джаз? Потому что становление музыки наблюдается непосредственно на сцене. То же самое происходит и во - время айтыса, где импровизация творится прямо на глазах у зрителя.

«Айтыс» - школа поэтического воспитания, основанная на сути казахской поэзии, как в ее ясности и чистоте, так и в ее точности и красоте. Этот жанр, как уникальная форма казахского устного творчества сохраняет популярность и в наше время, вызывая интерес у народа. Современный «Айтыс» включен в список культурного наследия ЮНЕСКО и до сих пор не утратил своей значимости и злободневности. На лучших образцах поэтических диалогов учится современная молодежь, подражая известным исполнителям народной поэзии.

Современные айтысы становятся с каждым годом популярными. Они проходят на областном, республиканском и международном уровнях. В 2011 году был создан международный союз айтыскеров – это республиканское общественное объединение. Открываются школы айтыскеров, где обучают мастерству, известные акыны проводят мастер-классы, конференции.

Устное народное творчество - богатейшее наследие. Его понимает любой человек, в них отражены мечты народа, в них люди находят поддержку, они вселяют веру в будущее и надежду в настоящее. Тем не менее, обращение к традиционному песенному творчеству казахского народа айтыс еще не исчерпало себя и может стать благодатной почвой для исследователей и художников, как современных, так и будущих поколений.

Перелистывая страницы книги «Айтыс», читая поэтические строки акынов, мы представляем их образы и широкоформатную картинку через призму воображения Исатая Исабаева. Художником проделана огромная работа по изучению и оформлению трехтомного сборника «Айтыс». Анализирую эту книгу, мы приходим к выводу: певцы-акыны оставили нам поэтический слог, собиратели устного народного творчества записали эти материалы, а художник сохранил рисунки об айтысе на своих полотнах. Так произошла цепочка передачи ценностей, где каждый встал на свое место и сыграл свою роль. Исатай Исабаев с успехом выполнил миссию, оставив свой вклад в изобразительном искусстве Казахстана.

Самобытный, древний, уникальный, аутентичный – все эти определения можно отнести к айтысу. Но айтыс – это еще и динамично-развивающийся жанр современной культуры как степной, так и городской. Эта ситуация практически не имеет аналогов мировой истории, когда древний вид устного поэтического искусства вдруг оказывается востребован современностью, вырастает в нее и живет, привнося людям знания, транслируя традиции, обучая этическим нормам, показывая красоту языка и родной литературы.

#### **Список использованной литературы:**

1. [https://www.inform.kz/ru/aytys-kak-napravlenie-kul-turnoy-politiki-kazahstana\\_a2933037](https://www.inform.kz/ru/aytys-kak-napravlenie-kul-turnoy-politiki-kazahstana_a2933037) Айтыс, как направление культурной политики Казахстана
2. Айтыс. Қазақ ССР ғылым академиясы. М.О. Әуезов атындағы әдебиет және өнер институты. Т.1 556 бет «Жазушы» 1965 Алма-ата
3. [www.wikipedia.org/wiki](http://www.wikipedia.org/wiki) Айтыс, Әуезовтың зерттеу еңбегі

**Шамбетова К. Дж.**

И. Арабаев атындагы КМУ, музыка кафедрасы, ага окутуучу

**Шамбетова К. Дж.**

КГУ имени И.Арабаева, кафедра музыки, старший преподаватель

**Shambetova K. J.**

KSU I. Arabaev, Department of Music, Senior Lecturer

**КЫРГЫЗ ЭЛИНИН МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТЫНДА АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВДИН  
ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНЫН ЭЭЛЕГЕН ОРДУ**

**МЕСТО ТВОРЧЕСТВА АЛЫМКУЛА УСЕНБАЕВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ  
КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА**

**THE PLACE OF CREATIVITY OF ALYMKUL USENBAYEV IN THE MUSICAL  
CULTURE OF THE KYRGYZ PEOPLE**

**Аннотация:** Дүйнө жүзүндөгү ар бир элдин улуттук өзгөчөлүгү, өзүнө таандык музыкалык маданияты бар. Бул макалада кыргыздын улуттук маданиятынын тарыхы жана элдик аткаруучулук өнөрү төкмө акын Алымкул Үсөнбаевдин чыгармачылыгынын мисалында каралат.

**Аннотация:** Каждый народ мира имеет свою национальную идентичность и музыкальную культуру. В статье исследуется история кыргызской национальной культуры и народного исполнительского искусства на примере творчества поэта Алымкула Усенбаева.

**Annotation:** Every nation in the world has its own national identity and musical culture. This article discusses the history of Kyrgyz national culture and folk performing arts on the example of the work of the poet Alymkul Usenbaev.

**Негизги сөздөр:** маданият, салттуу музыка, чыгармачылык, элдик ырчылык аткаруучулук өнөр.

**Ключевые слова:** культура, традиционная музыка, творчество, песенное творчество.

**Key words:** culture, traditional music, arts, songwriting.

Дүйнө жүзүндөгү ар бир элдин улуттук өзгөчөлүгү, өзүнө таандык музыкалык маданияты бар. Алар нечендеген кылымдардын ичинде калыптанып, өсүп өнүгүп келген. Ошондой эле кыргыз элинин музыкалык маданияты да нечендеген доор, кылымдарды өткөрүп азыркы күнгө чейин ата-бабаларыбыз калтырган мурастарды сактап келген [1; 6].

Кыргыз эли эң байыркы калктардын бири болуп эсептелет. Музыкалык маданиятынын тарыхы байыркы замандарга кетет. Ал жөнүндө көптөгөн тарыхый изилдөөчүлөрдүн эмгектери далилдеп турат.

Элибиз эзелтеден көркөм өнөргө шыктуу болуп келген. Ар кандай доордо жашаган адамдар өздөрүнүн маданий байлыктарын ар түрдүү жолдор менен жайылтууга, түбөлүккө калтырууга аракеттенишкен. Аларды биз аскалардын бооруна тартылган сүрөттөрдөн байкаса болот. Бул таштарды карап туруп биз ритуалдык бийлерди баяндаган сүрөттөрдү көрө алабыз. Демек бул сүрөттөр байыркы доордо кыргыз маданиятынын ошол кезде эле өнүгүп келгендигин айгинелейт.

Кыргыздын улуттук музыкалык маданиятынын тарыхы байыртан муундан муунга, оозеки формада өтүп келген. Кыргыз музыкасында кыргыз элинин кубанычы, кайгы-муңу, сүйүүсү, эрдиги, азаттыкка умтулуусу камтылган [4;9]. Кыргыздардын музыкалык маданияты тууралуу IX-X кылымдагы кытай жазма булактарында жана башка авторлордун эмгектеринде жазылган. Мисалы Тан династиясынын булактарында кыргыздарда чоор менен шынгыратма деген музыкалык аспаптары бар экендиги эскерилет. Ал эми XI кылымда жашаган перс окумуштуусу Гардизи да кыргыздын музыкалык маданияты тууралуу кызыктуу маалымат берип кеткен. Ал кыргыз обончуларынын жылда бир жолу чон жыйын өткөрүп, шапар тээп, бийлегендигин баса белгилейт. Ал эми X кылымда жашап өткөн Абу Дулаф, кыргыздар дастандарды ыр түрүндө айтып, лирикасы обон формасында айтылат деп эскерет. Обондуу поэтиканын өнүккөндүгү «Манас» айтуучулук өнөрүндө да көрүнөт. Дастандарда, тарыхый-этнографиялык эмгектерде керней, сурнай, чымылдак, сыбызгы жана дагы көптөгөн аспаптар жөнүндө айтылат [2.] .

Кыргыздын улуттук музыкалык маданиятынын тарыхы байыркы доордо эле аваздык жана аспаптык чыгармачылыктын алгачкы типтери жана формалары түзүлө баштагандыгын далилдейт. Феодалдык коомдо мурунтадан келе жаткан жанрлар менен кошо эпикалык, дастандык чыгармачылык өнүккөн. Кыргыз элинде музыканын жаралышы жөнүндө ар түрдүү уламыштардан айтылып келет. Албетте, алар ошол кездеги адамдардын эмгектенүүсүнө, кыймыл аракетине байланыштуу болгон. Алардын биринде комуз аспабынын жаралышы жөнүндө айтылат.

Байыркы замандарда комузду эч ким көрө да, биле да электе Камбар деген мергенчи аң уулап жүргөндө, кулагына бир жагымдуу добуш угулат. Ал добуш эки карагайдын ортосунда чоюлуп турган жиптен чыгып жаткан эле. Мергенчи ал жиптин пайда болушун маймылдын же башка бир жаныбардын кургап калган ичегиси экенин түшүнгөн. Камбар ал кылды алып үйүнө келип, жыгачтан аспап чаап, ага кыл тагып ойноого аракет кылган. Бара-бара бул аспап эл арасына кенири тараган. Ошол тарыхый болмуштун негизинде кыргыздарда «Күүнүн башы Камбаркан» деген сөз ылакап катары айтылып калган. [3; 63]

Мындан башка дагы көптөгөн уламыштар кыргыз музыкалык маданиятынын эзелтеден өсүп-өнүгүп келе жаткандыгын айгинелейт. Элдин турмушунда кандай кыйынчылыктар болсо дагы төкмө акындар, дастанчылар эл аралап, жер кыдырып өздөрүнүн чыгармаларын элге жеткизүүгө аракет кылышкан. Кыргыздар музыкага шыктуу, чыгармачыл калк болуп келгени алардын татаал жолдорду басып, ошого карабастан көптөгөн музыкалык чыгармалар жаралып, ооздон оозго өтүп, азыркы күнгө чейин келиши айгинелеп турат.

Кыргызстандын тарыхында XIX кылымдын аягы, XX кылымдын башында зор саясий өзгөрүүлөр боло баштаган Кыргызстан Орусиянын курамына кирген. Ушул тарыхый окуя падышачылык Орусиянын саясий, колониялык саясатынын катаалдыгына карабастан, кыргыз элинин андан аркы маданий жана экономикалык өсүшү үчүн прогрессивдүү мааниге ээ болгон. Эл арасында көптөгөн карама-каршылыктар пайда болуп, көтөрүлүшкө чыгып, козголоңчулар сүргүнгө айдалган. Алардын арасында жалган жалаа менен кармалган, таланттуу кыргыз өнөрпоз жигиттери да бар эле. Алардын бири Токтогул Сатылганов болгон.

Токтогул Сатылганов тарыхта чыныгы демократ акын катары калган. 1917-ж. Октябрь революциясы кыргыз жергесине көптөгөн жаңыланууларды алып келди. Шаарларда билим берүү борборлору түзүлүп, сабатсыздыкты жоюу маселеси көтөрүлдү. Анын ичинде музыкалык көркөм өнөрдү, фольклорду өнүктүрүү маселеси да коюлган. XX кылымдын биринчи жарымындагы акындык өнөрдүн ири өкүлү Токтогул Сатылганов болгон. Ал

кесипкөй акындардын бүтүндөй тобун тарбиялаган жана өзүнүн мектебин түзгөн. Токтогул Сатылганов тарбиялаган шакирттердин бири - Алымкул Үсөнбаев.

Анын чыгармаларын элдик фольклордон ажыратып кароого болбойт. Ал эли-жерин жанынан артык көргөн. Элдик оозеки адабиятынын өкүлдөрүнүн ичинде эң көрүнүктүү инсандардын бири болуп эсептелет. Алымкул Үсөнбаевдин атагы өз жери Талас өрөөнүндө эле эмес, бүткүл кыргыз жергесинин булуң-бурчтарына тараган.

В.Виноградов Алымкул Үсөнбаевдин чыгармачылыгы жөнүндө төмөндөгүлөрдү айткан: «Алымкул эң сонун чыгармачылык талантка – бир эле ырды сөздүн мазмунуна жараша ар кандай интерпретациялап билүү жөндөмүнө ээ болгон. Мындай аткаруучулук жөндөмдүүлүк акындык жогорку чеберчилик мектебине киргизилүүгө тийиш»-деп айткан[5; 71-72].

А.Үсөнбаев төкмө акын, комузчу, Кыргыз ССРинин эл артисти. Таластын Кара-Арча айлында кедей-кембагалдын үй-бүлөсүндө туулган. Алымкулдун ырчылык өнөрү он эки жашында эле башталган. Он төрт жашында улуу акын Токтогулга жолуккан. Алымкулдун төкмөлүк өнөрүнө Токтогулдун таасири өтө күчтүү болгон. Ал кыргыз филармониясында иштеп, концерттик бригадалар менен жер-жерлерди кыдырып, концерттерди берип жүрүштү. Ал Токтогулдун күүлөрүн чебер аткарып эл алдына чыгып жүрдү. Алымкул өзүнүн чыгармаларында элдин турмушун, ошол учурдагы элдин күжүрмөн эмгегин, баатырдыгын даңазалаган. Мисалы: «Чолпонбай», «Баатырлардын анты», «Ушул кез» – аттуу чыгармаларында ал Мекенди коргоочуларды, баатырдыкка, туруктуулукка үндөгөн. Алымкул Үсөнбаевдин чыгармаларынын дээрлик үчтөн бири балдарга арналган. Анын ырлары, тамсилдери, поэмалары, адабий жомоктору, балдар адабиятына кошкон баалуу салым болуп эсептелет. Акындын балдар үчүн жазган ырлары, алардын турмушун, көркөм сыпаттайт. Бул ырларда балдардын жаркын маанайлары, бейкапар өсүп куунак жашоосу сүрөттөлөт.

Азыркы учурда залкар акын-ырчылардын чыгармаларын жаш ырчылар да өздөрүнүн репертуарына киргизип, салттуу ырларды даңазалап ырдап жүрүшкөндүгү бизди кубандырбай койбойт. Алар улуу адамдардын аткаруучулук манерасында, деңгээлинде салттуулугун, ырдоо ыкмаларын туура пайдаланып ырдоодо. Бул дагы келечекте, биздин жаштар, ата-бабалардан калган мурасты улантып кете алат,- деген ой келет. Элдик ырчылык аткаруучулук өнөрү нечен кылымдардан бери, бир муундан экинчи муунга өтүүдө. Алардын ыргагы, аткаруучулук салттуулугу, улуттук өзгөчөлүгү да сакталып келүүдө. Чоң сахнада ырдап жүргөн жаш ырчылар эле эмес, жогорку окуу жайлардын музыка бөлүмүндө окуган жаштар да азыркы күндө салттуу музыкага өзгөчө көңүл бөлүүдө. Заманыбыздын залкар ырчысы, дастанчы, комузчу, КР Эмгек синирген артисти Роза Амановадан салттуу музыка боюнча таалим-тарбия алган жаштар улуу ырчыларыбыздын жолун жолдоп, элдик ырчылык аткаруучулук өнөрүнүн өнүгүүсүн токтотпой, созолонто ырдоо салттуулугун, аткаруучулук маданият деңгээлинин бийиктигин, жогорку чеберчилигин сактап калууга аракет кылгандары бизди кубантпай койбойт.

#### **Колдонулган адабияттар:**

1. Алагушев Б., Койгелдиева Т., Турдумамбетова. Ш. Кыргыз музыкасынын тарыхынан. Фрунзе; Мектеп, 1989ж.
2. Кыргыз музыкасы: Wikipedia
3. Дүйшалиев К.Ш. Салттык музыка: Теориясы жана усулдары. Бишкек-2012ж.
4. Дүйшалиев К.Ш. Кыргыз эл музыкасы. Бишкек 2007ж.
5. Виноградов В.А. Киргизские народные музыканты и певцы.



**Юнусова В.Н.**

П. И. Чайковский атындагы Москва мамлекеттик консерваториясы, чет элдик музыканын тарыхы кафедрасы, искусство илимдеринин доктору, профессор

**Юнусова В.Н.**

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, кафедра истории зарубежной музыки, доктор искусствоведения, профессор

**Yunusova V.N.**

Moscow State Conservatory P. I. Tchaikovsky, Department of the History of Foreign Music, Doctor of Arts, Professor

**САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК АСПАПТЫН ААЛАМЫ  
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГДАГЫ МУЗЫКАЛЫК ЧЫГЫШ ТААНУУ МЕКТЕБИНИН  
ТҮПТӨЛҮШҮ)**

**ВСЕЛЕННАЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА  
(К СТАНОВЛЕНИЮ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛЫ МУЗЫКАЛЬНОГО  
ВОСТОКОВЕДЕНИЯ)**

**THE UNIVERSE OF THE TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENT (TOWARDS THE  
FORMATION OF THE ST. PETERSBURG SCHOOL OF MUSICAL ORIENTAL  
STUDIES)**

**Аннотация:** Макаланын автору, белгилүү органиолог жана изилдөөчү В.И.Юнусова кыскача, так жана эң негизгиси ынанымдуу негизде, акыры 20-кылымдын 90-жылдарында түптөлгөн советтик (азыркы орус) музыкалык чыгыш таануу илиминин түптөлүшүнүн жана жетишкендиктеринин негизги элементтерин негиздүү караган. Бул музыкалык чыгыш таануу илими Россиянын Искусство тарыхы институтунун аспаптык изилдөө секторунда калыптанганын белгилейт.

**Аннотация:** В статье кратко, четко, убедительно и самое главное аргументированно рассматриваются основные элементы становления и достижения советского(ныне российского) музыкального востоковедения окончательно сформировавшего в 90-е годы 20-столетия. В секторе инструментоведения Росийского института истории искусств.

**Abstract:** The article briefly, clearly, convincingly and most importantly argumentatively examines the main elements of the formation and achievements of the Soviet (now Russian) musical Oriental studies that finally formed in the 90s of the 20th century. In the instrumentation sector of the Russian Institute of Art History.

**Ачкыч сөздөр:** системалык-этофондук ыкма; этноорганиологиялык багыт, адамдардын руханий жана материалдык маданият тутумундагы аспаптарды изилдөө; Санкт-Петербургдагы изилдөөчүлөр мектебинде үч түрдөгү этноорганиологдор, чыгыш таануучулардын калыптанышы.

**Ключевые слова:** системно-этофонический метод; этноорганиологическое направление, исследования инструментов в системе духовной и материальной культуры народа; становлений трех типов этноорганиологов-востоковедов в Санкт-Петербургской школе исследователей.

**Keywords:** system-ethnophonic method; this is an organic direction, research of instruments in the system of spiritual and material culture of the people; the formation of three types of ethnoorganologists-orientalists in the St. Petersburg School of Researchers.

Российское музыкальное востоковедение (11:159) сформировалось к 1990-м годам на основе этномузыковедческого, музыкально-исторического, теоретического и музыкально-культурологического направлений отечественной науки. В постсоветский период выделились четыре основные научные школы: Московская (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Институт искусствознания, Академия музыки им. Гнесиных), Новосибирская (Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки), Дальневосточная (Дальневосточный институт искусств г. Владивосток). Санкт-Петербургская (Ленинградская) школа постепенно формировалась в двух подразделениях Российского института истории искусств (прежде ЛГИТМиК): в секторе фольклора и, позднее, в воссозданном секторе инструментоведения. Хотя представители последней никогда не провозглашали ее создание и не мыслили себя в рамках отечественного музыкального востоковедения, научное сообщество уже признало существование этой школы(10;6).

Корни петербургского музыкального востоковедения уходят к 1930-м годам и связаны с деятельностью Б.В. Асафьева и Р.И. Грубера (до 1942 года), которые также сыграли значительную роль в становлении Московской школы. Они не только поставили задачу изучения внеевропейских музыкальных культур, но и практически осуществили задуманное в рамках учебных курсов: Всеобщей истории музыки, Истории музыки народов СССР (последнее вместе с В.М. Беляевым).

В период 1970-1992 годов востоковедческое направление было важным, а в определенные годы (по числу аспирантов, занимающихся данной проблематикой) даже преобладающим в деятельности сектора фольклора, который долгие годы возглавлял замечательный советский ученый В.Е. Гусев (1918-2002). Именно в эти годы в научной деятельности тогда еще молодого исследователя И.В. Мациевского сформировался комплекс методов (в центре которого находится системно-этнографический), составивший основу не только этноорганологии, но и музыкального востоковедения. Этноорганологическое направление стало преобладающим в Санкт-Петербургской школе, определяя ее своеобразие (в Московской школе развивались историко-культурологические исследования, в Новосибирской и Дальневосточной-теоретические востоковедческие изыскания).

Обозначив триаду: Музыкальный инструмент-Музыка-Музыкант, как основу системно-этнофонического метода, - И.В. Мациевский охватил гораздо более широкий круг проблем, в том, числе, он фактически создал системную структуру, включившую, среди прочих, проблем звука и его специфики, музыки и не музыки, звукового ландшафта. В этом его позиции были близки к высказанным в то же время Дж. К. Михайловым (1938-1995)-основателем Московской школы музыкальной культурологии (3;4). В эту систему вошли и звуковые идеалы (Ф. Бозе), фиксируемые инструментом нормы музыкальной грамматики, параметры музыкального мышления, связанные как с жизненным укладом, языком, религиозными верованиями народа и многими другими факторами. Не случайно, определяя суть системно-этнофонического метода, И.В. Мациевский писал о необходимости «исследования инструментализма в системе духовной и материальной культуры народа» (1:35). Все это помещало изучаемый музыкальный инструмент в центр системы, сравнимой по масштабам со Вселенной, на краю которой оказывался исследователь, решившийся связать свою жизнь с

этноорганологией или музыкальным востоковедением. Тем более возрастала роль наставника, проводника по этой Вселенной. Такую роль выполняли как обозначенные секторы, так и наши выдающиеся ученые И.И. Земцовский и И.В. Мациевский (их вклад в дивные области науки еще предстоит оценить).

Плодотворным для востоковедческих исследований стало обозначение Мациевским инструментального звучания как «иног мира, отличного от мира человеческой речи и пения, в чем-то более могучего и загадочного» (2:10). Для музыкального востоковедения этот мир часто в плане памятников ушедшей культуры. Он был ключевым в исследовании музыкальной культуры, ее понимании, интерпретации. Важность концепции инструментализма для музыкального востоковедения подчеркивает и тот факт, что исследование увидело свет на Востоке, в Казахстане.

Особое внимание к профессиональным музыкальным инструментам и сфере профессионального музыкального инструментализма отличало сектор фольклора и соответственно всю Санкт-Петербургскую школу. Не случайно именно здесь были выполнены ключевые (на мой взгляд) исследования по профессиональной музыке устной традиции и ее высшему звену-восточной музыкальной классике: казахским кюям, узбекскому и таджикскому шашмакому, азербайджанским мугамам, арабским макамам, киргизской, палестинской, уйгурской инструментальной музыке. В некоторых работах были впервые описаны и введены в научный обиход десятки(!) музыкальных инструментов: С. Субаналиев, О. Ришмави (5;7).

На основе комплексной подготовки этноорганологов-востоковедов, которую я описывал в подробностях в своей статье (9), в Санкт-Петербургской школе сложились три типа исследователей-востоковедов, различающихся базовой подготовкой и степенью владения традиционным, как правило, профессиональным, инструментом. Первый тип составили исследователи, имеющие базовое музыковедческое образование, подробно изучающие технологические параметры и технику игры, но не владеющие свободно (в силу сложности профессионального музицирования) инструментом (А. Мухамбетова, В. Юнусова, С. Кибирова, С. Субаналиев); второй, - музыковеды, хорошо овладевшие техникой игры (С. Утегалиева, П. Шегебаев,). Третий, новый тип исследователя, появившийся именно в этой школе, составили сами традиционные музыканты, получившие сначала образование в устной традиции, а затем, закончившие консерватории: как правило, отделение народных инструментов, либо восточной музыки (Ж. Расултаев, Ф. Челеби, О. Ришмави, М. Эшанкулов). Редким исключением здесь являлся тесно сотрудничавший с сектором фольклора казахский исследователь Б. Аманов (1943-1977), сначала освоивший домбру у традиционных музыкантов, а затем окончивший историко-теоретический факультет Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Третий тип исследователей сформировал специфический и крайне важный для науки взгляд на традиционную музыку «изнутри» (постичь его стремились представители и первых двух категории), они также ввели новый тип фиксации музыки-самонатацию, позволяющую в дальнейшем изучать не только историческую эволюцию собственно традиции, но и самого музыканта. Такая запись фиксирует конкретное исполнение, что является специфической чертой традиционных нотаций Азии, а также может целенаправленно выявлять и фиксировать порой «не видимые» для музыковедческого исследования, модели построения соответствующих версий инструментальной пьесы и цикла. Все это придает самонатациям особую научную ценность.



Одним из основополагающих параметров изучения Вселенной традиционного музыкального инструмента, И.В. Мациевский и его последователи полагают «введение в сферу исследования проблемы исполнительства и личности музыканта» (1:35). Непосредственное общение с традиционными музыкантами позволило исследователям постичь многие секреты музыкального мышления, исполнительского стиля, параметров традиционных инструментальных школ и многое другое. Именно это неравнодушное отношение к исполнителю, на мой взгляд, и привело в ряды ученых исследователей третьего типа, т.е. самих традиционных музыкантов.

Среди авторов, наиболее последовательно воплотивших идею Вселенной музыкального инструмента, отмечу С. Утегалиеву, издавшую недавно книгу «Звуковой мир музыки тюркоязычных народов» (8), в которой объединяются традиции Санкт-Петербургской и Московской школ музыкального востоковедения, открывая новые возможности контактов в этой молодой отрасли науки.

#### **Список использованной литературы:**

1. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520с.
2. Мациевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальная музыка/Ред.-сост. И.В. Мациевский. М: Советский композитор, 1987. С. 6-38.
3. Михайлов Дж.К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. тр. М.:МГК, 1986. С.3-20.
4. Михайлов Дж. Размышления об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли её создание? Если возможно, то есть, ли в этом необходимость?// Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М.,1990. С. 2-21 и др.
5. Ришмави О.Х. Музыкальные инструменты арабов Палестины. Дис.....канд. наук. Рос. Ин-т истории искусств. Санкт-Петербург, 2010. 199 с.
6. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты: идиофоны, мембранофоны и аэрофоны. Фрунзе: Кыргызстан, 1986. 166 с.
7. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 528 с.
8. Юнусова В.Н. Восточный контекст концепции инструментализма И. Мациевского //Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке / Сост. Т отв. Ред. В.А. Свободов. СПб.: Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств, 2011. С. 94-100.
9. Юнусова В.Н. Российское музыкальное востоковедение: становление и перспективы // Восток (ORIENS). №3,2014. С.67-76.
10. Юнусова В.Н. Творческий процесс в классической музыке Востока. Дис...докт. Искусствоведения. М., МГК им. П.И. Чайковского, 1995. 275 с.
11. Юнусова В.Н.К проблеме взаимодействия исторического музыкознания и российского музыкального востоковедения // Научный вестник Московской консерватории № 1(24), 2016. С. 145-155.

## Мазмуну, Оглавление

Аманова Роза .....	7
9-СЕНТЯБРЬ – КОМУЗ КҮНҮ ЖАНА КҮҮ ЧЕРТИШ ӨНӨРҮ .....	7
9-СЕНТЯБРЬ– ДЕНЬ КОМУЗА И СОСТЯЗАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КҮОУ ЧЕРТИШ ...	7
KYRGYZ NATIONAL DAY SEPTEMBER 9 - KOMUZ DAY AND KYU CHERTISH (KOMUZ PLAYING COMPETITION).....	7
Асылбекова Венера Мамановна .....	13
КЫРГЫЗ ЭТНОМАДАНИЯТТАГЫ СҮРӨТ ИСКУССТВОСУ МЕНЕН ЭЛДИК МУЗЫКАНЫН ОРТОСУНДАГЫ БАЙЛАНЫШТАР .....	14
СВЯЗЬ МЕЖДУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ И НАРОДНОЙ МУЗЫКОЙ В КЫРГЫЗСКОЙ ЭТНОКУЛЬТУРЕ .....	14
THE CONNECTION BETWEEN FINE ART AND FOLK MUSIC IN THE KYRGYZ ETHNOCULTURE.....	14
Басыкара Е. ....	20
ТҮРК ТИЛДҮҮ ЭЛДЕР ШЕРТЕР КЫЛДУУ АСПАПТАР СИСТЕМАСЫНДА .....	20
ШЕРТЕР В СИСТЕМЕ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ТҮРКӨЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ .....	20
SHERTER IN THE SYSTEM OF STRINGED INSTRUMENTS TURKIC-SPEAKING PEOPLES.....	20
Беляев В.М.....	26
ЭЛДИК МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРДЫ ӨЛЧӨӨ БОЮНЧА КОЛДОНМО .....	26
РУКОВОДСТВО ДЛЯ ОБМЕРА НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ....	26
A GUIDE FOR MEASURING FOLK MUSICAL INSTRUMENTS .....	26
Гуллыев Шахым .....	35
ТУРКМЕН ЭЛИНИН МУЗЫКАЛЫК МУРАСЫ ЖАНА БАХШИ ИСКУССТВОСУ.....	35
МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ТУРКМЕНСКОГО НАРОДА И ИСКУССТВО БАХШИ .	35
MUSICAL HERITAGE OF THE TURKMEN PEOPLE AND THE ART OF BAKHSHI.....	35
Далбагай Гульфайраз Есимхан кызы .....	39
КАЗАК ЭЛИНИН ОКАРИНО ТҮРҮНДӨГҮ МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРЫ.....	39
ОКАРИНОВИДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА ....	39
OSCARINA-SHAPED MUSICAL INSTRUMENTS OF THE KAZAKH PEOPLE .....	39
Джакыпов Кубатбек, Урбаева Сайкал .....	45
БОЛОЧОК МУЗЫКА МУГАЛИМДЕРИНЕ АСПАПТЫК САЛТТУУ МУЗЫКА АРКЫЛУУ ЭСТЕТИКАЛЫК ТАРБИЯ БЕРҮҮНҮН АЙРЫМ МАСЕЛЕЛЕРИ .....	45
НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ ЧЕРЕЗ ИНСТРУМЕНТАЛЬНУЮ ТРАДИЦИОННУЮ МУЗЫКУ.....	45
SOME PROBLEMS OF AESTHETIC EDUCATION OF FUTURE MUSIC TEACHERS THROUGH INSTRUMENTAL TRADITIONAL MUSIC .....	45
Дюшалиев Камчыбек Шаменович, Абетекова Алтынай .....	49
АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВ - УЛУУ ТӨКМӨ АКЫН .....	50

АЛЫМКУЛ УСЕНБАЕВ – ВЕЛИКИЙ АКЫН-ИМПРОВИЗАТОР .....	50
ALYMKUL USENBAEV - THE GREAT AKYN-IMPROVISER.....	50
Жакыпбек Нургул Бижан кызы .....	53
АЗЫРКЫ ЖЕТТИГЕНДИ ЖАКШЫРТУУНУН ЖОЛДОРУ .....	53
ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЖЕТЫГЕНА .....	53
WAYS TO IMPROVE MODERN ZHETYGEN.....	53
Жанаберген Эльмира Манасовна .....	57
САЛТТУУ МУЗЫКАНЫН ААЛАМДАШУУ ДООРУНДАГЫ СОЦИАЛДЫК-МАДАНИЙ МАСЕЛЕЛЕРИ.....	57
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ВОПРОСЫ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ .....	58
SOCIO-CULTURAL ISSUES OF TRADITIONAL MUSIC IN THE ERA OF GLOBALIZATION .....	58
Измуратова Замзагүл Шарипова .....	62
КАЗАКСТАНДЫН АСПАПТЫК МУЗЫКАСЫНДАГЫ ҮЧ КЫЛДУУ АСПАПТАРДЫ ӨНҮКТҮРҮҮ ЖАНА УЛУТТУК ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨРҮ .....	62
РАЗВИТИЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРЕХСТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА .....	62
DEVELOPMENT AND NATIONAL PECULIARITIES OF THREE-STRINGED INSTRUMENTS IN INSTRUMENTAL MUSIC OF KAZAKHSTAN .....	62
Кайыргазы Ашимбек уулу Толон.....	66
ЧАЛАГЫЗ ИСАБАЕВ АТЫНДАГЫ "КАМБАРКАН" ЭТНОФОЛЬКЛОР АНСАМБЛИН ИЗИЛДӨӨ ТАРЫХЫНА .....	66
К ИСТОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭТНОФОЛЬКЛОРНОГО АНСАМБЛЯ ИМЕНИ ЧАЛАГЫЗА ИСАБАЕВА – «КАМБАРКАН» .....	66
ON THE HISTORY OF THE RESEARCH OF THE CHALAGYZ ISABAYEV ETHNOFOLKLOR ENSEMBLE – "KAMBARKAN" .....	66
Козубаев О.К. ....	70
КЫРГЫЗДАРДЫН САЛТТУУ МАДАНИЯТЫНЫН ОНТОЛОГИЯСЫ .....	71
ОНТОЛОГИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КЫРГЫЗОВ .....	71
ONTOLOGY OF TRADITIONAL KYRGYZ CULTURE .....	71
Көлбаева Мээрим .....	75
АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВДИН ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНДАГЫ УСТАТ- ШАКИРТЧИЛИКТИН ОРДУ .....	75
РОЛЬ НАСТАВНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЫМКУЛА УСЕНБАЕВА.....	75
THE ROLE OF MENTORING IN THE WORK OF ALYMKUL USENBAYEV.....	75
Кюршад Гюльбезд.....	80
ЗУРНА ТҮРК ЭЛДИК ОҮНДАРЫНДА .....	81
ЗУРНА НА ТУРЕЦКИХ НАРОДНЫХ ИГРАХ.....	81
TÜRK HALK OYUNLARINDA ZURNA .....	81
ZURNA AT THE TURKISH FOLK GAMES .....	81

Лобанов М.А.....	93
БИЗ ФОЛЬКЛОРДОН КАНЧАЛЫК АЛЫСПЫЗ?.....	93
НАСКОЛЬКО ДАЛЕКО МЫ ОТ ФОЛЬКЛОРА? .....	93
HOW FAR ARE WE FROM FOLKLORE? .....	93
Мацевский И.В.....	99
АЗЫРКЫ КЕЗДЕГИ МЕТОДОЛОГИЯНЫН КАЛЫПТАНЫШЫ ЖӨНҮНДӨ САЛТТУУ, АСПАПТЫК ОКУУ МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТ .....	99
О СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ, ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ .....	99
ABOUT THE FORMATION OF MODERN METHODOLOGY STUDYING TRADITIONAL, INSTRUMENTAL MUSICAL CULTURE .....	99
Мацевская В.Ш. ....	110
КЛИМЕНТ КВИКАНЫН ИДЕЯЛАРЫ ЖАНА САЛТТУУ АСПАПТЫК МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТТЫ ИЗИЛДӨӨНҮН ЗАМАНБАП КОМПЛЕКСТҮҮ АПРОБАЦИЯ ЖАНА КОГНИТИВДИК ЫКМАЛАРЫ.....	110
ИДЕИ КЛИМЕНТА КВИТКИ И СОВРЕМЕННЫЕ КОМПЛЕКСНО-АПРОБАЦИОННАЯ И КОГНИТИВНАЯ МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ .....	110
IDEAS OF KLIMENT KVITKA AND MODERN COMPLEX APPROBATION AND COGNITIVE METHODS OF STUDYING TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSICAL CULTURE .....	110
Рауандина Ш.З.....	116
БОРБОРДУК АЗИЯДАГЫ ТҮРК ЭЛДЕРИНИН МАДАНИЯТЫНДАГЫ ЖАА АСПАПТАР: БАШТАЛЫШ МАСЕЛЕЛЕРИ .....	116
СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КУЛЬТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА .....	116
BOWED INSTRUMENTS IN THE CULTURE OF THE TURKIC PEOPLES OF CENTRAL ASIA: ISSUES OF GENESIS .....	116
Раимбергенов Абдулхамит Искакович .....	123
ДҮЙНӨЛҮК УРБАНИЗАЦИЯ ШАРТЫНДА САЛТТЫК АСПАПТЫК МУЗЫКАСЫН САКТОО ПРОБЛЕМАСЫ .....	123
К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛЬНОЙ УРБАНИЗАЦИИ .....	123
TO THE PROBLEM OF PRESERVING THE TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC IN THE CONTEXT OF GLOBAL URBANIZATION.....	123
Сагындык кызы Жанар.....	126
АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВДИН ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНДАГЫ ДООРДУН СҮРӨТТӨЛҮШҮ .....	126
ОПИСАНИЕ ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЫМКУЛА УСЕНБАЕВА .....	126
DESCRIPTION OF THE EPOCH IN THE WORK OF ALYMKUL USENBAYEV .....	126
Сариева К.....	131
ЧЫГАРМАЧЫЛЫК ТҮШҮНҮГҮНҮН ДҮЙНӨ ТААНЫМДАГЫ ДИАЛЕКТИКАСЫ..	131

ДИАЛЕКТИКА КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА В МИРОВОЗЗРЕНИИ .....	131
DIALECTICS OF THE CONCEPT OF CREATIVITY IN THE WORLDVIEW .....	131
Смакова Зауре.....	137
КАЗАК МАДАНИЯТЫНА ГАРМОНИКАНЫН КИРИШИНИН ӨБӨЛГӨЛӨРҮ .....	137
ПРЕДПОСЫЛКИ ПРОНИКНОВЕНИЯ ГАРМОНИКИ В КАЗАХСКУЮ КУЛЬТУРУ ...	137
PREREQUISITES FOR THE PENETRATION OF HARMONICS INTO KAZAKH CULTURE .....	137
Субаналиев С.....	140
ООЗЕКИ САЛТ АКЫНДАРДЫН ӨНӨРҮ БОРБОРДУК ЖАНА АЗИЯГА ЧЕЙИНКИ КӨЧМӨН ЦИВИЛИЗАЦИЯЛАРЫНДА ФЕНОМЕН КАТАРЫ (А. ҮСӨНБАЕВДИН ЭМГЕГИНИН МИСАЛЫНДА).....	140
ИСКУССТВО ПОЭТОВ ИЗУСТНОЙ ТРАДИЦИИ КАК ФЕНОМЕН В ЦЕНТРАЛЬНО - И ПРЕДНЕАЗИАТСКИХ КОЧЕВЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЯХ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. УСЕНБАЕВА) .....	140
THE ART OF THE POETS OF THE ORAL TRADITION AS A PHENOMENON IN THE CENTRAL AND CENTRAL ASIAN NOMADIC CIVILIZATIONS (ON THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF A. USENBAYEVA) .....	140
Тавлай Г.В.....	145
АСПАПТЫК АНСАМБЛДЕРДИ ҮЙРӨНҮҮНҮН МЕТОДИКАСЫ ЖӨНҮНДӨ (БЕЛАРУСЬ ЭТНИКАЛЫК САЛТЫНЫН МИСАЛЫНДА) .....	145
О МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ) .....	145
ABOUT THE METHODOLOGY OF STUDYING INSTRUMENTAL ENSEMBLES (ON THE EXAMPLE OF THE BELARUSIAN ETHNIC TRADITION).....	145
Токоева Жумабубу Токтосуновна .....	150
ДАРАК ЫРЫ – ПЕРВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МЮЗИКЛ .....	150
ДАРАК ЫРЫ -ПЕРВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МЮЗИКЛ.....	150
DARAK YRY - THE FIRST NATIONAL MUSICAL .....	150
Туленова Алия Исатаевна .....	155
СҮРӨТЧҮ ИСАТАЙ ИСАБАЕВДИН ЧЫГАРМАСЫНДА АЙТЫШ ООЗЕКИ-КЕСИПТИК САЛТЫН ЧАГЫЛДЫРУУ .....	155
ОТРАЖЕНИЕ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ – АЙТЫС В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ИСАТАЯ ИСАБАЕВА.....	155
REFLECTION OF THE ORAL AND PROFESSIONAL TRADITION - AITYS IN THE WORK OF THE ARTIST ISATAI ISABAYEV .....	155
Шамбетова К. Дж.....	163
КЫРГЫЗ ЭЛИНИН МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТЫНДА АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВДИН ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНЫН ЭЭЛЕГЕН ОРДУ .....	163
МЕСТО ТВОРЧЕСТВА АЛЫМКУЛА УСЕНБАЕВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА.....	163
THE PLACE OF CREATIVITY OF ALYMKUL USENBAYEV IN THE MUSICAL CULTURE OF THE KYRGYZ PEOPLE .....	163

Юнусова В.Н. ....	166
САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК АСПАПТЫН ААЛАМЫ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГДАГЫ МУЗЫКАЛЫК ЧЫГЫШ ТААНУУ МЕКТЕБИНИН ТҮПТӨЛҮШҮ).....	166
ВСЕЛЕННАЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА (К СТАНОВЛЕНИЮ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСТОКОВЕДЕНИЯ) .....	166
THE UNIVERSE OF THE TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENT (TOWARDS THE FORMATION OF THE ST. PETERSBURG SCHOOL OF MUSICAL ORIENTAL STUDIES) .....	166