

ISSN 0002 – 3221

КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНЫН
УЛУТТУК ИЛИМДЕР АКАДЕМИЯСЫНЫН

КАБАРЛАРЫ

№ 5

ИЗВЕСТИЯ

НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

БИШКЕК



2025

ilimbasma@mail.ru

**ИЗВЕСТИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

ISSN 0002-3221

Редакционно-издательская коллегия:

член-корреспондент НАН КР К.Е.Абдрахматов (главный редактор)
академик НАН КР Ч.И Арабаев (зам. главного редактора)
член-корреспондент НАН КР Б. М. Худайбергенова (отв. секретарь)
академик Иса Акпер оглы Габиббейли (Азербайджан)
академик НАН КР А. А. Акматалиев
академик НАН КР А.А Асанканов
академик НАН КР А. А. Борубаев
член-корреспондент НАН КР Д.С. Джаилов
академик НАН КР М. С. Джуматаев
академик Г. Т. Ситпаева (Казахстан)
академик НАН КР Ш. Ж. Жоробекова
академик НАН КР А.Т. Жунушов
член-корреспондент А.А. Абдуллаев (Таджикистан)
академик Дархан Кадыралы уулу (Казахстан)
академик Ш.Ш. Сугдуллаев (Узбекистан)
член-корреспондент В.С. Паштецкий (Россия)

Журнал основан
в 1966 г.
Выходит 4 раза
в год

Журнал зарегистрирован
в Министерстве
юстиции КР
свидетельство
№1950

Журнал
входит в
систему РИНЦ
с 2016 г.

ИЦ «Илим»
НАН КР
г. Бишкек
пр. Чуй 265а

КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНЫН УЛУТТУК ИЛИМДЕР АКАДЕМИЯСЫ
НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE KYRGYZ REPUBLIC



**Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Салттуу
маданият жана искусство илимий-изилдөө борбору**

**Научно-исследовательский центр Традиционной культуры и искусства
Национальной академии наук Кыргызской Республики**

**Scientific Research Center of Traditional Culture and art of the National
academy of sciences of the Kyrgyz Republic**

**Дүйнөлүк “Рух санат”
салттуу маданият жана
музыка фестивалынын алкагында өтүүчү
“Салттуу маданият жана искусство: сактоо, өнүгүү маселелери”
эл аралык конгресси**

**Международный конгресс
“Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития»
в рамках Всемирного фестиваля традиционной
культуры и музыки «Рух санат»**

**International Congress
“Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development”
within the framework of the International Festival of Traditional Culture
and Music «Ruh sanat»**

1-3 август. 2025 г.



Урматтуу Конгресстин катышуучулары, илимпоздор жана ардактуу меймандар!

Сиздерди Кыргыз Республикасынын Министрлер Кабинетинин атынан, ошондой эле «Рух Санат» Дүйнөлүк салттуу маданият жана музыка фестивалын Уюштуруу комитетинин төрагасы катары «Салттуу маданият жана искусство: сактоо жана өнүктүрүү маселелери» аталышындагы Эл аралык конгресстин материалдары «Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Кабарлары» илимий журналынын атайын санына жыйнак катары жарык көрүшү менен чын жүрөктөн куттуктайм!

Кыргыз Республикасынын Өкмөтү мындай эл аралык илимий аянтчалардын маанилүүлүгүн толук түшүнөт жана ар тараптуу колдойт.

Жыйнакка кирген салттуу маданиятты жана искусствону изилдөөгө өмүрүн арнаган дүйнөлүк деңгээлдеги көрүнүктүү илимпоздордун, эксперттердин илимий баяндамалары келечек муундар үчүн маалымат булагы болот деген ишеничтебиз.

Академиянын алдында ачылган Салттуу маданият жана искусство илимий-изилдөө борбору демилгелеп, уюштуруу иштеринин башында туруп өткөрүп жаткан Фестивалдын алкагындагы конгресс менен борбордун эл аралык ишмердүүлүгү башталып жатышы өзгөчө кубандырат.

Себеби, 2004-жылдан бери салттуу музыкалык искусствону сактоого жана жайылтууга арналган илимий-практикалык долбоорлордун башында турушкан ата-мекендик окумуштууларыбыздын республикалык долбоору 20 жылдан соң Эл аралык деңгээлге көтөрүлүп, дүйнөлүк «Рух санат» фестивалына негиз болуп олтурат.

Урматтуу Конгресстин катышуучулары, илимпоздор!

Сиздердин илимий эмгектериңиздер Кыргызстандын жана бүткүл дүйнөнүн маданий мурасын сактоо жана өркүндөтүү ишине баалуу салым кошот деп ишенебиз!

**Терең урматтоо менен,
Эдил Байсалов**

**Кыргыз Республикасынын
Министрлер Кабинетинин Вице-премьеры**

Dear participants of the Congress, scholars, and distinguished guests!

On behalf of the Cabinet of Ministers of the Kyrgyz Republic, as well as the Chairman of the Organizing Committee of the World Festival of Traditional Culture and Music «Ruh Sanat,» I sincerely congratulate you on the publication of the materials of the International Congress «Traditional Culture and Art: Issues of Preservation and Development» in the form of a special edition of the scientific journal «Proceedings of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic»!

We are sure that the scientific papers presented in the collection by world-renowned scholars and specialists, who have dedicated their lives to the study of traditional culture and art, will serve as a valuable source of information for future generations.

It is especially gratifying that the Congress, as part of the festival and initiated and organized by the Research Center for Traditional Culture and Art, which was established at the Academy, is beginning its international activities. This national project, initiated by our domestic scholars, who have been at the forefront of scientific and practical work on the preservation and popularization of traditional musical art since 2004, has, after 20 years, reached the international stage and has become the foundation of the World Festival «Ruh Sanat.»

With deep respect, Edil Baysalov, Deputy Prime Minister of the Kyrgyz Republic

Уважаемые участники Конгресса, учёные и почётные гости!

От имени Кабинета Министров Кыргызстана, а также Председателя Оргкомитета Всемирного фестиваля традиционной культуры и музыки «Рух Санат» искренне поздравляю Вас с публикацией материалов Международного конгресса «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития» в виде сборника специального выпуска научного журнала «Известия Национальной академии наук Кыргызстана»!

Мы уверены, что представленные в сборнике научные доклады всемирно известных ученых и специалистов, посвятивших свою жизнь изучению традиционной культуры и искусства, станут источником информации для будущих поколений.

Особенно отрадно, что Конгресс в рамках фестиваля, инициированный и организованный Научно-исследовательским центром традиционной культуры и искусства, открытым при Академии, начинает свою международную деятельность. Ведь республиканский проект наших отечественных учёных, с 2004 года стоящих у истоков научно-практических разработок, посвящённых сохранению и популяризации традиционного музыкального искусства, спустя 20 лет вышел на международный уровень и стал основой Всемирного фестиваля «Рух Санат».

**С глубоким уважением,
Эдиль Байсалов**

Вице-премьер-министр Кабинета Министров КР



Урматтуу Конгресстин катышуучулары, илимпоздор жана ардактуу меймандар!

Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын атынан, «Рух Санат» Дүйнөлүк салттуу маданият жана музыка фестивалынын алкагында өтүп жаткан «Салттуу маданият жана искусство: сактоо жана өнүктүрүү маселелери» аталышындагы

Эл аралык конгреске алыс-жакындан келген катышуучуларды кыргыз жергесине кош келиңиздер демекчибиз.

Конгресс Кыргызстандын тарыхында салттуу маданият жана музыкалык искусство боюнча кеңири масштабдагы илимий-маданий диалогго аянтча болуп олтурат.

Дүйнөнүн 40тан ашуун өлкөсүнөн катышкан окумуштуу-изилдөөчүлөр, эксперттер конгресстин жүрүшүндө салттуу маданияттын, этностордун музыкалык искусствосунун көйгөйлөрү, изилдөө маселелери жана өнүгүү перспективалары талкууланып, жыйынтыгында маанилүү сунуштар камтылган резолюция кабыл алынат.

Конгреске 200дөн ашуун макалалардын өтүнмөсү келип түшүп, анын ичинен 100гө жакын илимий баяндамалар киргизилген колуңуздардагы жыйнакка, Улуттук илимдер академиясынын «Илим» басмасынын атайын саны арналып олтурат. Бул жыйнак сиздердин окумуштуулук ишмердүүлүгүңүздөрдө пайдалуу илимий булактардын катарын толуктайт деп ишенебиз.

Кыргыз Республикасынын Министрлер Кабинетинин Тескемесине ылайык өткөн жылы Улуттук илимдер академиябызда Салттуу маданият жана искусство илимий-изилдөө борбору түзүлдү. Аталган борбор жыл айланбай уюштуруучулардын бири катары «Рух санат» дүйнөлүк фестивалын, анын алкагында Эл аралык конгрессти өткөрүүнү демилгелешин колдоо менен бирге, ICTMD баштаган Эл аралык уюмдар, атайын жогорку окуу жайлар жана илимий институттар менен заманбап изилдөөлөрдү жүргүзүү жаатында кызматташып, биргелешкен долбоорлорду ишке ашырышына тилектешбиз!

**Терең урматтоо менен,
Президент**

К.Е.Абдрахматов

Dear participants of the Congress, esteemed scholars, and distinguished guests,

On behalf of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, we are honored to welcome participants from both near and far abroad to the International Congress «Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development,» held within the framework of the World Festival of Traditional Culture and Music «Ruh Sanat.»

This Congress serves as a platform for an extensive scientific and cultural dialogue on issues related to traditional culture and musical arts in the history of Kyrgyzstan. The gathering on the shores of Lake Issyk-Kul, bringing together scholars, researchers, experts, cultural theorists, and art historians from more than 40 countries, provides a unique opportunity to discuss pressing issues of traditional culture and musical arts in the era of globalization.

Special edition of the Ilim journal of the National Academy of Sciences is dedicated to the collection you are holding, which includes over 200 submissions to the Congress, including approximately 100

scientific papers. We are confident that this volume will be a valuable source of scientific information for your academic work. In line with the Resolution of the Cabinet of Ministers of the Kyrgyz Republic, last year the National Academy of Sciences established the Research Center for Traditional Culture and Arts. We welcome and fully support the initiative of this center as one of the organizers of the annual World Festival «Ruh Sanat» and the International Congress held within its framework.

The Center will cooperate with international organizations, including ICTMD, specialized universities, and research institutes in the field of modern research and the implementation of joint projects.

We wish the Congress fruitful discussions and significant achievements!

**With deep respect,
President K.E. Abdrahmatov**

Уважаемые участники Конгресса, ученые и почетные гости!

От имени Национальной академии наук КР мы хотели бы приветствовать участников из ближнего и дальнего зарубежья на Международном конгрессе «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития», который проводится в рамках Всемирного фестиваля традиционной культуры и музыки «Рух Санат».

Специальный выпуск издания «Илим» Национальной академии наук посвящён сборнику, который вы держите в руках и который включает более 200 заявок на Конгресс, в том числе около 100 научных докладов. Мы уверены, что этот сборник станет полезным источником научной информации в Вашей научной деятельности.

В соответствии с Постановлением Кабинета Министров КР в прошлом году в Национальной академии наук создан Научно-исследовательский центр традиционной культуры и искусств. Мы приветствуем и всецело поддерживаем инициативу этого центра как одного из организаторов ежегодного Всемирного фестиваля «Рух Санат» и проводимого в его рамках Международного конгресса.

Центр будет сотрудничать с международными организациями, в том числе ICTMD, профильными вузами и научными институтами, в области проведения современных исследований и реализации совместных проектов.

Желаем Конгрессу плодотворных дискуссий и больших достижений!

**С глубоким уважением,
Президент К.Е. Абдрахматов**



Урматтуу окумуштуулар, изилдөөчүлөр!

Салттуу музыка жана бий боюнча эл аралык кеңештин (ICTMD) атынан жана жеке өзүмдүн атымдан Сиздерди фестивалдын алкагындагы «Салттуу маданият жана искусство: сактоо жана өнүктүрүү маселелери» аттуу эл аралык конгрессти уюштуруп, ар кайсы өлкөлөрдүн окумуштууларынын илимий эмгектерин камтыган “Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер ака-демиясынын кабарлары” илимий журналынын чыгышы менен куттуктайм. Жыйнакка кирген илимий баяндамалар — дүйнө элдеринин салттуу маданияты жана музыкалык мурастары тармагындагы теориялык изилдөөлөрдөн алынган натыйжалар илимий ой-пикирлер.

Салттуу музыка жана бий боюнча эл аралык кеңеш (ICTMD) өткөн кылымдан негизделгенден бери салттуу музыка жана бий терең изилдөөгө көмөктөшүүгө жана окумуштуулар менен маданият кызматкерлеринин ортосунда дүйнөлүк билим жана тажрыйба алмашууну колдоого умтулуп келет.

Бүгүнкү күндө биз бул процесстин жаңы этабына күбө болуудабыз, уникалдуу маданий тажрыйбага негизделген изилдөөлөр илимий коомчулуктун бир бөлүгү болуп, анын авторлору маданий мурастарды сактоо боюнча дүйнөлүк дебаттардын активдүү катышуучуларына айланууда.

Урматтоо менен, Тан Сиу Бенг,

Салттуу музыка жана бий боюнча эл аралык кеңештин (ICTMD) президенти

Dear scholars, researchers and distinguished guests!

On behalf of the International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD) and on my own behalf, I am pleased to congratulate you on an important event within the framework of the Festival, the publication of a special edition of the scientific journal «Proceedings of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic», which contains scientific works of scientists from different countries of the world presented at the international congress «Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development».

This publication is a significant contribution to the preservation and development of traditional music and culture, it has collected scientific works of leading researchers and specialists in the field of traditional culture and musical heritage of different peoples of the world. This work is not only of scientific interest, but also an act of respect for our roots, for the riches that are passed down from generation to generation.

Since its foundation more than 70 years ago, the International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD) has sought to promote in-depth study of musical and dance traditions, as well as to support the global exchange of knowledge and experience between scientists and cultural figures. Today we are witnessing a new stage in this process, when research based on unique cultural practices is becoming part of the scientific environment, and its authors are active participants in global discussions on the preservation of cultural heritage.

Sincerely, Tan Sooi Beng,

President of the International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD)

Уважаемые ученые, исследователи и почетные гости!

От имени Международного совета по традиционной музыке и танцу (ICTMD) и лично от себя, я рада поздравить Вас с важным событием в рамках Фестиваля, изданием специального выпуска научного журнала «Известия Национальной академии наук Кыргызской Республики», который содержит научные работы ученых из разных стран мира представленные на международном конгрессе «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития».

Это издание представляет собой значимый вклад в сохранение и развитие традиционной музыки и культуры, оно собрало научные труды ведущих исследователей и специалистов в области традиционной культуры и музыкального наследия разных народов мира. Эта работа представляет собой не только научный интерес, но и акт уважения к нашим корням, к тем богатствам, которые передаются из поколения в поколение.

С момента своего основания более 70 лет назад, Международный совет по традиционной музыке и танцу (ICTMD) стремится содействовать углубленному изучению музыкальных и танцевальных традиций, а также поддерживать глобальный обмен знаниями и опытом между учеными и культурными деятелями.

Сегодня мы становимся свидетелями нового этапа в этом процессе, когда исследования, основанные на уникальных культурных практиках, становятся частью научной среды, а их авторы — активными участниками мировых дискуссий по вопросам сохранения культурного наследия.

С уважением, Тан Суи Бенг,

Президент Международного совета по традиционной музыке и танцу (ICTMD)



Урматтуу «Рух Санат» Дүйнөлүк салттуу маданият жана музыка фестивалынын алкагында «Салттуу маданият жана искусство: сактоо жана өнүктүрүү маселелери» Эл аралык конгрессинин катышуучулары!

Түрк дүйнөсүнүн жана бүткүл дүйнө өлкөлөрүнүн көрүнүктүү илимпоздору, аткаруучулары, чеберлери, изилдөөчүлөрү, маданият, искусство ишмерлеринин башын бириктирген бул масштабдуу маданий иш-чарага катышуу мен үчүн чоң сыймык.

Конгресстин материалдары илимге умтулган келечек муундар үчүн салттуу музыка жана бий мурастарын изилдөөдө баалуу илимий маалыматтык булак болуп эсептелет. Фестиваль жана анын алкагындагы Конгресс келечектеги долбоорлорго дем берип, элдерибиздин жана маданияттарыбыздын ортосундагы байланыштарды бекемдөөчү көпүрө болмокчу.

Уважаемые участники Международного конгресса «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития» в рамках Всемирного фестиваля традиционной культуры и музыки «Рух Санат».

Для меня большая честь быть частью этого масштабного культурного события, которое объединяет выдающихся учёных, исполнителей, мастеров, исследователей и молодых деятелей культуры из стран Тюркского мира и всего мира.

Особо подчеркну важность издания материалов Конгресса в специальном выпуске научного журнала Известия Национальной академии наук КР. Это издание станет значимым вкладом в академическое сообщество и в сохранение традиционного музыкального и танцевального наследия для будущих поколений.

Уверен, что фестиваль и Конгресс станут катализатором для будущих проектов и укрепят связи между нашими народами и культурами.

С уважением,

Проф. Дюсен Кассеинов

Посол Международного Совета по традиционной музыке и танцу ICTMD

Dear participants of the International Congress «Traditional Culture and Art: Issues of Preservation and Development» within the framework of the World Festival of Traditional Culture and Music «Ruh Sanat»,

It is a great honor for me to be part of this large-scale cultural event that brings together outstanding scientists, performers, masters, researchers and young cultural figures from the countries of the Turkic world and the whole world.

I would especially like to emphasize the importance of publishing the materials of the Congress in a special edition of the scientific journal Proceedings of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic. This publication will be a valuable contribution to the academic community and to the preservation of traditional musical and dance heritage for future generations.

I am confident that the festival and the Congress will serve as a catalyst for future projects and strengthen the ties between our peoples and cultures.

Sincerely,

Professor Duisen Kasseinov

Ambassador of the International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD)



Урматтуу кесиптештер, Конгресстин катышуучулары жана коноктору!

Мен үчүн бул маанилүү учурду белгилеп, сиздерди куттуктоо, чоң кубаныч.

Түрк маданияты жана мурасы фондунун президенти катары, мен өзгөчө түрк салттарын сактоого жана башка элдердин маданияттары менен өз ара алакаларды түзүүгө болгон кызыгуунун өсүп жатканын көргөнүмө абдан кубанычтамын. Биз үчүн диалогду колдоо, тажрыйба алмашуу жана мурасыбызды келечек муундар үчүн сактап калуу жолдорун табуу маанилүү.

Дүйнөлүк «Рух санат» фестивалынын алкагында өтүп жаткан «Салттуу маданият жана искусство: сактоо, өнүгүү маселелери» Эл аралык конгресси, салттуу маданиятты жана искусствону сактоо, өркүндөтүү менен алектенген ар бирибиз үчүн маанилүү окуя. Түрк маданияты жана мурасы фондунун атынан, Конгреске катышкан бардык окумуштууларга жана уюштуруучуларга, ошондой эле «Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын кабарлары» илимий журналын түзүүчү редакцияга, материалдарды жарыялоо боюнча аткарган маанилүү иштер үчүн терең ыраазычылык билдирем жана жыйнактагы илимий баяндамалар келечектеги жаш изилдөөчүлөрдү шыктандыраарына ишенем.

Урматтоо менен, Раимкулова Актоты Рахматуллаевна,

Түрк маданияты жана мурасы фондунун президенти, профессор

Dear colleagues, distinguished participants of the congress, and guests,

It is a great honor for me to welcome you on this momentous occasion.

As the President of the Turkic Culture and Heritage Foundation, I am especially pleased to see the growing interest in the preservation of Turkic traditions, as well as the interaction with the cultures of other peoples. It is essential for us to maintain dialogue, exchange experiences, and seek ways to preserve our heritage for future generations.

The International Congress «Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development,» within the framework of the World Festival «Ruh Sanat,» has become an important event for all of us who care about the preservation and development of traditional culture and art. On behalf of the Turkic Culture and Heritage Foundation, I would like to express my heartfelt gratitude to all the participants and organizers of the Congress, as well as to the editorial board of the scientific journal «Proceedings of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic» for their significant work in publishing the materials. We are confident that this publication will serve as the foundation for further research and inspire new scholars to continue their work in this field.

I sincerely congratulate everyone on this significant event! May each of us continue our work with inspiration and a desire to reach new heights in the preservation and development of traditional culture and art.

Respectfully, Actoty Rahmatullaevna Raikmulovala,

President of the Turkic Culture and Heritage Foundation

Уважаемые коллеги, дорогие участники конгресса и гости!

Для меня большая честь приветствовать Вас в этот знаменательный момент.

Как президент Фонда тюркской культуры и наследия, я особенно рада видеть, как растет интерес к сохранению тюркских традиций, а также взаимодействию с культурами других народов. Для нас важно поддерживать диалог, обмениваться опытом и искать пути, которые помогут сохранить наше наследие для будущих поколений.

Международный конгресс «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития» в рамках Всемирного фестиваля «Рух санат», стал важным событием для всех нас, кто заботится о сохранении и развитии традиционной культуры и искусства. От имени Фонда тюркской культуры и наследия хочу выразить благодарность всем участникам и организаторам Конгресса, а также редакции научного вестника «Известия Национальной академии наук Кыргызской Республики» за столь важную работу по публикации материалов. Мы уверены, что эта публикация станет основой для дальнейших исследований и вдохновит новых исследователей на продолжение работы в этой сфере.

Сердечно поздравляю всех с этим значимым событием! Пусть каждый из нас продолжит свою работу с вдохновением и стремлением к достижению новых высот в области сохранения и развития традиционной культуры и искусства.

С уважением,

Раимкулова Актоты Рахматуллаевна

Президент Фонда тюркской культуры и наследия, профессор



Кымбаттуу кесиптештер, Конгресстин катышуучулары!

Салттуу маданият ар бир элдин уникалдуулугун, тарыхын жана салттарын аныктайт. Бул баалуулуктарды сактоо үчүн изилдөөчүлөрдүн, устаттардын, искусство таануучулардын жана музыкалык искусствону алып жүрүүчүлөрдүн биргелешкен аракети талап кылынат. Ар бир өкүлдөрдүн салымы руханий байлыкты сактоодо баа жеткис.

Конгрессте талкуулана турган маселелердин «Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Кабарлары» журналына жарыяланышы кубандырууда. Биз көйгөйлөрдү аныктоо менен эле чектелбестен, аларды чечүүнүн жолдорун да издөөгө умтулуп жатабыз. Эл аралык өз ара аракеттенүү, азчылыкты тузгөн этностордун маданиятын колдоо жана салттарды заманбап чындыкка интеграциялоо — жалпы келечегибиздин маанилүү бөлүгү. Конгресс бул маселелерди талкуулоо жана келечектеги долбоорлор үчүн өнөктөштөрдү табуу үчүн уникалдуу мүмкүнчүлүк. Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын жетекчилигине ушундай маанилүү долбоорду колдогонуңуздар үчүн ыраазычылык билдиребиз.

**Урматтоо менен, профессор Сванибор Петтан,
ICTMDнин экс-президенти**

Dear colleagues, friends, and participants of the Congress,

It is a great honor for me to welcome you to this important and inspiring event — the International Congress «Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development,» which is taking place as part of the World Festival «Ruh Sanat.»

At the core of traditional culture lies the uniqueness and diversity of each nation, its history, and customs. However, in order for these values to continue living, efforts are needed from both researchers and those who create and transmit traditions — craftsmen, artists, educators, and many others. Your work, the work of each one of you, is an invaluable contribution to the preservation of this wealth, which cannot be overstated. In this regard, I am very glad that the issues discussed at the Congress will be published in the respected scientific journal Proceedings of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic.

It is very important that we not only pay attention to the problems but also seek ways to resolve them. Interaction between cultures, understanding and support for minorities, and the integration of traditions into modern reality — all of this is becoming an essential part of our common future. Today's Congress is not only an opportunity to discuss current issues but also a chance to find partners and like-minded people for implementing joint projects.

**Sincerely, Professor Svanibor Pettan, Former President, Chair of ICTMD,
Research Group on Music and Minorities, University of Ljubljana, Slovenia**

Дорогие коллеги и участники Конгресса!

Для меня большая честь приветствовать Вас на этом важном и вдохновляющем событии — Международном конгрессе «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития», который проходит в рамках Всемирного фестиваля «Рух санат».

В основе традиционной культуры всегда лежит уникальность и разнообразие каждого

народа, его истории и обычаев. Однако для того чтобы эти ценности продолжали жить, необходимы усилия как со стороны исследователей, так и со стороны тех, кто создает и передает традиции — мастеров, артистов, педагогов и многих других. Ваша работа, работа каждого из вас, является бесценным вкладом в сохранение этого богатства, которое невозможно переоценить. В связи с этим, я очень рад тому, что освещенные вопросы Конгресса будут опубликованы в уважаемом научном журнале «Известия Национальной академии наук Кыргызской Республики».

Очень важно, чтобы мы не только обращали внимание на проблемы, но и искали пути для их разрешения. Взаимодействие между культурами, понимание и поддержка меньшинств, а также интеграция традиций в современную реальность — все это становится важной частью нашего общего будущего. Сегодняшний конгресс — это не только возможность обсудить актуальные проблемы, но и шанс найти партнеров и единомышленников для реализации совместных проектов.

С уважением,

Профессор Сванибор Петтан

Экс-президент ICTMD,

Исследовательская группа по музыке и меньшинствам, Университет Любляны, Словения



Урматтуу Конгресстин катышуучулары, илимпоздор жана кесиптештер!

Сиздерди Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Коомдук илимдер бөлүмүнүн атынан Дүйнөлүк «Рух Санат» салттуу маданият жана музыка фестивалынын алкагында өтүп жаткан «Салттуу маданият жана искусство: сактоо жана өнүктүрүү маселелери» аттуу Эл аралык конгресстин материалдары жыйнак болуп жарык көрүшү менен чын жүрөктөн куттуктайм!

«Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Кабарлары» илимий журналынын атайын саны ыйгарылып, жыйнактын жарык көрүшү - академиялык коомчулуктун салттуу маданиятты, искусствону өнүктүрүүгө кошкон салымынын айкын далили, ошондой эле улуттук илимбиздин эл аралык деңгээлдеги диалогго активдүү катышып жаткандыгын көрсөтөт. Салттуу маданияттын ар түрдүү аспектилерин, анын ичинде музыкалык фольклорду, оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствону, кол өнөрчүлүктү, этномаданий мурасты илимий жактан терең талдоо, алардын заман талабына ылайык шарттардагы актуалдуулугун изилдөө коомдук илимдер үчүн өтө маанилүү.

Коомдук илимдер бөлүмү бул багыттагы изилдөөлөрдү ар дайым колдоп келет жана Конгресстин материалдары келечектеги илимий изденүүлөргө багыт берээрине, жаш окумуштууларды салттуу маданиятты изилдөөгө тартууга өбөлгө болооруна жана салттуу мурасыбызды илимий негизде сактоого, аны келечек муундарга жеткирүүдө, ошону менен бирге дүйнөлүк маданий казынаны байытууда орчундуу роль ойнойт деп ишенет.

**Терең урматтоо менен,
Абдылдажан Акматалиев
Кыргыз Республикасынын Улуттук
илимдер академиясынын Коомдук илимдер бөлүмүнүн төрагасы, академик**

Dear Congress participant, student and colleague!

On behalf of the Department of Social Sciences of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, I heartily congratulate you on the publication of the collection of materials for the International Congress «Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development», which is held as part of the World Festival of Traditional Culture and Music «Ruh Sanat»!

The publication of a special edition of the scientific journal «Proceedings of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic» is a clear indication of the contribution of the academic community to the development of traditional culture and art, as well as the active participation of our domestic science in dialogue at the international level. Deep scientific analysis of various aspects of traditional culture, including musical folklore, professional musical art in oral tradition, crafts, ethnocultural heritage, and the study of their relevance in modern conditions are of great importance for the social sciences.

The Department of Social Sciences has always supported research in this area and believes that the materials of the Congress will guide future scientific research, contribute to attracting young

scientists to the study of traditional culture, and play a significant role in preserving our traditional heritage on a scientific basis, passing it on to future generations, and at the same time enriching the world's cultural treasury.

**With deep respect,
Abdyldazhan Akmataliev
Chairman of the Department of
Social Sciences of the National Academy of
Sciences of the Kyrgyz Republic, Academician**

Уважаемые участники Конгресса, учёные и коллеги!

От имени Отделения общественных наук Национальной академии наук КР сердечно поздравляю Вас с выходом в свет сборника материалов Международного конгресса «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития», проходящего в рамках Всемирного фестиваля традиционной культуры и музыки «Рух Санат»!

Издание специального выпуска научного журнала «Известия Национальной академии наук КР» является ярким свидетельством вклада академического сообщества в развитие традиционной культуры и искусства, а также активного участия нашей отечественной науки в диалоге на международном уровне.

Глубокий научный анализ различных аспектов традиционной культуры, включая музыкальный фольклор, профессиональное музыкальное искусство в устной традиции, ремёсла, этнокультурное наследие, и изучение их актуальности в современных условиях имеют большое значение для социальных наук.

Отделение общественных наук всегда поддерживала исследования в этой области и полагает, что материалы Конгресса определяют направление будущих научных исследований, будут способствовать привлечению молодых ученых к изучению традиционной культуры и сыграют значительную роль в сохранении нашего традиционного наследия на научной основе, передаче его будущим поколениям и одновременном обогащении мировой культурной сокровищницы.

С глубоким уважением,

**Абдылдажан Акматалиев Председатель Отделения общественных наук
Национальной академии наук КР, академик**



Ардактуу Конгресстин катышуучулары, окумуштуулар жана меймандар!

Фестивалдын алкагындагы «Салттуу маданият жана искусство: сактоо жана өнүктүрүү маселелери» аталышындагы бул масштабдуу илимий иш-чаранын материалдары «Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Кабарлары» илимий журналынын атайын санына жыйнак катары басылып чыгышы биз үчүн өтө маанилүү. Жыйнак аталган искусство жаатында илимий-изилдөө маселелерди терең талдоого, жаңы багыттарды аныктоого жана тажрыйба алмашууга жол ачат деп ишенебиз.

Эгемендүү Кыргызстандын тарыхында 25-апрель Салттуу музыка күнү катары белгиленип келе жатканына быйыл 21 жыл болду. 2004-жылдан бери салттуу музыкалык искусствону сактоо, жайылтуу жана өркүндөтүү жаатында ири иштер жасалып, «Кыргыз Республикасынын Улуттук салттуу музыка күнүн белгилөө жөнүндөгү» Жогорку Кеңештин токтому жана Президенттин «Комуз күнүн» жарыялоо боюнча Жарлыгы чыккан. Бул аракеттердин логикалык уландысы катары, 25-апрель Салттуу музыка күнүнүн 20 жылдыгынын урматына, 2024-жылы Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Салттуу маданият жана искусство илимий-изилдөө борбору ачылып, дүйнөлүк «Рух Санат» фестивалын өткөрүү демилгеси Кыргыз Республикасынын Президенти С.Н. Жапаровдун колдоосуна алынды. Салттуу маданият жана искусство илимий-изилдөө борбору кыргыз элинин жана Кыргызстанда жашаган этностордун салттуу маданияты (улуттук оюндар, кол өнөрчүлүк, этнодизайн, бий, тамак-аш ж.б.) жана музыкалык искусствосу (фольклор, оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусство) жаатында фундаменталдык жана прикладдык изилдөөлөрдү жакынкы жана алыскы өлкөлөрдөгү илимий институттар, борборлор менен кызматташтыкта жүргүзүүгө умтулат.

Материалдык эмес маданий мурастарды сактоонун актуалдуулугу ЮНЕСКО тарабынан учурдун артыкчылыктуу милдеттеринин бири катары таанылышы, аталган уюм менен консультативдик иш алып барган ICTMD уюму менен Борбордук Азияда, анын ичинде Кыргызстан менен кызматташып ийгиликтүү натыйжаларга жетишебиз деген изги тилектерибиз ишке ашсын!

Урматтоо менен,

Роза Аманова, Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Салттуу маданият жана искусство илимий-изилдөө борборунун жетекчиси, профессор

Dear participants of the Congress, esteemed scholars, and guests,

It is a great honor for us that the materials of this large-scale academic event “Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development”, held within the framework of the festival — are being published in a special edition of the scientific journal Proceedings of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic. We are confident that this collection will provide opportunities for in-depth analysis of current research issues in the field of art, help identify new directions, and foster the exchange of experience. This year marks 21 years since April 25 was officially recognized as the Day of Traditional Music in the history of independent Kyrgyzstan. Since 2004, significant efforts have been made in the country to preserve, promote, and develop traditional musical art. A resolution of the Jogorku Kenesh (Parliament) on the celebration of the National Day of Traditional Music of the Kyrgyz Republic and a Presidential Decree declaring the Day of the Komuz have been

adopted. As a logical continuation of these initiatives, the Research Center for Traditional Culture and Art was established in 2024 under the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic. Additionally, the international Ruh Sanat festival is now being held with the support of the President of the Kyrgyz Republic, H.E. Sadyr Nurgozhoevich Japarov, in honor of the 20th anniversary of the Day of Traditional Music.

The Research Center aims to conduct both fundamental and applied studies in the field of traditional culture (including national games, crafts, ethnodesign, dance, traditional cuisine, etc.) and musical arts (such as folklore and the oral professional musical tradition) of the Kyrgyz people and ethnic communities living in Kyrgyzstan. This work is being carried out in cooperation with academic institutions from both near and far abroad.

The recognition by UNESCO of the importance of safeguarding intangible cultural heritage as one of today's global priorities gives us hope. We believe that through collaboration with ICTMD — an organization with consultative status with UNESCO — we can achieve meaningful results in Central Asia, and particularly in Kyrgyzstan.

Sincerely, Roza Amanova Professor, Director of the Research Center for Traditional Culture and Art National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic

Уважаемые участники Конгресса, ученые и гости!

Для нас имеет особую значимость публикация материалов этого масштабного научного мероприятия «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития», проходящего в рамках фестиваля, в специальном выпуске научного журнала «Известия Национальной академии наук Кыргызской Республики». Мы уверены, что данный сборник откроет возможности для углубленного анализа актуальных научно-исследовательских проблем в области традиционной культуры и музыкального искусства, определения новых направлений и обмена опытом.

В этом году исполнился 21 год с тех пор, как 25 апреля в истории независимого Кыргызстана отмечается как День традиционной музыки. С 2004 года в республике проделана большая работа по сохранению, распространению и развитию устно-профессионального музыкального искусства. Были приняты Постановление Жогорку Кенеша о праздновании Национального Дня традиционной музыки Кыргызской Республики и Указ Президента о провозглашении Дня комуза. Логическим продолжением этих усилий стало открытие в 2024 году Научно-исследовательского центра традиционной культуры и искусства при Национальной академии наук КР, а также проведение Всемирного фестиваля «Рух санат» при поддержке Президента Кыргызской Республики С.Н.Жапарова — в честь 20-летия Дня традиционной музыки.

Центр традиционной культуры и искусства стремится к проведению фундаментальных и прикладных исследований в области традиционной культуры (национальные игры, ремесла, этнодизайн, танец, традиционная кухня и др.) и музыкального искусства (фольклор, устная профессиональная музыкальная традиция) кыргызского народа и этносов, проживающих в Кыргызстане, в сотрудничестве с научными учреждениями ближнего и дальнего зарубежья.

Осознание актуальности сохранения нематериального культурного наследия как одного из приоритетов современной повестки дня, признанное ЮНЕСКО, вселяет надежду, что при сотрудничестве с ICTMD — организацией, осуществляющей консультативную деятельность с ЮНЕСКО, — мы добьемся значимых результатов и в Центральной Азии, и в Кыргызстане в частности.

С уважением, Роза Аманова

Профессор, директор Научно-исследовательского центра традиционной культуры и искусства Национальной академии наук Кыргызской Республики

Урматтуу Конгресстин катышуучулары, окумуштуулар!

«Рух Санат» Бүткүл дүйнөлүк салттуу маданият жана музыка фестивалынын алкагында өтүп жаткан «Салттуу маданият жана искусство: сактоо жана өнүктүрүү маселелери» аталышындагы эл аралык конгреске дүйнөнүн 40тан ашуун өлкөсүнөн 200дөн ашык макала өтүнмөсү келип түштү. Алардын ичинен 100гө жакын макала тандалып алынып, илимий-редакциялык иштер жүргүзүлдү.

Конгресс Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Салттуу маданият жана искусство илимий-изилдөө борбору тарабынан уюштурулуп, ага Кыргыз Республикасынын Маданият, маалымат жана жаштар саясаты министрлиги жана Түрк маданияты жана мурасы фонду өнөктөш катары колдоо көрсөтүштү. Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясы аталган конгресстин материалдарынын жыйнагы үчүн «Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Кабарлары» илимий журналынын атайын санын чыгарды.

Редакциялык-илимий экспертиза тобу, Конгресстин жобосуна ылайык, салттуу маданиятты, оозеки салттагы музыкалык искусствону, аткаруучулук маселелерди, этномаданий мурасты, маданияттар аралык диалогду сактоо, өзгөртүү жана өнүктүрүүгө байланыштуу кеңири темаларды камтыган 75 илимий макаланы тандап алды. Тандалган илимий макалалар *«Музыкалык искусство: салт жана аткаруучулук»* жана *«Салттуу маданият: философия, иденттүүлүк жана трансформация»* деген аталыштардагы эки бөлүмгө бөлүндү.

«Музыкалык искусство: салт жана аткаруучулук» аталышындагы I бөлүмгө салттуу маданияттагы музыкалык искусствону, аткаруучулук маселелерин, ошондой эле салттуу маданияттын музыка, живопись, адабият, театр, кино жана башка искусство түрлөрүндө чагылдырылышын камтыган илимий баяндамалар киргизилди.

«Салттуу маданият: философия, иденттүүлүк жана трансформация» аталышындагы II бөлүмгө салттуу маданият мурастарын тарыхый, философиялык-эстетикалык, социалдык аспектилерде караган илимий макалалар киргизилди. Аталган илимий баяндамаларда маданий иденттүүлүктү сактоо, глобализациянын таасири, маданияттар аралык коммуникация, маданий практикалардын трансформациясы, кол өнөрчүлүктүн, этнодизайндын теориялык жана практикалык маселелери каралган.

Конгреске академиялык коомчулуктун өкүлдөрү: кенже жана улук илимий кызматкерлер, окутуучулар, доценттер, профессорлор, илимдин кандидаттары, докторлору, ошондой эле аспиранттар, докторанттар жана жакынкы, алыскы чет өлкөлөрдүн ар кандай университеттеринин, илимий институттарынын, маданий борборлорунун, чыгармачылык уюмдарынын изилдөөчүлөрү катышышты. Редакциялык кеңеш Конгреске кызыгуу көрсөтүп, жогорку илимий деңгээлдеги макалаларды жиберген бардык авторлорго ыраазычылык билдирет. Биз Конгресстин натыйжалары салттуу маданият жана искусство жаатында илимди өнүктүрүүгө олуттуу салым кошуп, ошондой эле өлкөлөр ортосундагы маданий байланыштарды чыңдоого таасир этет деп ишенебиз.

Урматтуу окумуштуулар, бул жыйнак сиздердин изилдөөчүлүк ишмердүүлүгүңүздө пайдалуу илимий булактардын катарын толуктайт деп ишенебиз.

Редакциялык кеңеш

Уважаемые участники Конгресса, ученые!

На международный конгресс «Традиционная культура и искусство: проблемы сохранения и развития», проходящий в рамках Всемирного фестиваля традиционной культуры и музыки «Рух Санат», поступило более 200 заявок статей из более чем 40 стран мира. Из них было отобрано около 100 статей и проведена научно-редакционная работа.

Организатором Конгресса выступил Научно-исследовательский центр традиционной культуры и искусств Национальной академии наук КР при поддержке Министерства культуры, информации и молодежной политики КР и Фонда тюркской культуры и наследия в качестве партнеров. Национальная академия наук КР издала специальный выпуск научного журнала «Известия Национальной академии наук КР», в котором собраны материалы Конгресса. Редакционно-научная экспертная группа, в соответствии с Положением Конгресса, отобрала 75 научных статей, охватывающих широкий спектр тем, связанных с сохранением, трансформацией и развитием традиционной культуры, устно-профессионального музыкального искусства, проблемами исполнительства, этнокультурного наследия, межкультурного диалога.

Отобранные научные статьи были разделены на два раздела: *«Музыкальное искусство: традиции и исполнение»* и *«Традиционная культура: философия, идентичность и трансформация»*.

Раздел I, озаглавленный «Музыкальное искусство: традиции и исполнительство», включает научные статьи, посвященные музыкальному искусству в традиционной культуре, проблемам исполнительства, а также отражению традиционной культуры в музыке, живописи, литературе, театре, кино и других видах искусства.

Раздел II, озаглавленный «Традиционная культура: философия, идентичность и трансформация», включает научные статьи, рассматривающие традиционное культурное наследие в историческом, философско-эстетическом и социальном аспектах. В этих научных докладах рассматриваются вопросы сохранения культурной идентичности, влияния глобализации, межкультурной коммуникации, трансформации культурных практик, а также теоретические и практические вопросы ремесел и этнодизайна.

В конгрессе примут участие представители академического сообщества: младшие и старшие научные сотрудники, преподаватели, доценты, профессора, кандидаты наук, доктора наук, а также аспиранты, докторанты и научные сотрудники различных вузов, научных институтов, культурных центров и творческих организаций ближнего и дальнего зарубежья. Редакция выражает благодарность всем авторам, проявившим интерес к Конгрессу и приславшим статьи высокого научного уровня. Мы уверены, что результаты Конгресса внесут значительный вклад в развитие науки в области традиционной культуры и искусства, а также будут способствовать укреплению культурных связей между странами.

Уважаемые ученые, мы надеемся, что Материалы конгресса станут полезным дополнением к вашим исследовательским ресурсам и ценным научным источником.

Редакционная коллегия

Dear Congress participants, scientists!

The international congress «Traditional Culture and Art: Problems of Preservation and Development», held within the framework of the World Festival of Traditional Culture and Music «Rukh Sanat», received more than 200 applications for articles from more than 40 countries. Of these, about 100 articles were selected and scientific and editorial work was carried out.

The Congress was organized by the Research Center for Traditional Culture and Arts of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic with the support of the Ministry of Culture, Information and Youth Policy of the Kyrgyz Republic and the Turkic Culture and Heritage Foundation as partners. The National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic has published a special issue of the scientific journal “News of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic”, which contains materials from the Congress.

The editorial and scientific expert group, in accordance with the regulations of the Congress, selected 75 scientific articles covering a wide range of topics related to the preservation, transformation and development of traditional culture, oral musical creativity, problems of performance, ethnocultural heritage, and intercultural dialogue. The selected scientific articles were divided into two sections: “*Musical Art: Traditions and Performance*” and “*Traditional Culture: Philosophy, Identity and Transformation*”.

Section I, entitled “Musical Art: Traditions and Performance,” includes scientific articles devoted to musical art in traditional culture, problems of performance, as well as the reflection of traditional culture in music, painting, literature, theater, cinema and other forms of art.

Section II, entitled «Traditional Culture: Philosophy, Identity and Transformation», includes scientific articles examining traditional cultural heritage in historical, philosophical-aesthetic and social aspects. These scientific reports examine issues of preserving cultural identity, the impact of globalization, intercultural communication, transformation of cultural practices, as well as theoretical and practical issues of crafts and ethnodesign.

The congress will be attended by representatives of the academic community: junior and senior research fellows, teachers, associate professors, professors, candidates of science, doctors of science, as well as postgraduate students, doctoral students and research fellows from various universities, research institutes, cultural centers and creative organizations from near and far abroad. The editors express their gratitude to all authors who showed interest in the Congress and sent articles of high scientific level. We are confident that the results of the Congress will make a significant contribution to the development of science in the field of traditional culture and art, and will also contribute to the strengthening of cultural ties between countries.

Dear scientists, we hope that this collection will be a useful addition to your research resources.

Editorial board

МАЗМУНУ СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

I БӨЛҮМ I РАЗДЕЛ SECTION I

МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВО: САЛТ ЖАНА АТКАРУУЧУЛУК МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ТРАДИЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО MUSICAL ART: TRADITIONS AND PERFORMANCE

Шахрани Н.М. Памир кыргыздар: алардын таш доордон постмодернге саякаты Памирские кыргызы: их путешествие от каменного века до постмодерна Shahrani N.M. Pamir Kirghiz: Their Journey from Stone Age to Post-Modern.....	31
Елеманова С.А. Салттуу музыкалык маданияттын заманбап дүйнөдөгү орду: чакырыктар жана суроолор Место традиционной музыкальной культуры в современном мире: вызовы и вопросы Elemanova S. The Place of Traditional Musical Culture in the Modern World: Challenges and Questions.....	43
Сипош Я. Венгр элдик музыкасы (изилдөө, окутуу, сактоо) Венгерская народная музыка (изучение, преподавание, сохранение) Sipos J. Hungarian Folk Music (Research, Teaching, Preservation).....	47
Зенкин К.В. Музыкалык салттардын жашоо жана сактоо ыкмалары тууралуу О способах существования и сохранения музыкальных традиций Zenkin K.V. On the ways of existence and preservation of musical traditions.....	54
Абдуллаев Р.С. Салттуу музыка Борбордук Азиянын материалдык эмес маданий мурасынын контекстинде Традиционная музыка в контексте нематериального культурного наследия Центральной Азии Abdullaev R.S. Traditional Music in the Context of Intangible Cultural Heritage of Central Asia.....	59
Низамов А.Н. Глобализм шартында Борбордук Азия элдеринин салттуу музыкасын сактоо жана өнүктүрүүнүн социомаданияттык жана тарыхый аспектери Социокультурные и исторические аспекты сохранения и развития традиционной музыки народов Центральной Азии в условиях глобализма Nizamov A.N. Sociocultural and Historical Aspects of Preservation and Development of Traditional Music of the Peoples of Central Asia in the Conditions of Globalism.....	68
Со И. Корей оозеки салттагы музыкасы жана аны нотага жазуу: өзгөрүү жана салтты сактоо Музыка и её нотация в корейской устной традиции: изменения и сохранение традиций So I. Orality and Notation of Korean Traditional Music: Change and Continuity.....	74
Олдфилд А. Алан Ломакс: Кансыз Согуш маалындагы маданий тынчтыкты жайылтуучу Алан Ломакс: пропагандист культурного мира во времена Холодной Войны Oldfield A.C. Alan Lomax: A Cultural Peacemaker during the Cold War.....	81
Дюшалиев К.Ш. Арстанбек-кыргыз оозеки салттуу музыкалык-поэтикалык маданиятынын классиги Арстанбек-классик кыргызской устной традиционной музыкально-поэтической культуры Dyushaliev K.Sh. Arstanbek—a classic of Kyrgyz oral traditional musical and poetic culture.....	86

- Утегалиева С.И.** Казактарда өлүм тууралуу инструменталдык билдирүүлөр
Инструментальные извещения о смерти у казахов
Utgalieva S.I. Instrumental death notifications among the Kazakhs.....91
- Акат А.** Эркиндиктин жана башталуунун контекстиндеги популярдык музыка жана ММК:
өздүгүн аныктоо боюнча сунуштар
Популярная музыка и СМИ в контексте свободы и отчуждения: предложения по самоопределению
Akat A. Popular Music and Media in the Context of Freedom and Alienation: Proposals for Self-Determination.....99
- Мерчант Т.** Салттан сырт контексттеги салттуу музыка: Калифорниядагы өзбек дутары
Традиционная музыка в нетрадиционном контексте: узбекский дутар в Калифорнии
Merchant T. Traditional Music in Non-Traditional Contexts: The Uzbek Dutar in California.....105
- Тадагава Л.** Байыркы Азиядагы жаа сымал темир комуз маданияты
Культура металлического варгана в Древней Азии
Tadagawa L. The Culture of Bow-Shaped Metal Jews Harp in Ancient Asia.....111
- Аманова Р.А.** Кыргыз күүлөрүнүн музыкалык тили: эмпатия жана мааниси
Музыкальный язык кыргызских кюев: эмпатия и смысл
Amanova R.A. The Musical Language of Kyrgyz Küü: Empathy and Meaning.....119
- Альпеисова Г.Т.** Казак салттуу музыкасы заманбап медиа мейкиндиктин аудиовизуалдык маданиятынын бир бөлүгү катары: жайылтуу жана уктуруу маселелери
Казахская традиционная музыка как часть аудиовизуальной культуры современного медиапространства: вопросы популяризации и трансляции
Alpeisova G.T. Kazakh Traditional Music as a Part of Audiovisual Culture of Modern Media Space: Issues of Popularization and Broadcasting.....125
- Бадырғы М.М.** «Алаш» фольклордук тобунун чыгармачылыгынын мисалында ансамблде аткарылган Тыва хоомейи
Тувинский хоомей в ансамблевом исполнении на примере творчества фольклорной группы «Алаш»
Badyrgy M.M. Tuvan khoomei in ensemble performance based on the work of the folk group «Alash».....132
- Ульмасов Ф.А.** Салттуу музыкалык искусство азыркы добуш мейкиндигинин шартында: сактоо жана өнүгүү маселелери
Традиционное музыкальное искусство в контексте современного звукового пространства: проблемы сохранения и развития
Ulmasov F.A. Traditional Musical Art in the Context of Modern Sound Space: Problems of Preservation and Development.....137
- Панан А. П., Росдин С., Санг В. Х.** Мүмкүнчүлүгү чектелген адамдар үчүн дарылоочу перформанс: эксперименталдык маданий терапия модели
Исцеляющее представление для людей с инвалидностью: полуэкспериментальная культурная терапия
Panan A. P. Rosdeen S., Sang W. H. Performing Healing for Person with Disability: A Pre-Experimental Cultural Therapy Model.....143
- Тансуг Ф.** Музыка, мифтер жана тоолор: кыргызстандагы көчмөндөр эстетикасы
Музыка, мифы и горы: эстетика кочевников в Кыргызстане

Tansug F. Music, Myths, and Mountains: Nomad Aesthetics in Kyrgyzstan.....147

Өздемир Е. Түндүк Македониядагы Струга Халвети ложасы: музыка, тил жана иденттүүлүк өңүтүнөн диний практикаларына талдоо

Ложа Струга Халвети в Северной Македонии: анализ её религиозных практик с точки зрения музыки, языка и идентичности

Özdemir E. The Struga Halveti Lodge in North Macedonia: An Analysis of Its Religious Practices in Terms of Music, Language, and Identity.....153

Исмаил-Заде Н.Дж., Бахманли Р.Б. Джанги — бий жанрындагы баатырдык чечим (жандандыруу)

Джанги — героическое воплощение в танцевальном жанре

Ismail-Zadeh N.J., Bahmanli R. B. Jangi – The Heroic Embodiment In The Dance Genre.....161

Бернард К. Компакт-дискти (cd) башынан аягына чейин кантип чыгаруу керек: тувалык “ай хэрэл” тобунун дискинин үлгүсүндө

Как изготовить cd от а до я, включая кейс-стади: cd ансамбля «ай херел» из Тувы

Bernard K. How to produce a cd from a to z, including a case study: the cd of the ay kherel ensemble from Tuva.....168

Абулов А.Ш. Азербайжандын жана Алтайдын салттык музыкаларындагы тарыхый жана музыкалык параллелдер

Исторические и музыкальные параллели в традиционной музыке Азербайджана и Алтая

Abulov A.Sh. Historical and Musical Parallels in Traditional Music of Azerbaijan and Altai.....173

Байбек А. Казакстандагы жогорку музыкалык билим берүүдө озеки салтты жандандыруу: фольклордогу “Кара өлөң” Жанрынын жаштардын креативдүүлүгүн жана баарлашуу жөндөмүн өнүктүрүүдөгү ролу

Возрождение устной традиции в высшем музыкальном образовании казахстана: роль фольклорного жанра қара өлең в формировании креативности и коммуникации молодёжи

Baybek A. Reviving Oral Tradition In Higher Music Education In Kazakhstan: The Role Of The Folk Genre Qara Olen In Fostering Youth Creativity And Communication.....182

Бердибай А., Жексембаева Д.Т. Жетысунун түндүк-чыгышындагы казак ыр фольклору (1950-1981-жж. экспедицияларынын материалдары боюнча)

Казахский песенный фольклор северо-востока Жетысу (по материалам экспедиций 1950-1981гг.)

Berdibay A., Zheksembayeva D.T. Kazakh Song Folklore of Northeast Zhetysu (Based on Materials From Expeditions of 1950-1981).....190

Мусагулова Г.Ж. Казак операсында речитативдик формаларды табуу (абыз, акын жана ырчы образдарынын мисалында)

Претворение речитативных форм в казахском оперном искусстве (на примере образов абызов, акынов и жырау)

Musagulova G.Zh. The Implementation of Recitative Forms in the Kazakh Opera Art (Using the Example of the Images of Abyz, Akyn and Zhyrau).....197

Нурлыбаева Ф.И. Унутта калган үндөрдү сактоо жана кайра жандандыруу: Түрк дүйнөсүнүн тарыхый аудиожазмалары менен европа архивдеринде иштөө ыкмалары

Сохранение и возрождение забытых голосов: подходы к работе с историческими аудиозаписями тюркского мира в европейских архивах

Nurlybayeva F.I. Preserving and Reviving Forgotten Voices: Approaches to Working with Historical Audio Recordings of the Turkic World in European Archives.....	208
Алымкулова С.К. Алтай жана кыргыз музыкалык аспаптарын салыштыруу жолу менен талдоо Сравнительный анализ алтайских и кыргызских музыкальных инструментов Alymkuova S.K. Comparative Analysis of Altai and Kyrgyz Musical Instruments.....	219
Сариева К., Искендерова Ж. И. Социалдык системанын диалектикасында риторика менен философиянын катышы Взаимосвязь риторики и философии в диалектике общественной системы Sarieva K., Iskenderova Zh. I. The Relationship of Rhetoric and Philosophy in the Dialectic of the Social System.....	222
Павлова-Борисова Т.В. Якут композитордук мектебинин негиздөөчүсү М.Н. Жирков менен якут жырчысы У.Г. Нохсоровдун кызматташтыгы жөнүндө: опера-олонхонун жаралуу тарыхынан О сотрудничестве основоположника якутской композиторской школы М.Н. Жиркова и якутского сказителя У.Г.Нохсорова: из истории создания оперы-олонхо Pavlova-Borisova T.V. On The Collaboration Of M.N. Zhirkov, Founder Of The Yakut Composer School, And Yakut Storyteller U.G. Nokhsorov: From The History Of The Creation Of The Opera-Olonkho.....	228
Ташматова А.Р. Мустафо Бафоевдин «Бухорой шариф» («Ыйык Бухара») теле опера-дастаны Телеопера-дастан «Бухорой шариф» («Священная Бухара») Мустафо Бафоева Tashmatova A.R. TV Opera-Dastan “Bukhoroi Sharif” (“Holy Bukhara”) Mustafu Bafoyev.....	232
Саламатов Т.С. Кыргыз күүлөрүнүн композициялык өзгөчөлүктөрү (Токтогулдун “Тогуз кайрык” күүсүнүн үлгүсүндө) Особенности композиции кыргызских кюу (на основе мелодии Токтогула «Тогуз кайрык») Salamatov T.S. Composition features of kyrgyz songs (Based on the melody of Toktogul “Toguz kayryk”).....	242
Бабижан Б.Ж. Кенен Азербаетин ырларындагы казак-кыргыз музыкалык байланыштары Казахско-кыргызские музыкальные связи в песнях Кенена Азербаета Babizhan B.Zh. Kazakh-Kyrgyz Musical Connections in the Songs of Kenen Azerbayev.....	255
Жаңаберген Манаскызы Э. Казакстан Республикасынын Арал чөлкөмүндөгү Арал-Казал аймагынын жыр мектебинин макамдарынын (обон-үн курамдарынын) түзүлүшү Структура макамов (мелодических ладов) школы жыров региона Арал-Казалы Приаралья Республики Казахстан Zhanabergen Manaskyzy E. The Structure of Makams (Melodic Modes) of the Zhyr School of the Aral-Kazal Region of the Aral Sea Region of the Republic of Kazakhstan.....	263
Сапенова З.А. Азыркы кыргыз маданиятында темир оз комузду калыбына келтирүүнүн актуалдуу маселелери Актуальные вопросы реституции темир оз комуза в современной кыргызской культуре Sapenova Z.A. Current Issues of Temir Ooz Komuz’s Restitution In Kyrgyz Culture.....	269
Телебаев Г.Т. Түрк музыкасынын философиясы Философия тюркской музыки Telebaev G.T. Philosophy of Turkic Music.....	276

- Тулкубаева Ж.** Казактардын салттуу домбра өнөрүн сактоо, изилдөө жана жайылтуу (күүчү Кожеке Назар уулунун мисалында)
Сохранение, изучение и распространение традиционного домбрового искусства казахов (на примере кюйши Кожеке Назарулы)
Tulukbaeva Zh. Preservation, Study and Dissemination of the Traditional Dombra Art of the Kazakhs (On The Example of Kuishi Kozheke Nazaruly).....281
- Донорова У.О.** Тыванын хоомейи: профессионализмди оозеки салттын контекстинде талдоо
Тувинский хоомей: анализ профессионализма в контексте устной традиции
Donorova U.O. Tuva Throat Singing: An Analysis of Professionalism in the Context of Oral Tradition.....286
- Хурматуллина Р.К.** Түрк ыргактары
Тюркские напевы
Khurmatullina R.K. Turkic chants.....292
- Тиرون Е.Л.** Туванын Овур районунун тувалык ырлары: жаңы мультимедиялык чыгарылыш
Песни тувинцев Овьурского района Тувы: новое мультимедийное издание
Tiron E.L. Songs of Tuvians of Ovyursky District of Tuva: New Multimedia Edition.....299
- Сырдыбаева Р.М., Лапшина Т.М.** Эпос мурасын азыркы сахна практикасында интерпретациялоо: дастан «АКСАТКЫН & МЫРЗА УУЛ»
Интерпретация эпического наследия в современной сценической практике: дастан «АКСАТКЫН & МЫРЗА УУЛ»
Syrdybaeva R.M., Lapshina T.M. Interpretation of Epic Heritage in Contemporary Stage Practice: Dastan “AKSATKYN & MYRZY UUL”.....303
- Назаров Н.А.** Фольклор и язык как компонент традиционной культуры
Фольклор жана тил салттуу маданияттын компоненти катары
Nazarov N.A. Folklore and language as a component of traditional culture.....311
- Норов Ш.С., Абдурахмонов М.М.** Борбордук Азия жаштарынын өнүгүүсүндөгү Зарафшан оазисинин фольклорунун тарыхы
История фольклора Зарафшанского оазиса в развитии молодёжи Центральной Азии
Norov Sh.S., Abdurahmonov M.M. The History Of Folklore Of The Zarafshan Oasis In The Development Of Youth In Central Asia.....315
- Алмакүчүков К.М.** Кыргыздын этникалык аң-сезиминин феноменологиясы: музыкалык ой жүгүртүү
Феноменология кыргызского этнического сознания: музыкальное мышление
Almakuchukov K.M. Phenomenology Of Kyrgyz Ethnic Consciousness: Musical Thinking.....322
- Джумабаев А.Ш.** Казак элдик-академиялык аспабы — Домбра басстын түзүлүшү
Структура казахского народно-академического инструмента — Домбра бас
Dzhumabaev A.Sh. Structure Of The Kazakh Folk-Academic Instrument — Dombra Bass.....330
- Ганиева Л.М.** Мустафо Бафоевтин чыгармачылыгындагы циклдүү фортепианолук сүрөттөр жанры («Алпамышты окуу боюнча беш музыкалык сүрөт» мисалында)
Жанр циклической фортепианной картины в творчестве Мустафо Бафоева (на примере «пяти музыкальных картин по прочтению Алпымыш»).....330

Ganieva L.M. The Genre of Cyclical Piano Paintings in the Works of Mustafu Bafoev (On the Example of "Five Musical Paintings Based on Reading Alpamysh").....	335
Корпобаева М.К. Кыргыз салттуу музыкасынын феномени катары күүнүн музыкалык-жанрдык өзгөчөлүгү Музыкально-жанровая характеристика кюу как феномен кыргызской традиционной музыки	
Korobaeva M.K. Musical and genre characteristics of kyu as a phenomenon of Kyrgyz traditional music.....	341
Токоева Ж.Т. Эгемендүүлүк доорундагы төкмө акындардын кээ бир өзгөчөлүктөрү Некоторые особенности акынов-импровизаторов в эпоху независимости	
Tokoeva Zh.T. Some Peculiarities of Improviser Akyns in the Era of Independence.....	347
Худайбердиева Л.Х. Дутар аткаруучулугу – түркмөн маданиятынын феномени Дутарное исполнительство – феномен туркменской культуры	
Khudayberdieva L.Kh. The Phenomenon of Dutar Performance in the Cultural Heritage of Turkmenistan.....	354
Касимова З.М. Казакстандын заманбап музыкасынын улуттук иденттүүлүгүн калыптадырууда Нургиса Тлендиевтин чыгармачылык мурасы (композитордун 100 жылдыгына карата) Творческое наследие Нургисы Тлендиева в формировании национальной идентичности Казахской популярной музыки (к 100-летию композитора)	
Kasimova Z.M. Nurgisa Tlendiev's creative heritage in forming the national identity of Kazakhstani popular music (to the composer's 100th anniversary).....	359
Кулумжанов Н.Е. Сакральное пространство степной национальной музыки Талаа элдеринин улуттук музыкасынын ыйык мейкиндиги	
Kulumzhanov N.E. Sacred Space in the National Music of the Steppe Peoples.....	366
Дуйшеналиев Ж.С. Кыргыз фольклорундагы топтук ырдоо контекстинде А сарпелла жанры Жанр А сарпелла в контексте группового пения в кыргызском фольклоре	
Duyshenaliev Zh.S. The A Capella Genre in the Context of Group Singing in Kyrgyz Folklore.....	373
Валльехо П. Кедугу балдар ырлары жана бийлери (Бассари, Бедик & Малинке) Сенегалдан, Африкадан Кедугу детские песни и танцы (Бассари, Бедик и Малинке) из Сенегала, Африка	
Vallejo P. KÉDOUGOU Children Songs and Dances (Bassari, Bédik & Malinke) from Senegal, Africa.....	380
Исмагулов А.Д. Казакстандагы этноинструменттерди изилдөөнүн калыптануу жана өнүгүү негизги этаптары (РКда эл музыкасын изилдөө маселесине) Основные этапы становления и развития этноинструментоведения в Казахстане (к проблеме изучения народной музыки в РК)	
Ismagulov A.D. Main Stages of Formation and Development Ethno-Instrumentology in Kazakhstan (On The Problem of Studying Folk Music in RK).....	384
Джиовани де Зорци. Венециялык элчилердин байкоолорунан азыркы Вігін османлы искусство музыка долбооруна чейин: Венециядагы макамдын беш кылымы	

От наблюдений венецианских послов до современного проекта оттоманской музыки *Bîrûn* пять веков макама в венеции

Giovanni De Zorzi. From The Observations of Venetian Ambassadors to Nowadays *Bîrûn* Ottoman Art Music Project: Five Centuries of *Maqâm* in Venice.....391

Арбачакова Л.Н., Невская И.А. Алтай-Саян стилиндеги музыкалык чыгармалардын автору жана аткаруучусу-Николо Джакомудзи

Николо Джакомудзи–автор и исполнитель музыкальных произведений в стиле Саяно-Алтайского края

Arbachakova L.N., Nevskaya I.A. Nicolo Giacomudzi an Author and Performer of Musical Works in the Style of the Sayan-Altai Region.....398

Курмангалиева М.С. Музыкалык-аспаптык археология-Түрк дүйнөсүн көрсөтүү мүмкүнчүлүгүн колдон чыгарып жиберүү

Музыкально-инструментальная археология, как упущенная возможность позиционирования тюркского мира

Kurmangaliyeva M.S. Musical-Instrumental Archaeology as a Missed Opportunity to Position the Turkic World.....403

Акимжан А. Композитор жана фольклорчу Акимжан Жээнбайдын (Джээнбаевдин) чыгармачылык чабыты

Творчество композитора и фольклориста Акимжана Жээнбая (Джеенбаева)

Akimzhan A. The Artistic Legacy of Composer and Folklorist Akimzhan Zheenbai (Dzheenbaev).....408

II БӨЛҮМ II РАЗДЕЛ SECTION II

САЛТТУУ МАДАНИЯТ: ФИЛОСОФИЯ, ИДЕНТТҮҮЛҮК ЖАНА ТРАНСФОРМАЦИЯ

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА: ФИЛОСОФИЯ, ИДЕНТИЧНОСТЬ И ТРАНСФОРМАЦИЯ

TRADITIONAL CULTURE: PHILOSOPHY, IDENTITY, AND TRANSFORMATION

Бөкөшов Ж. Салттуу маданият жана улут кимдиги

Традиционная культура и национальная идентичность

Bokoshov Zh. Traditional Culture and National Identity.....416

Ласанти Манаранджани Калинга Дона. Шри-Ланканын салттык айыктыруу ырым-жырымдарынын терапевтик баалуулугу

Терапевтическая ценность традиционных лечебных ритуалов Шри-Ланки

Lasanthi Manaranjanie Kalinga Dona. Therapeutic Values of Traditional Healing Rituals of Sri Lanka.....423

Байрамова А. Азербайжандын мамлекеттик музыкалык маданият музейи: Түптөлүү тарыхы жана 45 жылдык кызматы

Государственный музей музыкальной культуры Азербайджана: История создания и 45 лет служения

Bayramova A. State Museum of Musical Culture of Azerbaijan: History of Creation and 45 Years of Service.....430

- Эдилова М.М.** Кыргыздардын салттуу маданиятындагы гендердик асимметрия: «Манас» эпосунун мисалында
Гендерная асимметрия в традиционной культуре кыргызов: на примере эпоса «Манас»
Edilova M.M. Gender Asymmetry in the Traditional Culture of the Kyrgyz: On the Example of the Epic “Manas”.....439
- Усеев Н.К.** Кыргыздарга байланыштуу “куунак / шайыр // ырдап көнгөн / ыр жандуу” эпитеттери жана Баткендеги сурнай петроглифи
Эпитеты, связанные с кыргызами: куунак/шайыр // ырдап көнгөн/ыр жандуу и петроглиф сурная в Баткене
Useev N.K. Epithets Related To Kyrgyz People: Kuunak/Shayyr // Irdap Konkon/Ir Canduu And The Trumpet Petroglyph In Batken.....445
- Алимардонов О.К.** Улуттар аралык келишүүлөрдү камсыздоо - Борбордук Азия мамлекеттеринин туруктуулугунун кепилдиги
Обеспечение межнационального согласия - залог стабильности государств Центральной Азии
Alimardonov O.K. Ensuring Interethnic Harmony Is A Guarantee Of Stability In The Countries Of Central Asia.....451
- Атажанова С.М.** Өзбекстан менен кыргызстан элдеринин салттуу маданий-руханий чөйрөдөгү алакалары
Взаимный обмен в традиционной культурно-духовной сфере между народами Узбекистана и Кыргызстана
Atajanova S.M. Mutual Exchange Of The Peoples Of Uzbekistan And Kyrgyzstan In The Traditional Cultural And Spiritual Sphere.....454
- Баймурадова А.С.** Кийиз буюмдар жана алардын Орто Азиянын түрк элдеринин турмушундагы ролу
Войлочные изделия и их роль в быту тюркских народов Центральной Азии
Baimuradova A.S. Felt Products and Their Place in Household of Turkic Peoples of Central Asia.....459
- Буриев З.** Россия империясынын мезгилинде Түркстандагы билим берүү системасынын ишмердүүлүгү
Деятельность образовательной системы в Туркестане в период Российской империи
Buriyev Z. Activities of educational system in Turkestan during Russian empire.....465
- Нарзуллаева Н.И.** 20-кылымдын 1920-30-жылдарында өзбек ссринин маданий тармагында иштеген интеллектуалдык аялдар
Интеллектуальные женщины, работавшие в сфере культуре в Узбекской ССР в 1920-30-е годы XX века
Narzullaeva N.I. Female intellectuals in the cultural sphere of the Uzbekistan SSR in the 20-30s of the XX century 471
- Асанбаева Г.Ж.** Глобалдашуу шартында маданий мурастарды сактоо: социалдык аспектилер жана келечектеги мүмкүнчүлүктөр
Сохранение культурного наследия в условиях глобализации: социальные аспекты и перспективы
Asanbaeva G. Zh. Preservation of Cultural Heritage in the Context of Globalization: Social Aspects and Perspectives.....474

- Тохтабоева Д.Э.** Суфизм – адамды жетилүүгө жетелеген күч
Суфизм – это сила, ведущая человека к совершенству
Tokhtaboeva D.E. Sufism Is A Force That Leads Man To Perfection.....479
- Саипова К.Д.** Салттар жана өзгөрүүлөр: Орто кылымдагы Өзбекстандын маданий жана социалдык жашоосунда мадраса жана суфий уюмдардын ролу
Традиции и трансформации: роль мадрас и суфийских орденов в культурной и социальной жизни Средневекового Узбекистана
Saipova K.D. Traditions and Transformations: The Role of Madrasahs and Sufi Orders in the Cultural and Social Life of Medieval Uzbekistan.....482
- Камчибекова З.** Элдик интеллектуалдык оюндар-кыргыз элинин маданий мурасы
Народные интеллектуальные игры как культурное наследие кыргызского народа
Kamchibekova Z. Folk intellectual games as the cultural heritage of the Kyrgyz people..... 486
- Касмамытова Ж.А.** Кыргызстандагы китеп иллюстрациясындагы этномаданий аспект
Этнокультурный аспект в книжной иллюстрации Кыргызстана
Kasmamyrova Zh.A. Ethnocultural aspect in book illustration of Kyrgyzstan.....489
- Шаршебаева Т.А.** Этникалык жана улуттун социалдык- философиялык анализинин актуалдуу теориялык методологиялык проблемалары
Актуальные теоретико-методологические проблемы социально-философского анализа этничности и нации
Sharshebaeva T.A. Current theoretical methodological problems of social-philosophical analysis of ethnicity and nation.....496
- Исаков А.** Потлач же берешендик
Потлач или щедрость
Isakov A. Potlatch or Generosity.....509

[УДК 341.151.3](#)*Шахрани Н. /АКШ/
Шахрани Н. /США/
Shahrani N. /USA/*

ПАМИР КЫРГЫЗДАР: АЛАРДЫН ТАШ ДООРДОН ПОСТМОДЕРНГЕ САЯКАТЫ
ПАМИРСКИЕ КИРГИЗЫ: ИХ ПУТЬ ОТ КАМЕННОГО ВЕКА К ПОСТМОДЕРНУ
PAMIR KIRGHIZ: THEIR JOURNEY FROM STONE AGE TO POST-MODERN

Abstract. In the summer of 1982 the last communal attempt by a Central Asian Turkic community, led by a capable traditional Khan, Haji Rahmankul Kutlu, to reach Anatolia was accomplished. This event which involved over a thousand Kirghiz mobile herders, with a lifestyle resembling the “Stone Age”, may have marked the end of such journeys for the Turkic peoples of Central Asia coming to Anatolia which begun nearly a thousand years earlier. The Kirghiz from the Afghan Pamirs, however, were motivated by entirely different reasons. That is, running away from Communism (Soviets, Chinese and Afghan) for over a century to safeguard their Islamic faith and Kyrgyz identity and not searching for new pasturelands or extend the domain of Islam. Like their ancestors, these Pamir Kirghiz have not only strengthened their Islamic faith and Turkic identity, but they have also experienced unfathomable demographic, social, economic and cultural transformation during the last four decades of their lives in modern Turkiye. In this presentation, I will discuss their remarkable journey based on my anthropological field research among the Kyrgyz which began in 1972 in the Pamirs of Afghanistan.

Key words: Kirghiz, Afghan Pamirs, Wakhan corridor, Rahmankul, Turkiye

Аннотация. 1982-жылдын жай айларында таланттуу салт-санаачы Хан Хажы Рахманкул Кутлу жетектеген Орто Азия түрк коомчулугунун Анадолуга жетүүгө болгон акыркы биргелешкен аракети болду. Таш доорунда жашаган миңден ашуун көчмөн кыргыздарды камтыган бул окуя Орто Азиядагы түрк элдеринин Анадолуга мындан миң жылдай мурда башталган окшош саякаттарынын соңуна чыккан болушу мүмкүн. Бирок Ооган Памиринин кыргыздарынын мотивдери такыр башка болгон. Тактап айтканда, алар коммунизмден (советтик, кытайлык жана афгандык) бир кылымдан ашык убакыттан бери өздөрүнүн ислам динин жана кыргыз өзгөчөлүгүн сактап калуу үчүн, жаңы жайыт издеп же исламдын чөйрөсүн кеңейтүү үчүн эмес, качып келишкен. Бул Памир кыргыздары ата-бабалары сыяктуу эле ислам динин жана түрк өзгөчөлүгүн бекемдеп тим болбостон, азыркы Түркияда жашоосунун акыркы кырк жылында ойго келбеген демографиялык, социалдык, экономикалык жана маданий өзгөрүүлөрдү башынан өткөрүштү. Бул презентацияда мен 1972-жылы Ооганстандын Памиринен баштаган кыргыздар арасындагы антропологиялык талаа иштеримдин негизинде алардын укмуштуудай басып өткөн жолу менен бөлүшөм.

Негизги сөздөр: кыргыздар, ооган памири, Вахан коридору, Рахманкул, Турция

Аннотация. Летом 1982 года была предпринята последняя коллективная попытка центральноазиатской тюркской общины во главе с талантливым традиционным ханом Хаджи Рахманкулом Кутлу достичь Анатолии. Это событие, в котором участвовало более тысячи киргизских кочевников-скотоводов, чей образ жизни напоминал «каменный век», возможно, ознаменовало собой конец подобных путешествий тюркских народов Центральной Азии в Анатолию, начавшихся почти тысячу лет назад. Однако киргизы с афганского Памира руководствовались совершенно иными причинами. А именно, они более века бежали от коммунизма (советского, китайского и афганского), чтобы сохранить свою исламскую веру и кыргызскую идентичность, а не искали новые пастбища или расширяли сферу ислама. Как и их предки, эти памирские киргизы не только укрепили свою исламскую веру и тюркскую идентичность, но и пережили невообразимые демографические, социальные, экономические и культурные преобразования за последние четыре десятилетия своей жизни в современной Турции. В этой презентации я расскажу об их удивительном путешествии, основанном на моих антропологических полевых исследованиях среди киргизов, начатых в 1972 году на Памире в Афганистане.

Ключевые слова: киргизы, афганский Памир, Ваханский коридор, Рахманкул, Турция

Introduction:

In this presentation I will examine transnational leadership of a tribal Khan, Haji Rahmanqul Khan Kutlu, during the century-long saga of small, vulnerable Central Asian Kirghiz (also Kyrgyz or Kirgiz) community of mobile herders, trying to preserve their cultural and communal integrity in the face of repeated forced displacements across several national boundaries within a continent, and the consequences of their resettlement in eastern Anatolia during the past four decades (1982 to 2025). Their multiple migrations/displacements begun because of the Russian Bolshevik Revolution (1917) from the Osh Valley (now in southern Kyrgyzstan) to the Pamirs of Afghanistan, above 12,000 feet altitudes, in the Wakhan Corridor. In 1945, they were forced to move to the Chinese occupied Eastern Turkistan (Xinjiang), due to Soviet Russian hostilities against them. They returned to the Afghan Pamirs in 1949, after the successful Communist Revolution in China; only to take refuge in Northern Pakistan in 1978, because of the Communist coup in Kabul and Soviet invasion of Afghanistan (1979). They lived

four years in Pakistan before being permanently resettled as refugees in the Van province, eastern Turkey, in 1982. The last four of their displacements were led by Haji Rahmankul Khan Kutlu.

Rahmankul, born on about 1913, was but a child when his father, a Mingbashi (a tribal judge) in the Tsarist administration, decided with his two brothers and their Qochqar clan members, to take refuge in the remote Pamirs of Afghanistan, an area some of them previously used as their summer pastures. Rahmanqul's father, Haji Jabbarqul, had taught Rahmanqul reading, writing and basics of Islamic education via vernacular texts—i.e., he had become a Mullah. Tall, well built, smart, ambitious and conscientious of their vulnerabilities, he had demonstrated his courage and leadership abilities early in his youth. During WWII, he led raids across the Afghanistan border into the Soviet territories while they were busy with the war in the Western front. After the war, in retaliation, the Soviet Russians had raided Rahmanqul's camp and taken him prisoner to Soviet territory. After about six months of detention, he was released. In Soviet lands

he had become enamored by transistor radio and newspapers. Once back, he had decided to lead most of the Kirghiz away from the Soviet Russian's threat, moving them into the Taghdumbash Pamir next door in Chinese Turkistan (Xinjiang). He had proven a capable leader negotiating good terms with the Chinese officials during their brief stay in the Chinese territory. But Moa's success in 1949, forced them to return to the Afghan Pamirs, to preserve their Muslim faith. By then, Rahmanqul had gained the title of Khan (chief), and the story of his fighting the Chinese Communist border guards to return to the Afghan Pamirs had spread widely in northern Afghanistan, reaching even the royal court in Kabul. While in China, he had acquired his first transistor radio, a critical information technology he owned and used avidly thereafter, listening to multiple vernacular broadcasts daily, including the BBC, Radio Moscow, and others.

By late 1950s, Marco Polo sheep hunting in the Afghan Pamirs had become a sought-after prize for international trophy hunters and a source of income for the Afghan governments. The hunting trip to the Pamirs among foreign diplomats and government officials in Kabul had also become popular. Rahmanqul Khan's help facilitating and ensuring security of such VIP's had become necessary. In early 1960s, even King Zaher Shah (r1933-1973) of Afghanistan went for a royal hunting trip to the Pamirs and Rahmankul Khan hosted him. He may have asked the King's permission then to go to the Hajj. Rahmankul Khan made the pilgrimage to Mecca, shortly after and he became Haji Rahmanqul Khan (locally referred to as the Khan Haji). After that, he made annual/biannual trips to Kabul in the autumn, staying for several weeks in Kabul hobnobbing with diplomats and officials as well as trading. It was during this period, when as a boarding school student in Kabul, I saw the famous Khan of the Kirghiz. His special relations with the monarch and courtiers in Kabul had boosted his prestige immensely, especially in Badakhshan province, where the Pamirs are located. It was also during this calm period, at the height of the Khan's fame, during 1972-1974, that I conducted my doctoral dissertation research among the Kirghiz. I revisited them during the summer of 1975, accompanying a documentary film crew from Granada TV, UK, as a consultant anthropologist, to film them for the

well-known, *Disappearing World* series called, "The Kirghiz of Afghanistan". An updated edition of the same documentary with re-edits was screened in 1981, in the US as part of the PBS's ethnographic series, the *Odyssey*.

During my initial dissertation field work, the Khan enjoyed perks from his government contacts, and trading ventures in Kabul, benefiting himself and the Kirghiz community. The Kirghiz had successfully adapted to the stresses of high altitude, extreme cold and closed borders, with virtually all neighbors, except within Afghanistan (Shahrani 1976a, 1976b, 1978, 1979). But that brief tranquility was shattered by the Communist coup in April, 1978, in Kabul. After ascertaining the Communist orientation of the regime, Rahmanqul Khan decided to leave the Pamirs to the safety of northern Pakistan, and virtually all the Kirghiz in the Little Pamir valley, some 1200 souls joined him in his flight across the border to Pakistan. Those living in the Great Pamir valley to the north of them, due to terrain, distance and security, could not join him on this journey and were regrettably left behind (Shahrani 2002, 2016). The Kirghiz spent four difficult years in and around Gilgit region in northern Pakistan, while Haji Rahmanqul Khan managed to negotiate their successful resettlement as refugees in eastern Turkey.

They were settled temporarily in the village of Karagunduz, near the city of Van, and some were placed in Afatevlari in Malatya, while their permanent village, Ulupamir Koyu, near the town of Erciş, was built (Shahrani, Report from ARIT Fellows, Number 7-1988). They were permanently settled in the new village during 1988. As such Rahmanqul Khan may have been the last Central Asian khan to complete the collective movement of communities reaching Anatolia which had begun more than a thousand years earlier. Unlike their earlier ancestors the Afghan Pamir Kirghiz were flown on 747 Boeing airplanes from Pakistan to Anatolia. Upon arrival in Türkiye, Rahmanqul Khan and his family members were assigned the family name of *Kutlu* (fortunate, lucky, endowed with power, etc.). Soon, he also assumed the Turkish titles of Ağa and Han. He had overseen the construction of the new village and resettlement of his community before his death in 1990. Rahmanqul Han has continued to influence the new generations of Kirghiz in Turkey, even after his death, and is

likely to continue to do so, as he is being turned slowly, but surely, into a hero among the Kirghiz, not only in Türkiye, but also in Kyrgyzstan.

From Stone Age to Post-Modern in Four Decades in Türkiye:

From September 2024 to the end of February 2025 I conducted field research in Ulupamir village in Van as well as the smaller Kirghiz communities who have left the village in recent decades in search of employment or due to work requirements around Ankara (specifically in Gölbaşı and Çubuk), also in Yanıfakilli in Yozgat province and scattered Istanbul. The purpose of investigation was twofold: 1) to explore the social dynamics of repeated forced transnational migrations of this small community of Kirghiz pastoral nomads across Central and Southwestern Asia to Anatolia, and their re-adaptation challenges and opportunities in Türkiye, as a community during the past four decades. And 2) to critically examine the role of their transnational tribal Khan/Han, and the ways in which he managed his tasks to ensure social and cultural integrity of his Muslim community, time and again. The life and career history of Rahmanqul offers critical doorway to understanding the saga of the Kirghiz as a part of the presumed "Disappearing World" of tribal life, resembling images of the "Stone Age". The key question I have previously explored and explained (see Shahrani 1986) is: How and why traditional local leaders, particularly in the rural Middle East and Central Asia, who are characterized often as feudal lords, oppressors, exploiters and tyrants, able to mobilize and lead, especially in moments of crises, those who are supposedly objects of their tyrannical rule, often against revolutionary forces who claim to liberate the same poor, exploited rural/tribal masses? This required critical examination and reassessment of our *assumptions about* and *characterization of* the local tribal leadership.

Longitudinal data such as life histories of local leaders from other pastoral nomads in the region has provided the opportunity for comparison and critical response to such questions. My continuous ethnographic research of this Kirghiz community, in virtually all places they have lived over the past a century, and struggled, suffered or triumphed, including in Türkiye, has provided me additional insights and data. I have considerable field notes and audio

recordings of conversations with the late Khan as well as household demographic and economic data, from my previous field research, especially during summers of 1983 and 1986 in Türkiye, when I sked Rahmankul Khan specifically to recount and reflect on his life experiences as the Khan of the Afghan Kirghiz. I have complemented these data from the Khan himself with further new data collected during my most recent field research from the living Kirghiz elders, his surviving sons and relatives who followed and aided the Khan through their collective survival efforts on their journey to post-modernity in Türkiye. I have also gathered ethnographic information from the Kirghiz youth on how they remember him and regard the role of the late Khan in their current lives in Türkiye. Such data is critical to understanding whether and how Kirghiz community leadership has changed since the passing of their Khan. Ultimately, my aim is to write a book about him and his role in the cultural survival and transformations of his community in a radically different health, educational, occupational, economic, social and political ecological environment of Türkiye during the past four decades.

Approaches to Local Leadership and Displacement Studies:

Local/Tribal leadership studies: Fredrik Barth's seminal work among the Swat Pathan (1959) and the Basseri's of South Persia (1961) laid the foundations for the study of the khans, a Turko- Mongol word of Inner Asia origin. Barth's studies suggested two different models: the Basseri Khans resembling the Weberian notions of "traditional authority" justified by birth, class and "Eternalyesterday" (Gerth and Mills 1946:78-79). The Swat Pathan/Pashtun/Pakhtun Khans' authority on the other hand, depended on his ability, at any given time, to wrest support from each of his followers individually, providing them favors in a competitive environment with other Khans. Both models have been applied in later studies with mixed results. The Basseri model has been used by Talal Asad (1970) studying the Khabish Arabs in Sudan, and by Bujra (1971) in Hureida, Hadramout. In these studies, perpetuation of Weberian model within the context of "encapsulation" of tribes by modern nation-states and the impact of market economy's penetration are discussed. Relying to a rigid and unilateral rendition of reality is

criticized by Tennenbaum (1968), "one either leads or is led, is strong or weak, controls or is controlled", leaves no room for the mutuality of power relation and whether and how of obtaining consent (Jacob Black, 1972:63). The assumptions of egalitarian nature of Pathans and other tribal societies exercise choice are questioned by later researchers (Anderson, 1978; Tapper 1980; and Akbar Ahmed, 1976, Asad, 1972, Salzman 1979, Black 1972). Seligman (1968:108) emphasizes the importance of situational needs of a group as well as considerations of their values in their selection of a leader and his/her performance (also see, Tannenbaum, 1968). F.G. Bailey (1988) indicates that "politics of conscience" is always at war with "a politics of [personal] advantage".

Both models suggested by Barth are useful for my study. However, I am also relying on participatory approach to leadership, focusing on the abilities of leader within the changing contextual needs of their community to be able to act as a cultural (in this case cross-cultural) broker, and a mediator between the community and multiple states. Also, demonstration of moral bonds with followers, and acting as an entrepreneur and problem solver in the case of Rahmakul Khan Kutlu has been essential in his accomplishments (see, Bissevain 1974, also F.G. Bailey 1969, 1988, 2001). In addition, performing rituals of hospitality, effective use of symbols, even producing symbols, and oratory skills are necessary attributes for effective leadership (see, Holmes 2000, Trnka 2011, Comaroff & Comaroff 1991, Gledhill 1994, Gupta and Ferguson 1997, Shore 2014). In essence, I have tried to explore and understand the nature of the acquisition of "leadership capital", the competence and capacities of leaders which are «deeply» embedded in and reflective of the culture in which they operate" (Renshon 2000:200). Such a capital may, as Verdery (1999) demonstrates, continue to be valued long after the death of a leader such as Rahmankul Khan. Also, the transnational nature of this Khan's venture has necessitated examination of more than the traditional tribal context, and may require to look for clues to the challenges of the European Union leaders (Abele 2000a, b, 2005; Holmes 2000, Shore 2000).

Ultimately, my aim in addition to a "thick description" of the changing ethnographic context of Kirghiz community, is to further our

understanding of politics “both from the local perspective of leaders and that of the led, and the complex shifting context in which leadership occurs.... [as anthropologists we are urged] to explore the *meaning(s)* of leadership rather than simply its form” (Shore 2014:189, emphasis in the original).

Life History Studies: This collaborative anthropological methodology of narrative construction of a person's life and careers allows navigating intersection of individuals with their institutions and cultural norms to make sense of collective experiences. It is also increasingly used by variety of disciplines beyond the social sciences (for a review of recent literature see, Tierney and Lanford 2019, Ritchie, 2003, for early classics Paul Radin, 1913, 1926/1999, Thomas and Znaniecki, 1918-1920, the Chicago School of Sociology of Robert Park and Ernest W. Burgess (Dollard 1935), which was produced, *The Hobo* by Anderson 1923, *The Gang* by Thrasher 1928,

The Ghetto by Wirth (1928) and many more. C Wright Mills (1959:4) asserts, life histories are “...essential to grasp the interplay of man and society, of biography and history, of self and the world” (1959:4). More recently Tierney & Lanford (2019) are stating, “mass data without life histories of persons is incomplete” (see also Lewis 1936, Bertaux and Thomson, 1997, Epstein 1981, Langness 1965, Spradley 1968, Agar 1980). Life history as an archaeology of the mind/memory is not without its limitation depending on the levels of trust between the researcher and collaborators, confirmability, reflexivity, credibility, objectivity, empathy, power dynamics and involvements with the subjects' lives and more (see, Gelya Frank 1996, Kvale 2007, Atkinson, 2012, Geertz 1973).

Displacement Studies: The growing numbers of forced migration from Afghanistan & displacements globally—one hundred million displaced in 2021, conflict related among them numbered 53.2 million (American Anthropological Association (AAA): 2022). This is a clear indication of the scope of the problem, and a reason for AAA's concerns. Turkey, located in a conflict zone, bridging Europe and Asia, is seriously affected. Fresh refugee influx from Syria, Iraq, and Afghanistan to Turkey has increased social tensions (Gurcan 2021), and refugee crisis is becoming more politicized.

Refugee integration studies have become an important topic of research in Turkey (Balcioglu, 2018). Indeed, World Bank and UNHCR have created a Joint Data Center (JDC) on “Forced Displacement”, for the purpose of producing monthly, “Forced Displacement Literature Review”, available on a searchable platform (Gillsäter, 2020). It covers all recently published academic and non-academic studies and reports on the subject, organized on thirteen major themes, such as geopolitics of forced migration, impact on health, on host communities and countries, integration, inclusion and more. It is a most valuable resource, and I am utilizing the JDC monthly “Literature Reviews”.

Transformative Changes in Türkiye:

I have studied this Kirghiz community in the Pamirs of Afghanistan since 1972, followed them as refugees in Pakistan (1978-1982), and their resettlement in eastern Türkiye since their arrival in 1982. They marked the 40th year of their arrival on September 25th, 2022, in Istanbul. I was invited by their Kirgiz Türkleri Kultur ve Yardimlaşma Derneği (Kirgiz Turks' Cultural and

Assistance Association, established in 2007) to participate in the celebrations, and I did. I have a monograph first published in 1979 about their lives in the Pamirs of Afghanistan, with an updated & expanded 2nd edition (2002), and many articles on them. The 2nd edition of *The Kirghiz and Wakhi of Afghanistan: Adaptation to Closed Frontiers and War*, briefly documents their first 19 years of experiences adjusting to Türkiye. In my most recent fieldwork (September 2024 to February 2025 supported by NEH grant from ARIT) I collected systematic ethnographic data of their 42 years of adaptation and integration, with a focus on the role and impact of their late Khan, Haji Rahmanqul Han Kutlu in this process.

My preliminary analysis of the data indicates that the Kirghiz community has successfully transformed their stone-aged lifestyle in the Pamirs of Afghanistan and have turned many challenges into significant opportunities in Türkiye. For purposes of this presentation, I will briefly assess the transformative changes in demography, education, health, economics, marriage and family dynamics, social and spatial mobility, professional and occupational achievements as well as religious education and practice.

Demographic Growth: Their population growth in the Pamirs was seriously limited due to the ill effects of hypoxia (see, Shahrani 1979). Since arrival in Türkiye their numbers have almost tripled in size. Upon their arrival Turkish government records indicate the registration of 296 nuclear family/households, numbering about 1,100 individuals. On September 10, 2024, the Ulupamir Mahallesi Muhtarligi (Ulupamir District of Erciş Municipality) shows the resident population of Ulupamir to be 1488 persons, 700 women and 788 men categorized into various age groups. Other statistics from the same Municipality prepared for coal distribution to household living in the village in winter of 2023 put the total number of families at 502 noting that 386 of them lived in the village during the winter and were allocated coal. The remaining 116 households are noted to have left the village residing in other parts of Türkiye. Everyone in the village says some of their younger members have left the village in recent decades in search of employment, higher education or due to their occupation requirements. However, there is no accurate record of out migration from Ulupamir available that I could locate.

In my most recent fieldwork (2024-2025) I visited some places where the Kirghiz have relocated in larger numbers within Türkiye. I was able to obtain estimates of the Kirghiz families living out of Ulupamir and residing in the following places in Türkiye:

- Erciş, nearest town to the village, some 40 families
- Van City, the capital of Van province, 15 families
- The city of Malatya about 15 families
- Yenifakilli in Yozgat province, 39 families (139 persons)
- Gölbaşı, 35 families and in Çubuk 46 families, both places are suburbs of Ankara, and
- Istanbul, various parts, some 20 families.

Another 30 families were said to be living in smaller numbers in Antalya, Kayseri, Diyarbakir and other cities and towns across Türkiye. These add up to some 240 family/household living outside the Ulupamir village. It is also important to note that their demographic growth during the first two-three decades had been larger as each family had many children expecting many of them would die in fancy as they did in the Pamirs. However, soon they discovered their children

survived and that raising many children and educating them was costly. Quickly they adopted family planning methods and controlled the number of births, and currently most younger couples prefer having no more than two or three children. Hence, demographic growth among the Kirghiz of Ulupamir may have already passed its apex and leveled off for now. **Education and Health:** In the Pamirs the Kirghiz had no access to formal schools or any form of modern medical services. Rudimentary education in the Afghan Pamirs was limited to basic literacy in traditional Islamic homeschooling in Arabic script to very limited number of children during the winter months by the few Mullahs. The number of literates among them did not number more than a dozen or so. On arrival in Turkey in 1982 they gained universal access to formal schooling in modern Turkish alphabet and eventually to professional and higher education. Adult literacy for both women and men begun immediately and within the first year most adults were able to read and write basic Turkish when I visited them in Karagunduz, their temporary residence near Van city in the summer of 1983. School aged boys and girls were all enrolled in primary school. By 1988 when they moved to their newly built permanent village all Kirghiz children were attending elementary school, and a few had already completed the primary grades of 1-6. Initially the elementary school graduates had to leave the village if they wished to attend middle school or high school in boarding facilities in Erci or Van city. For some families the cost of supporting their children's education during the early decades was prohibitive. Also, cultural resistance to allowing their daughters to live in dorms away from home was a big hurdle. Slowly but sure these problems were overcome. Now the literacy rate among Kirghiz adults is almost universal.

More than 150 girls have completed nursing schools and are serving as Hamshiras in the Turkish health system across the country. A very large number of girls and boys who have completed their BA and BS degrees in universities all over the country are serving as teachers or officials nationwide. A small number (6-7) have completed medical school and are MDs serving as physicians in hospitals in Istanbul, Malatya, Antalya and other towns. Two or three PhD degree holders in mathematics, history and

literature are teaching in universities and at least one is said to be working in a top position in a major engineering-electronic research company near Ankara.

About dozen others are pursuing higher education degrees in universities in Türkiye as well as Kyrgyzstan. As such their educational achievements in Turkey has been remarkable by any measure.

The Kirghiz since their arrival in Turkey have had full access to the Turkish government health services and they have taken full advantage of it. In Ulupamir Koyu they have Sağlık Evi with a resident nurse, currently one of their own Kirghiz hamshiras, and a MD spending one day a week in the village caring for those in need of help. The physician in the village makes referrals to other health centers and hospitals as needed. This same village health center provides family planning services and education as well as home visits. A remarkable outcome has been that there is many elderly Kirghiz in their 80s and 90s and even 2 or 3 who have reached the age of one hundred plus, which in the Pamirs would have been impossible. The village physician told me the Ulupamir population is much healthier and living longer compared to the Turkish villagers in the area.

Economics: In the Pamirs most Kirghiz households were extremely poor and utterly dependent on herding animals of a small number of wealthy Kirghiz, especially the Khan, Haji Rahmanqul, who lent them animals under various contractual arrangements (see, Shahrani 1979). Upon arrival in Türkiye the Turkish government's equal assistance to every one of the 296 nuclear families leveled the extant economic inequality by offering them identical residences and access to the same family monthly cash or kind assistance based on household size. As a result, chronic and persistent poverty and extreme economic inequality of the Pamir is no longer the case.

Indeed, some of the poorest families in Pamir are now the richest merchants and herders in Ulupamir compared to the previously wealthy families in Pamir, including many of the children and grandchildren of Rahmanqul Khan, but not all of them.

The abject poverty which haunted almost 90% of the household in Pamir is no longer the case in Türkiye, in fact there is no family in

Ulupamir according to the village residents who is really considered poor among the Kirghiz. The same happens to be true also among those living outside the Ulupamir in other parts of Türkiye. The determinant of economic difference in Pamir was herd ownership (sheep, goats, yak, camel, and horse). In Turkey it has become education, acquiring crafts skills in construction and having able bodied workers within families. Their and Turkish government hopes of the Kirghiz relying on raising large herds has not materialized.

Initially all Kirghiz families were given small numbers of animals to raise. During the first decade after moving to their permanent settlement with some 38,000 hectares of very good mountain pastureland around the village the Kirghiz built herds reaching some 7000 sheep and goats and hundreds of horses. With their children completing village school left the village in pursuit of higher education and became disinterested in herding. Also, the low price of animals in the market proved less encouraging for many to continue herding. Many Kirghiz families sold or slaughtered their herds. During the late 1990s in the height regional insecurity many young men became Korocu (watchmen, village guard) and still some 150 men are part of the local security force, and one of the main employment sources for the Ulupamir men. In recent years due to the rise of meat prices in the market and government encouragement and extension of credit some families have returned to herding and currently some 17 families own herds totaling over 3000 animals.

Many families own private cars in the village and some of them use them as taxis taking people to Ercis and Van when called. There are also a few minibuses shuttling people between Ulupamir and Ercis on regular daily schedule. The village also has five shops, including a couple of groceries selling fresh produce, one store selling flour and liquid propane, and a couple of general stores. There are also several handymen who repair electrical appliances, fix plumbing problems and even one or two excellent helps for fixing computer and phone problems. Ulupamir seems relatively prosperous and expanding with new construction, much of the work being done by the villagers themselves. Their original two story apartments, the lower story intended for their animals have all been turned into comfortable living spaces accommodating

the younger generation establishing their own household. Yet, the universal complaint in the village is lack of employment and the village youth have search for jobs outside the village and some 250 families have relocated to other towns and cities across Turkiye.

Marriage Practices and Family Dynamics:

In Pamir the Kirghiz were primarily endogamous within the community with occasional marriage of Kirghiz girls from impoverished families being given to itinerant traders coming from Badakhshan and other areas of Afghanistan. Most marriages were within the lineages and clans among the Kirghiz. However, they strictly avoided exchange of women with their neighbors, the Wakhi Ismaili shi'a villagers because of their Hanafi Sunni sectarian difference. These marriage patterns were adhered to for the first two decades or so in Turkiye. However, with education and outmigration of both Ulupamir girls and boys and employment in other cities many Kirghiz men have married with local Kurdish girls and some Kirghiz women from Ulupamir have also married Turkish men. Some Kirghiz men visiting Kyrgyzstan have also brought brides from Kyrgyzstan to Turkiye including a few to the Ulupamir village. More importantly two or three Wakhi Ismaili families attached as servants to rich Kirghiz families came to Turkiye with the Kirghiz. Now, marriages between these Wakhi families and the Ulupamir Kirghiz have also become accepted but not without considerable resistance and rancher.

Weddings in Ulupamir have continued to occur during the summer months as it was common in Pamir, but for a slightly different reason—in Turkiye schools are in recess during summer and those outside the village can return for their summer vacations with their children to the village. Most weddings still take place in home compounds or in the large hall that has been built for public events including weddings and funerals in Ulupamir. But some Kirghiz have begun to hold theirs in wedding halls or hotels in urban settings especially when one of the partners is a non-Kirghiz. The wedding ceremony and dress for women has continued with slight changes but for grooms wearing Turkish style clothing has become common. They have also adopted attaching gold coins and cash on the garments of both brides and groom

Turkish style I am told during the wedding procession some distance from the home of the bride. Because of the spiraling cost of bride price during the earlier decades of after their arrival in Turkiye, the village elders about a decade ago set it at US\$1,000.00 cash payment by the groom's family and it has held so far.

Dividing the Kirghiz extended families upon arrival in Turkey into 296 nuclear units for assigning them housing and benefits was accepted by the Kirghiz community. However, once settled and families grow and young sons married, they have tried to live as extended families when the home spaces were available. The extended Kirghiz families living very close to parents in urban contexts have been held because of the young couples' childcare needs, especially when both couples are working. Respect for the elderly is one of the core values in Kirghiz society.

The Kirghiz elders, especially in Ulupamir are complaining bitterly about the disrespectful behavior of their grandchildren and occasionally their educated daughters-in-law who wish to live separately. The older generation also complain about the fact that in Pamir they visited other families without notification—i.e., they dropped in within the same camp or from distant camps. Now they must call ahead to see if it is alright to visit their relatives or neighbors. This, what the elderly call impoliteness in the community is unfathomable among those who were born and raised in Pamir who came to Turkiye as young adults. Also, divorce in Pamir extremely infrequent has become acceptable in occurrence among the younger generation in Turkey. Overall, the generational tensions within the families seem to be on the rise in Turkiye.

Social and Spatial Mobility:

In Pamir, social and economic mobility within the Kirghiz pastoral nomadic society was extremely restricted, especially to poor herders not owning their own livestock (see Shahrani 1979). The possibilities for equal access to housing, government services (including access to animals), schooling and professional training has dramatically changed Kirghiz fortunes in Turkiye. Children, especially grandchildren of those who were herd owners in Pamir and came to Turkiye with extra cash, if their parent's valued education and supported their children to attend schools and allowed their girls to venture

out of the village to attend boarding schools and universities, some of them have achieved the highest professional degrees and social mobility to boot. The six MDs and a couple PhDs are from among these wealthier families who have moved out of the village and living and practicing in large cities such as Istanbul, Ankara and other cities. Several dozen boys and girls and boys from Ulupamir have earned master's degrees and more than two hundred hold college degrees, among them many trained nurses and medical technicians and even physical therapists and dentists. The Kirghiz have also joined in large numbers the Turkish security forces (police, gendarme, army and Airforce). Among them are twin brothers who are trained as air force pilots. Most of these well-trained professionals have left the Ulupamir village with their immediate families and are living in towns and cities across Turkiye.

During the first two decades after their arrival and before the youth earning school and professional degrees, many Kirghiz from Ulupamir indulged in seasonal work in towns such as Rize on the Black Sea coast picking tea. Others travelled to Istanbul to work with Kazakhs who owned and operated successful leather garment factories in the 1980s and 1990s. As popularity of leather garments declined and cost of living increased in Istanbul by the early 2000s, some of them relocated in the outskirts of Ankara. In Golbasi near Ankara many of them became kapici (caretakers in large apartment buildings). This occupation became attractive because it provided their children or grandchildren with better opportunities for education, training or skilled jobs in large cities. Those concentrated in Cubuk area in another Ankara suburb because of their proximity to textile factories where they found employment. Hence, spatial and social mobility of the Ulupamir Kirghiz have been caused by enhanced educational and job opportunities.

Greater possibilities for social and spatial mobility exist both for the Kirghiz living in Ulupamir as well as for the 250 families who have already moved out of the village in the decades to come as the new generations attain greater professional skills, education and wealth within Turkish society.

Religious Education and Practice:

The repeated Kirghiz flights and exodus

from Soviet Russia, Communist China and Revolutionary Afghanistan during the Twentieth Century was necessitated from their own perspective to protect their religion (Islam) and Kirghiz language and cultural identity. In Pamir their access to religious education was very limited and general knowledge of textual Islam among the population was very low. Because of their mobile herding lifestyle there were no mosques and large congregational prayers, barring funerals or Eid prayers. Seeking religious education outside Pamir, while not uncommon in the past, was not undertaken at least since the 1950s.

For the first time a mosque was built for them as part of the construction of the Ulupamir Koyu when in 1988 they moved in. They had brought a Qari Abdulbaqi, an imam with them from Afghanistan who led the five congregational prayers for the first time in their new village. He also offered regular basic education in reading the Qur'an and other basic texts for the youth along with two other Kirghiz Mullahs (Mullah Ebrahim and Mullah Nematullah now in their early 80s) assisted in running the masjid and teaching the youth about the fundamentals of Islam in more systematic way. The first Ulupamir mosque was damaged during the most recent earthquake (2013?) centered in Ercis, about 20 kilometers away. A larger masjid was built with the Turkish Dıyanet İşleri (Religious Affairs Office) plus contributions from the Ulupamir community and beyond. Qari Abdulbaqi has retired and a new well trained Turkish Imam has been assigned to the mosque with local assistant. The Turkish imam conducts the Friday prayer in virtually full congregation and his assistant performs the five daily prayers in well attended congregation mostly with the elderly since the youth go to work.

About a dozen young Kirghiz (girls and boys) from Ulupamir have completed the Imam Hatib schools (Islamic Religious High Schools in Turkiye) and a few have graduated from İlahiyat Departments of universities serving in the Religious Affairs system within Turkiye. I met one woman with such qualification who taught at a Qur'an Course school in Ercis and she told me that there are others doing the same in other parts of the country including in Istanbul. More importantly during summer months the village youth are offered regular Qur'an courses in the

village teaching them the essential knowledge and performance of Islamic rituals. Turkish tariqat (Sufi organizations) are also active in the village and one of the Naqshbandi tiraqats, the Mazil branch in the province of Adiyaman has been successful in recruiting an estimated 200 plus men and some 150 women as it's members. I visited Manzil briefly during my research with three of its leaders, two from Ercis and one Kirghiz from Ulupamir. Most of the female members of the trariqat have adopted hijab and are easily distinguished in the village or beyond. The men have established a space (Sufi lodge) in Ulupamir where they have regular ziker meetings and lectures by the leaders of the Manzil Naqshbandi organization, speakers within the village or from outside. A few older more traditional Kirghiz men and the two mullah's complained to me about some of their beliefs approaching *shirk* (attributing supernatural powers to their Saint) which is considered a major sin in Islam. It is important to note that the Pamir Kirghiz in Turkiye have attained their goal of securing the safety of their religion far beyond their expectation. However, their Kirghiz language and culture is slowly but surely becoming assimilated to modern Turkish language, society and culture.

Conclusion:

Ulupamir Kirghiz, especially the generation who came with Haji Rahmanqul Khan to Turkiye and their children are consistently acknowledging and praying for him for bringing them to Turkiye, despite their longing for the lost homelands. They credit him for his successful leadership in securing their lives from possible violence and delivering them to Anatolia. They also value his leadership after their arrival in Turkey as he negotiated and oversaw the construction of Ulupamir and their settlement two years before his death. Haji Rahmankul is remembered by the older generation with great fondness and thankfulness, but the youngest generation of grandchildren, especially for those who have left Ulupamir, his memory is weakening. In the

village his memory is stronger and kept alive by annual memorial events in his name.

After Rahmanqul Khan's passing the village leadership, the post of Aga, became elected for five-year terms. One of his younger sons, Arif Kutlu, served as Agha for two terms and since several other younger Agas have been elected from other lineages and clans. The current Aga and his capable deceased brother who served as Aga are close relatives of Rahmanqul Khan. In my planned book on the Khan's role in leading the Pamir Kirghiz to Turkiye and his leadership style will be discussed in greater detail. Suffice to say without his capable leadership the brief transformative changes described above would not have been possible. The Kirghiz have indeed turned many challenges, especially during the first two decades of their life in Turkiye into significant opportunities for acquiring education and professional skills which has served their community especially younger generations extremely well. They have left extremes of poverty and social inequality and gained almost universal economic prosperity thanks to Turkish government and societies consistent support for them. Their successful integration into modern Turkish economy and society is laudable especially in view of their "Stone Age" mobile herding economic and technological tradition and total lack of access to education. Their universal access to and use of modern digital technology is a marvel, especially to older generation of the Kirghiz who came from Pamir. They have proven themselves in becoming valuable members contributing to Turkish society, culture and economy with even with greater promise in future.

Their transformative social, cultural and economic experience over the span of four decades is remarkable evidence of human resilience in adaptation and fortitude. In this time forced displacement of millions of people as refugees all over the world, the Pamir Kirghiz experiences are heartwarming examples of hope for humanity.

Bibliography

1. Abrams, L. 2016. *Oral History Theory*, 2nd ed. New York: Routledge
2. Agar, M. 1980. Stories, background and themes: problems in the analysis of life history narratives. *American Ethnologist*, 2(2):223-36.
3. AAA. 2022. Migration and Displacement. Available at: <https://understandingmigration.org/>. Accessed September 2, 2022.

4. Anderson, Jon. 1978. There are no Khans Anymore: Economic Development and Social Change in Tribal Afghanistan. *The Middle East Journal*, 32(2):167-183.
5. Asad, Talal. 1970. The Kababish Arabs: Power, authority and consent in a nomadic tribe. London: Hurst
6. -1972. Market Model, Class Structure and Consent: A Reconsideration of Swat Political Organization. *Man*, 7(1):74-94.
7. Bailey, F.G. 2001. *Treasures, Stratagems and Spoils: How Leaders Make Practical Use of Belief and Values*. New York: Routledge
8. Balcioglu, Zeynep. 2018. Sultanbeyli, Istanbul, Turkey: A Case Study of Refugees in Town. Tuft University, Feinstein International Center
9. Barth, Fredrick. 1959. *Political Leadership Among Swat Pathans*. New York: Humanities Press
10. 1961. *Nomads of South Persia*. Boston: Little, Brown and Co.
11. 1966. *Models of Social Organization*. London: Royal Anthropological Institute
12. Bates, D. 1973. *Nomads and Farmers: A Study of the Yörük of Southeastern Turkey*. Ann Arbor: Museum of Anthropology
13. Beck, Lois. 1986. *The Qashqa'i of Iran*. New Haven and London: Yale University Press
14. Black, J. 1972. Tyranny as a Strategy for Survival in an "Egalitarian" Society. *Man*, 4:614-634.
- Bloch, M. ed. 1975. *Political Language, Oratory and Traditional Society*. London: Academic Pr.
- Blondel, J. 1987. *Political Leadership: Towards a General Analysis*. London: SAGE
15. Boissevain, J.1974. Friends of Friends: Networks, Manipulators and Coalitions. Oxford:Blackwell
- Bujra, A. 1971. The Politics of Stratification: A Study of Political Change in a South Arabian Town. London: Oxford U Press
16. Burns, J.M. 1978. *Leadership*. New York: Harper & Row
17. Comaroff J. & Comaroff, J. 1991. *Of Revelation and Revolution*. Chicago: U of Chicago Press
- Dollard, J. 1935. *Criteria for the Life History*. New Haven, CT: Yale UP
18. Edwards, D.B. 1998. Learning from the Swat Pathan: Political Leadership in Afghanistan, 1078-1979. *American Ethnologist*. 25(4):712-28.
- 19.
20. Elgie, R. 2001. Political Leadership. *IESBS*. Amsterdam: Elsevier, pp. 8578-8590
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books, pp.30-30.
21. Gerth, H. H. & C.W Mills. 1946. *From Max Weber*. New York: Oxford U Press
22. Gillsäter, Björn. 2020. *Forced Displacement Literature Review, 2019-2020*. Joint Data Center on Forced Displacement, World Bank and UNHCR. Available online at: <https://documents1.worldbank.org/curated/en/940291575434038147/pdf/Forced-Displacement-Literature-Review2019-2020.pdf>. (Accessed 9-3-2022)
23. Gledhill, 1994. *Power and its Disguise: Anthropological Perspectives on Politics*. London: Pluto
- Godlier, M. 1986. *The Making of Great Men*. Cambridge: Cambridge U Press
24. Gupta, A. and Ferguson, J. eds. 1997. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, NC: Duke University Press
26. Gurcan, Metin. 2021. Afghan refugee influx stokes tensions in Turkey. Available at: <https://www.al-monitor.com/originals/2021/07/afghan-refugee-influx-stokes-tensionsturkey#ix-zz7dOhC6so2>. (Accessed August 29, 2022)
27. Jones, Schuyler. 1974. *Men of Influence in Nuristan*. London: Seminar Press
- Kertzner, D. 1988. *Ritual, Politics, and Power*. New Have, CT: Yale University Press
28. Langness, L.L. 1965. *The Life History in Anthropological Science*. New York: Holt, Reinhart & Lederman, R. 2001. Big Man, Anthropology of. In *IESBS*. Amsterdam: Elsevier, pp. 1162-1165.
- Mandelbaum, D. 1973. The Study of Life History. *Current Anthropology*, 14:177-206.
29. Neihardt, J. 1961. *Black Elk Speaks: Being the Life History of a Holy Man of Oglala Sioux*. Lincoln: University of Nebraska Press
31. Renshon, S.A. 2000. Political Leadership as Social Capital. *Political Psychology*, 21(1): 199-226.
32. Rhodes, R.A. and Paul 't Hart, eds. 2014. *The Oxford Handbook of Political Leadership*. Oxford University Press

33. Salzman, P. 1979. Inequality and Oppression in Pastoral Production and Society. *In Pastoral Production and Society*. Cambridge: Cambridge U Press
34. Seligman, L. 1968. Leadership: Political Aspects. *IESS*. D. Sills, ed., Vol. 19:107-113. New York: Macmillan & the Free Press
35. Macmillan & the Free Press
36. Shahrani, M. Nazif. 2002. *The Kirghiz and Wakhi of Afghanistan: Adaptation to Closed Frontiers and War*. Seattle & London: University of Washington Press
37. Shahrani, M. Nazif. 1979. *The Kirghiz and Wakhi of Afghanistan: Adaptation to Closed Frontiers*. Seattle & London: University of Washington Press
38. Shahrani, M. Nazif 1986. The Kirghiz Khans: Styles and Substance of Traditional Local Leadership in Central Asia. *Central Asian Survey*, 5(3/4):255-271.
39. Shore, Cris. 2000. Building Europe: *The Cultural Politics of European Integration*. London: Routledge
40. Shore, C. and Wright S. 1997. *Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power*. New York: Routledge
41. Simmons, Leo, ed. *Sun Chief: The Autobiography of a Hopi Indian*. Yale U. Press Steward, J. 1934. Two Paiute Autobiographies. Berkeley: U of California Press
42. Tannenbaum, A. 1968. Leadership: Sociological Aspects. *IESS*. D. Sills, ed., Vol. 19:101-105.
43. New York: Macmillan & the Free Press
44. Tapper, R. 1979. *Pasture and Politics*. New York: Academic Press
45. Tierney, William G. & Michael Lanford. 2019. *Life History Methods: Foundation Entries*. London: SAGE Publication.
46. Verdery, K. 1999. *The Political Lives of Dead Bodies*. New York: Columbia University Press
47. White, G. and Lindstrom, L. 1997. *Chiefs Today: Traditional Pacific Leadership and the Postcolonial State*. Stanford, CA: Stanford University Press

УДК 316.7

Елеманова С.А. /КАЗАКСТАН/
Елеманова С.А. /КАЗАХСТАН/
Elemanova S.A. /KAZAKHSTAN/

**МЕСТО ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ:
ВЫЗОВЫ И ВОПРОСЫ**

**САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТТЫН ЗАМАНБАП ДҮЙНӨДӨГҮ ОРДУ:
ЧАКЫРЫКТАР ЖАНА СУРООЛОР**

**THE PLACE OF TRADITIONAL MUSICAL CULTURE IN THE MODERN WORLD:
CHALLENGES AND QUESTIONS**

Аннотация. В статье речь идет о некоторых чертах традиционной музыки и ее носителях, которые отличают его от академического и от всех других видов искусства. Какова судьба и смысл традиционного искусства и что делать, чтобы сохранить его живым и развивающимся? Рассматривается проблема содержания и формы традиционного искусства. И то, и другое в традиционном искусстве сильно отличается от известных современной культуре видов искусства. Содержание традиционного искусства не является тематическим или информационным, оно скорее представляет собой канал, связывающий слушателя с нематериальным миром, и потому оно неисчерпаемо. Форма традиционного искусства, будучи устной, неосязаемой, передается только через исполнителя и далее благодаря традиции.

Ключевые слова: традиционная музыка, носители, содержание и форма, нематериальное культурное наследие.

Annotation. The article discusses some features of traditional music and its carriers that distinguish it from academic and all other types of art. What is the fate and meaning of traditional art and what can be done to keep it alive and developing? The problem of the content and form of traditional art is considered. Both in traditional art are very different from the types of art known to modern culture. The content of traditional art is not thematic or informational, it is rather a channel connecting the listener with the intangible world, and therefore it is inexhaustible. The form of traditional art, being oral, intangible, is transmitted only through the performer and then thanks to tradition.

Keywords: traditional music, carriers, content and form, intangible cultural heritage.

Аннотация. Макалада салттуу музыканын айрым өзгөчөлүктөрү жана аны академиялык жана искусствонун бардык башка түрлөрүнөн айырмалап турган алып жүрүүчүлөр талкууланат. Салттуу искусствонун тагдыры, мааниси эмнеде жана аны жашашы жана өнүгүп кетиши үчүн эмне кылуу керек? Салттуу искусствонун мазмуну жана формасына тиешелүү маселелер каралат. Салттуу искусстводо бул экөө тең заманбап маданиятта белгилүү искусство түрлөрүнөн абдан айырмаланат. Салттуу искусствонун мазмуну тематикалык же маалыматтык эмес, тескерисинче, угуучуну материалдык эмес дүйнө менен байланыштырган канал, ошондуктан ал түгөнгүс. Салттуу искусствонун формасы, оозеки, материалдык эмес, аткаруучу аркылуу гана, анан салттын аркасында берилет.

Негизги сөздөр: салттуу музыка, алып жүрүүчүлөр, мазмуну жана формасы, материалдык эмес маданий мурастар

Надо признать, что традиционная музыка в наши дни превратилась в **островок прошлого** современной культуры. Это наша классика, жемчужины национальной культуры, и это - безусловная ценность. Будучи,

по общему мнению, подлинным показателем этнической самоидентификации народа, как говорил современный национальный поэт Кадыр Мырзалиев, «нағыз қазақ қазақ емес, нағыз қазақ домбыра», она является, прежде

всего, объектом научного, гуманитарного изучения, а в жизни ее место определяется **постоянно уменьшающимся прибежищем для небольшого числа оставшихся носителей-слушателей и ученых гуманитариев.**

Сегодня хочу поговорить о некоторых чертах традиционного искусства, в частности, о традиционной музыке и ее носителях, которые отличают его от академического и от всех других видов искусства и заставляют задуматься не только о настоящем, но и о ближайшем будущем, другими словами, какова судьба и смысл традиционного искусства и что делать, чтобы сохранить его живым и развивающимся. Симптоматично, что эти вопросы постоянно возникают и требуют ответа именно у тех, кого заботит будущее национальной культуры, кто ее ценит, любит, понимает.

В чем же кардинальное отличие традиционного искусства от академического – имея в виду народный репертуар для певцов-солистов, оркестров, ансамблей народных инструментов, в том числе переложения для других инструментов? Различия, по нашему мнению, часто не фиксируемые в словах, обладают целым комплексом сторон, многими гранями.

Как нам кажется, это отличие ощущается прежде всего на **подсознательном** уровне, что затрудняет разговор о нем в рамках научного, музыковедческого дискурса.

Настоящий доклад посвящен попытке вывести эти ключевые особенности традиционного искусства в сферу рационального, то есть **научного** исследования, что, на мой взгляд, весьма способствовало бы решению многих проблем его **существования** и дальнейшей его **жизни**, то есть передачи его следующим поколениям.

Попробуем подойти к этому сложному, чувствительному кругу проблем с точки зрения двух известных подходов: **содержания** и **формы**. И в том, и в другом случае мы видим сильно отличающиеся позиции.

Содержание в музыке, на наш взгляд – это то, что вызывает при прослушивании какие-то чувства, какую-то реакцию. Это случается, как правило, тогда, когда мы **знаем** данный музыкальный язык или получили разъяснение по поводу назначения данной

музыки или по ситуации и реакции слушателей понимаем ее роль и значение в жизни людей.

Содержание музыки – это какое-то сообщение, месседж, который идеально подходит для выражения сильной эмоции. Это сообщение передается с помощью музыкального языка.

С музыкальным языком и его изучением в музыковедческой русскоязычной литературе сложилась очень непростая история. Существуют даже исследователи, которые настаивают на том, что категории языка вообще неприменимы по отношению к музыкальному искусству. Тем не менее, ученые раз за разом пытаются преодолеть методологические сложности и то, что невозможно прийти к однозначному решению о том, что собственно говоря, является **музыкальным знаком или словом.**

Здесь, в рамках данного доклада, не место вникать в теоретические сложности, связанные с музыкальным языком. Для нас важно утверждение о том, что понятия языка вполне применимы по отношению к музыке, более того, система этих понятий может стать гибким аналитическим инструментарием при изучении музыки разных народов.

Прежде всего, это означает то, что музыка совершенно очевидно **имеет содержание**, то есть что-то выражает, что-то значит.

Удивительно, но в музыковедении, как правило, не идет речь о смысле, содержании традиционного искусства вообще и исполнительства, в частности. И, прежде всего, это касается того, как трактуется содержание традиционного искусства в нашей науке, **что** является его содержанием.

Как считают многие искусствоведы, исследователи традиционного искусства, «в искусстве эстетики тождества... наблюдается, образно говоря, необычное поведение содержания и формы. Практически во всех видах и жанрах такого искусства **содержание является неизменным, предопределенным традицией**, и – что весьма важно – потребитель, пользующийся этим искусством, **заранее знаком с содержательным планом произведения**».

Это то же самое, что сказать, что традиционный музыкант говорит, а, точнее, исполняет все время одно и то же. Почему же тогда

публика готова постоянно слушать традиционных музыкантов?

Хочу привести фрагмент из моего отчета (в рамках Периодического отчета перед Юнеско по номинации Искусство казахского домбрового кюя).

«Великолепный художественный пример того, как ощущают себя творцы и носители кюя в новой социальной реальности демонстрирует выдающийся писатель Казахстана Мухтар Магауин в своей повести «Кокбалак» (в русской версии Кокбалак - конь с голубыми ногами). В повести М.Магауина речь идет о старике кюйши по имени Токсаба и его внуке по линии дочери (прототипом стал Таласбек Асемкулов, кюйши, изготовитель домбр, двуязычный писатель (русско-казахский), культуролог). Старик забрал к себе на воспитание внука в самом раннем возрасте, увидев его незаурядные природные данные и стал готовить его к тому, чтобы он стал продолжателем традиции. В повести описывается момент встречи старого традиционного музыканта с современными домбристами, которые приехали в его аул с концертом. Токсаба на концерте современных домбристов получает настоящий шок. Те знаменитые или известные кюи, которые знал Токсаба, современные домбристы играли виртуозно и громко, но при этом кюи полностью потеряли свой смысл, стали просто звуковым шумом!»

Несколько десятилетий спустя авторитетный российский музыковед вторит Ю. Плахову в докладе, сделанном в 2022 году на IX международном конгрессе Музыки и Танца в Бишкеке: Константин Зенкин О ФЕНОМЕНЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ И СПЕЦИФИКЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. Приводим большую цитату из его доклада:

«Информация в музыке – предмет весьма специфический. Опуская подробности, отметим лишь, что речь может идти в основном о художественной информации – информации о художественном, точнее, музыкальном образе и собственно музыкальном же смысле, а не о фактах и явлениях как реального, так и вымышленного миров. И здесь мы должны констатировать то обстоятельство, что **искусство канонического типа (а к такому типу относится практически все архаиче-**

ское и традиционное искусство) не ставит целью передачу новой информации. Напротив, оно утверждает нечто, определенное «от века» - вечные религиозные истины в аспекте их личного человеческого эмоционального восприятия. Музыка же, особенно в ритуальных практиках, также в основном сохраняет каноничность своих текстов».

Складывается парадоксальная ситуация: искусство, по поводу которого принимаются международные конвенции, проводятся всемирные конференции, по мнению исследователей, вообще не обладает какой-либо содержательной новизной и информативностью, и, соответственно, культурной ценностью (!).

Но здесь дело не только в том, что зачастую исследователям музыковедам не достаёт знаний национального музыкального языка (что и понятно, ему нигде не учат), на котором изъясняются традиционные музыканты. Если бы содержанием традиционного искусства была только информация и ее передача, мы бы не смогли постичь той самой важной особенности, о которой речь шла выше. Речь идет о таком качестве традиционного искусства, которое по-казахски называется **киелилиги, касиеттилиги - сакральность**. Это чрезвычайно важное качество культуры, полное глубокого смысла для ее носителей. Серьезность переживания сакральности объясняется ее пограничным состоянием между жизнью сиюминутной и вечной, исток которого – ритуал (похоронный, в частности). Она возникает как звено постоянной, действенной связи, важнейший момент соединения нашего материального мира и вечного нематериального мира поколений предков. Надо заметить, что эта область культурных смыслов связана со сферой подсознательного, поскольку она очевидно существует, переживается, но не осознается, не выходит на рациональный уровень.

Возвращаясь к **форме** передачи сообщений в традиционном искусстве, надо заметить, что из нескольких существующих форм музыкального языка – функционирующего, письменного, забытого, мертвого – в традиционной музыке присутствует его живая форма, то есть способность создавать тексты на этом языке, причем не бытовые, первичные, а **вторичные моделирующие системы**, порождающие дополнительные смыслы.

Таким образом, главной особенностью традиционного искусства является **живая** (в смысле бытующая, функционирующая) природа, определяемая **интерактивностью** восприятия, поскольку музыкальный язык традиции известен не только творцу-исполнителю, но и публике. Традиционное искусство рождается в момент исполнения как живая речь, осмысленная, наполненная чувством. Традиционная музыка – это исток и процесс порождения **культурных смыслов**. **Сакральность** имеет не только порождающее, но и конструктивное, структурирующее значение, поскольку прочно связывает **реальный** (материальный) и **потусторонний** (невидимый) мир через **обряды** и другие социальные формы народной культуры и сублимируется в музыкальном языке. Обряды стали каналами взаимопроникновения, коммуникации ныне живущих с извечным, бесконечным, бессмертным миром предков. Таким образом, постоянное присутствие, «излучение» сакральности в традиционной музыке отличает ее от других музыкально-творческих видов.

Задолго до сегодняшних дней выдающийся советский ученый культуролог Ю.М.Лотман написал небольшую статью о традиционном искусстве **Каноническое искусство как информационный парадокс**. В те годы мы не смогли по достоинству оценить его поистине гениальное предвидение: «Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некоторую низшую или уже пройденную стадию. И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только его внутреннюю синтагматическую структуру, но и скрытые в нем **источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры**».

Ю.М.Лотман удивительным образом прочувствовал в традиционном искусстве ту **расширяющуюся «вселенную»** содержания, смыслов, которые открывались слушателям и которую мы можем потерять, если не поймем этого.

Литература:

1. Константин Зенкин. О феномене музыкальной традиции и специфике европейской музыкальной культуры//
 2. Ю. М. Лотман. Каноническое искусство как информационный парадокс// Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») - СПб.: Академический проект, 2002. - С.314-321.
- Впервые - в кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. ст. - М., 1973. - С. 16-22.

UDC 781.7

Cunow Я. /ВЕНГРИЯ/
Sipos J. /HUNGARY/

ВЕНГР ЭЛДИК МУЗЫКАСЫ (ИЗИЛДӨӨ, ОКУТУУ, САКТОО)
ВЕНГЕРСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА (ИССЛЕДОВАНИЕ, ПРЕПОДАВАНИЕ, СОХРАНЕНИЕ)
HUNGARIAN FOLK MUSIC (RESEARCH, TEACHING, PRESERVATION)

Abstract. In my presentation, I will provide a brief overview of the research, education, and archiving of Hungarian folk music. First, I will highlight key figures like Béla Bartók and Zoltán Kodály, who were central in the early 20th century, as well as modern scholars. I will also discuss the history of folk music collections, including phases like notation, systematization, and typology, and how comparative studies with neighboring cultures enriched research. The European Folk Music Catalogue will also be mentioned, along with the relationship between Hungarian and Turkish folk music.

The second part will cover the evolution of Hungarian folk music education, with a focus on the «dance house movement» that significantly shaped its development. I will explain how education has progressed from amateur levels to the specialized programs at the Liszt Ferenc Academy of Music.

The final section will cover the archiving of folk music, with an emphasis on institutions like the HUN-REN Institute for Musicology and the Hungarian Ethnographic Museum, both offering valuable online recordings in Hungarian. Lastly, I will present my trilingual website (www.zti.hu/sipos), dedicated to the comparative study of Turkish folk music, featuring video materials, books, and research.

Keywords: Hungarian, Turkic, ethnomusicology, comparative folk music research, archives, music education, online folksongs, dance house movement

Аннотация. Мен өзүмдүн баяндамамда венгер элдик музыкасын изилдөө, окутуу жана архивдештирүүдөгү негизги кадамдарды кыскача айтып берем. Албетте, венгер элдик музыкасына арналган жүздөгөн изилдөөлөрдү жана китептерди эске алганда, бул макалада кыскача баяндама гана жасоого мүмкүн.

Биринчи бөлүмдө биз 20-кылымдын башында белгилүү болгон Бела Барток менен Золтан Кодайдын эмгектеринен баштап, акыркы жылдардагы жана бүгүнкү күндөгү маанилүү окумуштуулары жана алардын эмгектери менен таанышабыз. Андан ары элдик музыкалык жыйнактардын тарыхын, анын ичинде ноталоо, системдештирүү, типология, салыштыруу этаптарын көрсөтөм. Коңшу элдердин жана тектеш маданияттардын элдик музыкасын изилдөөнү салыштырып, алар венгер элдик музыка изилдөөлөрүн кандай байытканын сүрөттөп берем. Мен Европанын элдик музыка каталогу жөнүндө кыскача маалыматты, эң маанилүү кыскача эмгектерди тизмектеп, түрк элдик музыкасынын изилдөө тарыхын жана анын венгер элдик музыкасы менен байланышын өзүнчө талкуулайм.

Экинчи бөлүмдө венгер элинин музыкалык билим берүүсү кыскача баяндалат. Бул жерде «бий үйүнүн кыймылы» да белгиленет, анткени ал билим берүүнүн өнүгүшүнө олуттуу таасирин тийгизген. Мен венгердик элдик музыкалык билим берүүнүн бүгүнкү күнгө чейин кандайча өнүгүп, ышкыбоздук деңгээлден башталгыч жана орто деңгээлге чейин өсүп, дүйнөгө таанымал Ференц Лист атындагы музыка академиясында комплекстүү окуудан өткөнүн көрсөтүп берем.

Жыйынтыктоочу бөлүмдө ХУН-РЕН музыка таануу институтуна жана венгер этнографиялык музейине көңүл бурулуп, элдик музыкалык жазууларды архивдөө маселеси талкууланат. Көптөгөн жазуулар эки институттун тең веб-сайттарында окуу үчүн жеткиликтүү, бирок алар венгр тилинде гана бар.

Акырында мен үч тилдүү веб-сайтымды (www.zti.hu/sipos) көрсөтө кетейин, анда түрк элдик музыкасын салыштырып изилдөөгө багытталган жана көптөгөн видеоматериалдар, китептер, электрондук китептер жана макалалар камтылган.

Негизги сөздөр: венгр, түрк, этномузыка, салыштырма элдик музыка изилдөө, архив, музыкалык билим, онлайн элдик ырлар, бий үйү кыймылы.

Аннотация. В своей презентации я сделаю краткий обзор исследований, преподавания и архивирования венгерской народной музыки. В первую очередь я расскажу о таких ключевых фигурах, как Бела Барток и Золтан Кодай, сыгравших центральную роль в начале XX века, а также о современных учёных. Я также расскажу об истории коллекций народной музыки, включая такие этапы, как нотация, систематизация и типология, а также о том, как сравнительные исследования с соседними культурами обогатили исследования. Также будет упомянут Европейский каталог народной музыки и взаимосвязь венгерской и турецкой народной музыки.

Во второй части будет рассмотрена эволюция венгерского народного музыкального образования с акцентом на «движение танцевальных домов», которое оказало значительное влияние на его развитие. Я расскажу о том, как образование развивалось от любительского уровня до специализированных программ в Музыкальной академии имени Ференца Листа.

В заключительном разделе будет рассмотрено архивирование народной музыки с акцентом на такие учреждения, как Институт музыковедения HUN-REN и Венгерский этнографический музей, предлагающие ценные онлайн-записи на венгерском языке. В заключение я представлю свой трёхязычный сайт ([www.zti.hu/sipos](<http://www.zti.hu/sipos>)), посвящённый сравнительному изучению турецкой народной музыки, с видеоматериалами, книгами и исследованиями.

Ключевые слова: венгерский, тюркский, этномузыкалогия, сравнительное исследование народной музыки, архивы, музыкальное образование, онлайн-фольклорные песни, движение танцевального дома.

1. Short History of Hungarian Ethnomusicology

Research on Hungarian folk music as a discipline began in 1905 with the emergence of Bartók and Kodály. However, efforts to collect had already started in the 19th century. Additionally, many folk songs and dance melodies were identified in 18th-century sources uncovered through historical music research.

Szabolcsi was the first to review various 18th-century manuscripts of student melodiariums (pub. by Bartha 1935), followed by Pálóczi Horváth (pub. by Bartha 1953). The notation of the melodies in these collections is sketchy (the key is uncertain, the rhythm is rough), making them suitable for matching with known folk songs. Better transcriptions of the 18th-century dance melodies exist from the Apponyi collection found in Slovakia (Bónis 1964) and mainly from Domokos (1978). The abundance of dance pieces with uniform styles presented here also allows us to conclude the history of styles.

Various songs and melodies were gathered in response to the Academy's 1831 folk song

collection competition, and a systematization plan was also developed (see Kodály 1943).

The first “folk song collection» to which this definition can be applied with strong restrictions is Szini's from 1865, along with Bartalus's seven-volume collection (1873–1896). Neither collection, nor those published up to and beyond the turn of the century (including Limbay 1880–1888), revealed the true characteristics of folk songs. Instead, they merely reinforced the prevailing notion that the artificial songs performed by Gypsy bands are considered the “true” Hungarian folk song. Only within the children's play songs genre do we find musical material worthy of collecting folk songs and ballad lyrics from the 19th century (Áron Kiss 1891).

In 1894, Béla Vikár began his significant work and accessed the deepest traditions of peasant and pastoral society. Following Vikár, Seprődi collected and published valuable material, half of which consisted of art songs.

The scientific research of Hungarian folk music began with the emergence of Bartók and Kodály in 1905. Along with their collecting

trips, they also became acquainted with Vikár's collections and set the goal of exploring the entire Hungarian linguistic area. Kodály followed the language border, where he suspected the oldest traditions existed. In 1910, Bartók gathered many pentatonic melodies from Transylvania (now Romania), marking the discovery of pentatonicity, crucial to Hungarian folk music. Kodály's study on the pentatonic character of Hungarian folk music was published in 1917 (Kodály 1917).

The results of collecting soon led to advancements in notation, systematization, typology, and comparison. By 1921, the findings had matured, resulting in two significant works: Kodály compiled Transylvanian melodies in his musical system, organized according to cadences (the last sound of the sections) and transposed to the standard G note (Bartók-Kodály 1923). At the same time, Bartók's monumental book (1925) was completed, offering a comprehensive description of Hungarian folk songs, accompanied by 320 melody examples. He arranged these according to syllable count and stanza structure, transposing the melodies to G. Bartók's book summarizes all the important results of Hungarian folk songs, outlining the old pentatonic style, the new style from the late 19th century, and the most significant musical types beyond these two. Additionally, his notes include numerous comparative and historical insights as well.

Alongside Bartók's Hungarian collection, his music collection from neighboring peoples also began promptly. He submitted the arranged material for his Slovak collection in 1910, and his Bihari Romanian collection was published in 1913. A publication concerning the Arabic collection from Biskra was released in 1920, and the Maramures Romanian collection was published in 1923. In 1934, Bartók published a summary of these research findings from the perspective of Hungarian folk music. This summary included results related to the connections and distinctions with neighbouring peoples and referenced the Cheremis relations.

Kodály's summary, the Hungarian Folk Music, was published in 1937. Compared to Bartók's book, its main novelty is that it offers a historical overview alongside Bartók's descriptive approach. In this work, Kodály uses melodic parallels to illustrate the similarities

between Hungarian, Cheremis, and Chuvash melodies, provides historical music parallels to show European similarities across various centuries, and introduces ritual melodies that Bartók did not discuss. Szabolcsi's comparative and musicological research has also been significant. We thank him for many Oriental versions of our old folk songs and for connecting Hungarian music history data with folk traditions. (Szabolcsi 1933 and especially 1937).

In his introduction to Hungarian Folk Music (1937), Kodály outlined the tasks that needed to be addressed: describing the complete musical life of a village. Vargyas (1941) was the first to undertake this task, followed by Járdányi (1943) and Halmos (1959). Domokos's collection among the Moldavian Hungarians marked the discovery of this archaic peripheral area (Domokos 1941).

A significant post-World War II achievement was establishing the Corpus of Hungarian Folk Music Archive (*Corpus Musicae Popularis Hungaricae*) series in 1951. It began with children's play songs and songs from other festive customs, particularly laments. This effort followed the publication of strophic folk songs.

The extensive collection and analysis of folk dance and its accompanying music began in the 1950s. Bartók's earlier works only discussed a few «classical» folk instruments (1911; 1912; 1917). According to Sárosi's research (1967), we now observe a wider variety of instruments and their usage among Hungarians.

In musical classification, Járdányi is credited with several innovations. Following Kerényi's experiment, he identified the appropriate foundation for arranging children's plays within the sound set of the central motif. He organized the laments according to geographical criteria, often reflecting musical characteristics. Furthermore, he developed a new system of strophic folk songs based on the relative pitch relationships of the melodic lines (Járdányi 1961, also *Corpus of Hungarian Folksongs VI., Introduction*), which serves as a practical principle in Hungarian for logically ordering melodic styles and types. At the same time, he avoids arranging individual melodies side by side; instead, he groups variants according to their most prominent general features. This approach further enhances the system developed and utilized by both Bartók and Kodály.

Here we must mention Bartók's 1936 research in Asia Minor, where he discovered several groups of melodies that also exist in Hungarian folk music.

Vikár and his linguist colleague Bereczki conducted several collecting trips among the peoples of the Volga-Kama-Byelaya region. Their collections (Vikár-Bereczki, 1989, 1999) and Vikár's field experiences (1964–1969) significantly changed our understanding of the origin and relationships of the fifth-changing styles.

I have been conducting this Turkic research since 1987 among the Turks, Azeris, Turkmens, Karachays, Kazakhs, Kyrgyz, and Mongols (see www.zti.hu/sipos).

The dynamic development of Hungarian music history research and source publication after World War II is also essential for folk music research. Szabolcsi's summary of Hungarian music history was published in 1947, followed by the release of several historical collections, such as the great Hungarian writer János Arany's folk song collection (1952), Horváth Pálóczi's collection (1953), medieval hymns and sequences (Rajeczky 1956), along with the 16th and 17th-century volumes of the Collection of Old Hungarian Melodies (Csomasz Tóth 1958; Papp G. 1970). Folk music researchers organized the European Folk Music Catalogue according to tone-set and tonal range. This primarily identifies melodies with a narrow tonal range and incomplete scales. They are also curating a collection of sacred folk songs. All of this creates greater opportunities for historical and comparative research. Moreover, in the Folk Music Research Group studio, it has become possible to conduct acoustic examinations of melodies, and development has started on a computerized method for musical classification.

In addition to all these new experiments and results, the fieldwork, made extremely easy and refined by the tape recorder, continued. It was incredibly beneficial that the richest traditions of Hungarians living in neighboring states were also collected and published with enthusiasm. In the area inhabited by Hungarians in what is now Romania, in Kolozsvár, the Folklore Institute was established, from whose vast material a Moldavian collection was published (Faragó-Jagamas 1954), followed by selected melodies from the entire Hungarian

community in Romania (Jagamas-Faragó 1974). Our knowledge was further expanded by the collecting efforts of Zoltán Kallós, resulting in two published volumes (Kallós 1970). His extensive unpublished material is also available: from this, we learned about the almost unexplored music of the Gyimes and Mezőség Hungarian regions (now Romania), along with numerous unknown, archaic melody types and musical styles.

Finally, I mention Vargyas' comprehensive books from 2005 and Dobszay-Szendrei from 1988. Sipos's book, *Eastern Relations of Hungarian Folk Music*, gives a comparative overview of the folk songs of Turkic and Mongolian people and analyzes their relation to Hungarian folk songs.

2. Teaching

The Dance House movement began in the early 1970s and radically transformed folk music education. Its participants were primarily semi-professional performers with extensive experience, although they generally lacked professional training. The method involved musicians and dancers regularly visiting villages to learn the repertoire of traditional performers, followed by the establishment of clubs to teach these traditional dances to urban youth. Additionally, concert performances developed rapidly, bringing folk music and folk-dance culture to the stages of major cities across the globe.

The Óbuda Music School in Budapest was the first state music school to teach folk music starting in 1975. Folk music teacher training was also introduced in the early nineties in two other cities. Recently, folk music vocational high schools have emerged, and instruction at the secondary level has begun in various regions across Hungary.

Higher education. The Franz Liszt Academy of Music launched its advanced practical training program for instrumental and vocal folk musicians in 2007, followed by the folk music teacher master's program, which began in 2010. These programs created a framework that ensures the preservation of traditional Hungarian musical culture and its reintroduction into society in an official and professionally supervised manner. Within the musicology master's program, there is an option to specialize in ethnomusicology.

To sum it up, in Hungary, the Franz Liszt

Academy of Music, which primarily focuses on classical music education, trains independent instrumental and vocal folk musicians. In the three-year bachelor's and two-year master's degree programs, applicants can choose from five specializations: folk singer, folk string player, folk plucked/stringed player, folk cimbalom player, and folk wind player. During practical training, top experts (preferably authentic musicians) are invited to conduct courses on teaching folk music from various areas or regions. Each specialization is supervised by its designated educator according to the curriculum and professional standards. In addition to core instrumental and vocal training subjects, theoretical courses play a vital role in the curriculum, providing essential theoretical knowledge for education and ethnomusicological research in the master's degree program. (I also teach the subject of Eastern Relations of Hungarian Folk Music here).

The theory instructors here primarily hold degrees in musicology. At the same time, the instrumentalists were the top performers from the Dance House movement, who also graduated from the appropriate major at the College of Music. It is crucial for 'authentic' village masters to also provide lessons here. Note: In the Hungarian territories, active traditional folk music had lost much of its strength by the early 20th century, and the deterioration intensified during the communist era. From the 1950s onward, effective collection mainly occurred in minority areas, particularly among Hungarians in Romania. By the 1980s, a notable decline was evident, with traditional melodies, dances, and performance styles becoming less common. At the same time, a revival movement emerged, primarily due to the Hungarian dance house movement. It is important to know that revival bands reproducing old-style folk songs are highly regarded in Hungary. Even members of "world music" formations can perform traditional folk music when necessary.

List of References:

1. Almási Sámuel. Magyar Dalnok /Hungarian melodies/, 1834, manuscript
2. Bartalus István. Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény /Corpus of Hungarian Folksongs/ I-VII, Budapest, 1873–1896.
3. Bartha Dénes. A XVIII. század magyar dallamai /Hungarian Melodies from the 18th Century/. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumából (1770–1800). Budapest, 1935.
4. Bartha Dénes. Ötödfélszáz énekek /150 song/. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. ed. by Bartha Dénes–Kiss József. Budapest, 1953.

3. Archiving

Among the archives that have been scientifically processed, the most significant is the folk music archive of the BTK Institute of Musicology (<https://www.hungaricana.hu/hu/adatbazisok/zti/>). Created as supplemental material for research on Hungarian folk music over the past century, it has been managed and developed by the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences since 1953, and subsequently by the folklore departments of the institute, which have operated under various names since the establishment of the unified Institute of Musicology in 1974.

Since the establishment of the Folk Music Research Group, the material collected at the Hungarian Academy of Sciences has gradually become the central collection of folk music, replacing the sound collection of the Ethnographic Museum. By 1955, around 150 hours of recordings had been captured on tape reels. Due to the technical equipment and readiness of the academic research group, starting in the 1960s, other institutions and individual collectors began submitting their sound recordings to the group for copying and preservation. The Institute for Musicology has approximately 20,000 hours of audio recordings. Today, about 75% of the recordings have been digitized.

Computer data entry and collection cataloguing began in the early 1990s. The aim was to achieve transparency throughout the collection, ensure data completeness, and enhance searchability by linking various documents using database management software. Through the Hungaricana portal developed by Arcanum Ltd., a wider range of users can now find information, search for, and listen to recordings in the Institute of Musicology's digital folk music collection (<https://zti.hu/hu/adatbazisok>).

5. Bartók Béla. A hangszeres zene folklora Magyarországon /Instrumental Folk Music in Hungary/. Zeneközlöny 1911, 141–148, 207–213, 309–312, 1912, 601–604.
6. Bartók Béla. A magyar nép hangszerei. /Hungarian Folk Instruments/. Ethnographia 1911, 305–310, 1912, 110–114.
7. Bartók Béla. Primitív népi hangszerek Magyarországon /Primitive Folk Instruments in Hungary/. Zenei Szemle, 1917, 273–275.
8. Bartók Béla. Turkish Folk Music from Asia Minor, ed. Bartók Péter, Homossasa, Florida: Bartók Records, 2002.
9. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Transylvanian Hungarians. Folksongs. Budapest: Popular Literary Society, 1923.
10. Bónis Ferenc. „Az Apponyi kézirat magyar táncai /Hungarian dances from the “Apponyi” manuscript/, Magyar Zene V/6. (1964), 569–580.
11. Corpus of Hungarian Folk Music. I. Children songs (1951), Ed. Kerényi György, II. Calendar days (1953), Ed. Kerényi György, III. A–B. Wedding (1955–56), Ed. Kiss Lajos., IV. Pairing songs (1959), Ed. Kerényi György, V. Laments (1966), Eds. Kiss Lajos and Rajeczky Benjamin, VI. Folksong types 1. (1973), Eds. Járdányi Pál and Olsvai Imre, VII. Folksong types 2. (1987), Ed. Olsvai Imre, VIII. A–B. Folksong types 3. (1992), Ed. Vargyas Lajos, XXXVI–LXV. típus, IX. Népdaltípusok 4. (1995), Ed. Domokos Mária, X. Folksong types 5. (1997), Ed. Paksa Katalin, XI. Folksong types 6. (2011), Ed. Domokos Mária, XII. Folksong types 7. (2011), Ed. Paksa Katalin.
12. Csomasz Tóth Kálmán. A XVI. század magyar dallamai /Hungarian Melodies from the 16th Century/, Budapest 1958.
13. Dobszay László – Szendrei Janka. A magyar népdaltípusok katalógusa, stílusok szerint rendezve, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.
14. Domokos Pál Péter. A 16–17. század magyar tánczenéje /Dance Music of the 16–17th Centuries/, 1978, 222–224.
15. Domokos Pál Péter. A moldvai magyarság /Hungarians in Moldva/, pub. of the author, 1941
16. Faragó József–Jagamas János. Moldvai csángó népdalok és balladák /Folksongs and Ballads from Moldva/. Bucharest, 1954.
17. Füredi Mihály. 100 magyar népdal /100 Hungarian folksong/. Pest, 1851.
18. Jagamas János–Faragó József. Romániai magyar népdalok /Hungarian Folksongs from Rumania/. Bucharest, 1974.
19. Járdányi Pál. A kidei magyarság világi zenéje /The Laic Music of the Hungarian in Kide/. Kolozsvár, 1943.
20. Járdányi Pál. Magyar népdaltípusok, I–II /Hungarian Folksong Types I–II/, Budapest 1961.
21. Kallós Zoltán. Balladák könyve /Book of Ballads/. Bucharest, 1970.
22. Kiss Áron. Magyar gyermekjáték-könyv kis gyermekek számára /Hungarian Children Song Book for Small Children/. (8-r. 173 l.) Budapest: Hornyánszky Viktor, 1891.
23. Kodály Zoltán. A magyar népzene /Hungarian Folk Music/. Budapest, 1973.
24. Kodály Zoltán. Ötfokú hangsorok a magyar népzeneben /Pentatonic scales in the Hungarian Folk Music/, Zenei Szemle 1. évf., 1917.
25. Kodály Zoltán–Gyulai Ágost. Arany János népdalgyűjteménye /The Folksong Collection of Arany János/. Budapest, 1952.
26. Lajtha László. Kőrispataki gyűjtés /Folk Music from Kőrispatak/. Budapest, 1955.
27. Lajtha László. Sopron megyei virrasztó énekek /Folksongs from Sopron County/. Budapest, 1956.
28. Lajtha László. Széki gyűjtés /Folk Music from Szék/. Budapest, 1954.
29. Lajtha László. Szépkényerüszentmártoni gyűjtés /Folk Music from Szépkényerüszentmárton/. Budapest, 1954.
30. Limbay Elemér. Magyar Dal-tár /Hungarian melodies/, Győr: Hanicke Dezső, 1880–1888.
31. Mátrai Gábor. Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye /Collection of the Hungarian Folksongs/. I–III. Pest, 1852.

32. Pálóczi Horváth Ádám. Ötödfélszáz énekek /450 songs/. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes–Kiss József. Budapest 1953.
33. Papp Géza. A XVII. század énekelt dallamai /Songs of the 17th Century/. Budapest, 1970.
34. Rajeczky Benjamin. Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et sequentiae. Budapest, 1956.
35. Rajeczky Benjamin. Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied. Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, 337–348. Budapest, 1956.
36. Régi Magyar Dallamok Tára /Corpus of the Old Hungarian Melodies/ I. see Csomasz Tóth, II. see Papp Géza Rimszkij-Korszakov, N. A.: Szto russzkih narodnüh peszen. 2 Moszkva–Leningrád, 1951.
37. Saygun, Ahmet Adnan. Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
38. Sipos János. A magyar népzene keleti kapcsolatai /Eastern Connection of the Hungarian Folk Music/, ZTI, Budapest: Balassi Kiadó. 2022.
39. Sipos János. Azeri Folksongs - At the Fountain-Head of Music, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.
40. Sipos János. Comparative Research on the Folk Music of Turkic and Hungarian People, Ankara: TIKÁ, 2005.
41. Sipos János. Essays on the Folksongs of Turkic People, Ankara: Grafiker, 2021.
42. Sipos János. In the wake of Bartók in Anatolia (Bibliotheca Traditionis Europea, Budapest: European Folklore Institute (also in Hungarian, Turkish, and e-book form), 2000.
43. Sipos János. In the wake of Bartók in Anatolia (Bibliotheca Traditionis Europea, Budapest: European Folklore Institute, 2000.
44. Sipos János. Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001.
45. Sipos János. Kyrgyz Folksongs, Budapest: l'Harmattan (also e-book), 2014.
46. Sipos János. Török Népzene /Turkish Folk Music/ I-II., Budapest: MTA Institute for Musicology, 1994.
47. Sipos János-Ufuk Tavkul. Karachay-Balkar Folksongs, Budapest: l'Harmattan (also in Hungarian, Turkish and e-book form), 2015.
48. Szabolcsi Bence. Osztyák és vogul dallamok /Ostyak and Vogul Melodies/. Ethnographia 1937, 340–345 p.
49. Szabolcsi Bence: Osztyák hősdalok – magyar siratók melódiái /Melodies of Ostyak Heroic Songs and Hungarian Laments/. Ethnographia 1933, 71–75.
50. Szini Károly. A magyar nép dalai és dallamai /Melodies of the Hungarians/. Pest 1865.
51. Vargyas Lajos Folk Music of the Hungarians. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005.
52. Vargyas Lajos. Áj falu zenei élete /Musical life of the village Áj/. Budapest 1941.
53. Vikár László–Bereczki Gábor. Cheremis Folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.
54. Vikár László–Bereczki Gábor. Chuvash Folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
55. Vikár László–Bereczki Gábor. Tatar Folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999.
56. Vikár László–Bereczki Gábor. Votyak Folksongs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.

УДК.78

*Зенкин К.В./МОСКВА, РОССИЯ/
Zenkin K.V./MOSCOW, RUSSIA/*

**МУЗЫКАЛЫК САЛТТАРДЫН ЖАШОО ЖАНА САКТОО ЫКМАЛАРЫ ТУУРАЛУУ
О СПОСОБАХ СУЩЕСТВОВАНИЯ И СОХРАНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ
ON THE WAYS OF EXISTENCE AND PRESERVATION OF MUSICAL TRADITIONS**

Аннотация. Объект статьи – музыкальные культуры (традиции) как феномен. Ее предмет – качественные различия музыкальных культур с точки зрения отношения к традиции и их типология. Поэтому тема статьи – «О способах существования и сохранения музыкальных традиций» – содержит в себе и формулировку цели. На основе изучения состояния европейских и внеевропейских музыкальных традиций даются заключения о способах их существования (аутентичное, консервированное, трансплантационное, трансформированное) и, что самое главное, поддержания и сохранения. Выявляется кардинальное отличие европейской музыкальной традиции на фоне остальных традиций мира. В отличие от традиционных культур европейская музыка получила значительно большее обособление от бытового уклада, что создало условия для автономности музыки, экстерриториальности и суперэтничности самой традиции, ее распространения по земному шару – вместе с распространением индустриальной буржуазной цивилизации.

В традиционных обществах все художественные и в том числе музыкальные традиции развиваются естественно, и потребности в специальных усилиях по их сохранению не возникает. Современный глобальный мир представляет собой конгломерат обществ самых разных типов. При этом традиционные общества и культуры, несмотря на примеры большей или меньшей изоляции оказываются все же так или иначе связаны с индустриальными обществами, а часто и «погружены» в них. Поэтому проблема сохранения традиционных культур – это проблема взаимодействия культур различных типов, для чего нам важно понять их особенности и различия.

В числе новых результатов работы: типология способов существования музыкальных традиций, а также вывод о том, что главным средством поддержания уходящих традиций в современных условиях становятся музыковедческие исторические исследования и их практическая реализация.

Ключевые слова: музыкальная традиция, традиционная культура, нетрадиционная культура, консервация, трансплантация, трансформация.

Аннотация. Бул макалада музыкалык маданияттардын феномени, алардын салттарга болгон мамилеси жана типологиялык айырмачылыктары изилденет. «Музыкалык традициялардын жашоо жолдору жана сакталышы жөнүндө» деген тема аркылуу европалык жана европалык эмес музыкалык салттардын жашоо модалары (оригиналдуу, сакталган, трансплантацияланган, трансформацияланган) жана аларды сактоо жолдору талданат.

Макалада европалык музыкалык салттын күнүмдүк турмуштан обочолонуп, автономияга ээ болгону жана дүйнө жүзүнө жайылганы баса белгиленет. Салттуу коомдордо музыкалык салттар табигый түрдө өнүгүп келген болсо, азыркы глобалдык дүйнөдө алардын өнөр жай коомдору менен байланышы салттуу маданияттарды сактоо көйгөйүн жаратууда.

Изилдөөнүн жаңы жыйынтыктары катары музыкалык салттардын жашоо жолдорунун типологиясы жана жоголуп бараткан салттарды сактоонун негизги каражаты музыкалык тарыхый изилдөө экени көрсөтүлөт.

Негизги сөздөр: музыкалык салт, салттуу маданият, салттуу эмес маданият, консервация, трансплантация, трансформация.

Abstract. The object of the article is musical cultures (traditions) as a phenomenon. Its subject is the qualitative differences of musical cultures in terms of their attitude to tradition and their typology. Therefore, the title of the article, «On the Ways of Existence and Preservation of Musical Traditions,» also serves as a statement of the goal. Based on the study of the state of European and non-European musical traditions, the article provides conclusions on the ways of their existence (authentic, preserved, transplanted, and transformed) and, most importantly, their maintenance and preservation. The article highlights the fundamental difference between the European musical tradition and the rest of the world's traditions. Unlike traditional cultures, European music has become much more separate from everyday life, which has created conditions for the autonomy of music, the extraterritoriality and super-ethnicity of the tradition itself, and its spread around the globe, along with the spread of industrial bourgeois civilization.

In traditional societies, all artistic and at the same time musical traditions develop naturally, and there is no need for special efforts to preserve them. The modern global world is a conglomeration of societies of various types. Despite examples of greater or lesser isolation, traditional societies and cultures are still connected to and often «immersed» in industrial societies. Therefore, the problem of preserving traditional cultures is a problem of interaction between different types of cultures, and it is important for us to understand their characteristics and differences.

Among the new results of the work are a typology of the ways in which musical traditions exist, as well as the conclusion that the main means of maintaining the traditions of the past in modern conditions is historical research in musicology and its practical implementation.

Key words: musical tradition, traditional culture, non-traditional culture, preservation, transplantation, transformation.

Каждая живая, естественно развивающаяся традиция представляет собой единство сохраняемого и обновляемого. Однако в сложившейся на сегодняшний день терминологии гуманитарных наук, прежде всего социологии и культурологии, под традицией понимают прежде всего факторы стабильности и сохранения. Это проявляется в противопоставлении так называемых «традиционных обществ» и «традиционных культур» иным обществам, которые развиваются значительно более динамично: индустриальному, постиндустриальному, атрадиционалистскому, посттрадиционалистскому и т.п. В традиционных (доиндустриальных, добуржуазных) обществах все художественные и в том числе музыкальные традиции развиваются естественно, и потребности в специальных усилиях по их сохранению, как правило, не возникает. Но современный глобальный мир представляет собой конгломерат обществ самых разных типов. При этом традиционные общества и культуры, несмотря на примеры большей или меньшей изоляции (за исключением абсолютной изоляции культуры сентинельцев на острове в Андаманском море) оказываются все же так или иначе связаны с индустриальными обществами, а часто и «погружены» в них.

Поэтому проблема сохранения традиционных культур – это проблема взаимодействия культур различных типов, для чего нам важно понять их особенности и различия.

Что возможно рассматривать как инвариантные черты традиционных музыкальных культур? Заметим, что к этому типу относилась и европейская культура до конца 18 века, а венская классика – переходный период к новому, атрадиционалистскому типу и его подготовка (его также называют «индивидуально-творческим» [1]. Прежде всего, для всех традиционных культур характерна их *непосредственная встроенность в быт, прямая зависимость от социальных факторов, встроенность в пространство-время жизненной реальности и зависимость от него*. Даже если речь идет о музыке, сопровождающей религиозные обряды, то все же эти обряды также представляют собой одну из неотъемлемых сторон жизни, хотя и высоко специализированную. Облик традиционной музыки определяется ее функцией (в большинстве случаев это музыка прикладная), связью со словом и танцем.

Другая важная черта традиционных музыкальных культур – непосредственность погружения носителей традиции в ее семиосферу [3]. В ситуации фольклора (культу-

ра готовых текстов) члены общества или каких-либо социальных слоев овладевают музыкальным опытом в процессе устного музицирования. В ситуации устного профессионализма (культура готового слова) выделяется слой исполнителей – активных носителей традиции, но овладение остальных членов общества (слушателей) музыкальным языком своей традиции происходит также непосредственно, без специальной подготовки.

Письменный музыкальный профессионализм стал инструментом постепенного выхода за рамки традиционализма, хотя, конечно, первопричиной и здесь выступили социо-культурные факторы. Необходима важная оговорка об условности терминов «традиционное общество» и «традиционная культура». Дело в том, что и в нетрадиционных музыкальных культурах традиция все равно остается важнейшим фактором их существования. Получается терминологический парадокс: «нетрадиционные музыкальные традиции» (например, романтизм, модернизм 20 века, авангард и т.д.) – такого словосочетания мы, конечно, нигде не встретим, однако фактически оно подразумевается и предполагается всем контекстом исследования традиций в европейском искусстве последних двух веков. Только традиция в условиях нетрадиционных культур действует иначе и обретает иные формы. «Традиционализм» – как непосредственное проявление традиции, как творчество внутри самой традиции – в музыке 19 и 20 веков уступает место историзму – творчеству на основе свободного и избирательного развития традиций прошлого. Кроме того, в авангардной ветви музыки 20 века доминирует антитрадиционализм как принципиальная установка – однако и авангард сам появился в результате развития определенных традиций, вплоть до их перерождения. А в поставангардной (постмодернистской) ветви новейшей музыки утвердилась такая форма общения с прошлым как интертекстовый (и часто полистилистический) коллаж – своего рода «антиисторизм» – или «нелинейный историзм», трактующий историю не как линейно развивающуюся систему, а как набор случайных, несвязанных событий.

И все же даже самые радикальные при-

меры общения с прошлым тоже являются особыми формами традиции. Почему же традиция так важна и вырваться за пределы этого понятия невозможно? Точнее, можно преодолеть, то есть, полностью трансформировать, какую-либо одну традицию, но при этом тут же оказаться в рамках другой или создать другую, как это произошло в Вене в начале 20 века и в Дармштадте – в его середине.

Ответ на вопрос о причинах невозможности существования вне каких бы то ни было традиций лежит в плоскости музыкального мышления и смысла. Если стиль – это, следуя А.Ф. Лосеву и передавая его определение очень кратко, структурно-смысловая модель [2], то традиция – это развития стиля, а значит, эволюция смыслов, без чего любое высказывание было бы обречено на немощь. Пока эволюция имеет некий инвариант, мы находимся в рамках одной традиции, и именно этот инвариант обеспечивает возможность понимания. Как мы знаем, интенсивное и нарастающее обновление музыкального языка в европейской музыке 19 – 20 веков нередко ставило слушателей в непростую ситуацию. Носители нетрадиционных музыкальных культур воспитываются специально, непосредственного воздействия окружающего быта здесь уже недостаточно.

Переход к нетрадиционному обществу в Западной Европе осуществился в 19 веке, и именно тогда со всей ясностью проступила специфика традиций «нетрадиционной» музыкальной культуры. Прежде всего, ситуация публичного платного концерта (в соответствии с буржуазными установками), утвердившаяся именно тогда, создала особое пространство для звучания музыки, выделила музыку из иных жизненных, немusicalных процессов. Подобно этому художественные музеи создают специальное пространство только для общения с искусством, исключая все другие цели. Иными словами, связь музыки с социальным контекстом (функционированием, заказом и т.п.) перестала быть столь непосредственной и прямой, как раньше. Тогда же возникает и феномен «абсолютной», «чистой» музыки – музыки «как таковой» – «только-музыки», по выражению А.В. Михайлова [4], не связанной с конкретным предназначением (функцией),

словом или танцем. Выделенность из немусыкального быта и стала главным фактором интенсивного изменения традиции и в конце концов ее преодоления. В наше время уровень такой выделенности существенно повысился: музыка стала существовать в виртуальном пространстве, сохранив при этом и прежние, концертно-театральные формы.

Другим следствием автономии музыки от социального контекста стала экстерриториальность и суперэтничность европейской музыкальной традиции, постепенно, вместе с европейской техникой и буржуазным образом жизни распространившейся по всему миру. Такая традиция, в силу своей независимости от бытовых функций, поддерживается путем сохранения слоя ее носителей, а также социальных институтов, обеспечивающих ее существование (консерваторий, филармоний, нотных издательств, музыкальных театров и т.д.). В противоположность всему этому, музыкальные традиции в традиционных обществах существуют в аутентичном виде только до тех пор, пока поддерживается породивший их жизненный уклад (кочевой, феодальный, дворцовый, религиозный и т.п.). Естественно, что с развитием цивилизации архаичные формы бытовой жизни уходят в прошлое вместе с наполнявшими их песнями, танцами и инструментальными пьесами. Однако специфика нетрадиционной музыкальной культуры создает ряд возможностей неаутентичного существования традиций прошлого. К таким неаутентичным формам следует отнести прежде всего консервацию традиции. Так, сейчас, благодаря интенсивной концертной жизни фактически оказались законсервированными барочная и классико-романтическая исполнительские традиции, в то время как в композиторском творчестве они давно вытеснены более современными формами. Тем не менее, они продолжают «светить» нам из прошлого, подобно далеким звездам. Так же возможно представить исполнение артефактов фольклора и устного профессионального творчества (макамов, мугамов, кюев и т.д.) в концертных условиях. Это и будет неаутентичное, консервированное состояние, связанное с трансплантацией традиции на новую почву. Особенно выразительный пример

в этом отношении дает возрожденное барочное исполнительство в условиях современных концертов. Показательно, что Андрей Волконский, создатель ансамбля «Мадригал» и инициатор возрождения старинной музыки в Советском Союзе, также немало исполнял и неевропейскую музыку.

Другая форма трансплантации традиции связана не с ее консервацией, а с трансформацией. Так, русская народная песня может трансплантироваться как в эстрадное пространство, так и в оперно-симфоническое. Благодаря Глинке, трансплантировавшему русскую народную песню в оперно-симфоническую традицию, возникла русская музыкальная классика. Однако по произведениям Глинки невозможно составить представление о звучании подлинных фольклорных образцов в аутентичной сельской обстановке. Особенно большим искушением представляются эстрадные обработки фольклора, которые, если они сделаны талантливо, вносят этническую струю в привлекательную музыку. Опасность, однако, в том, что в сознании современных людей этнически окрашенная эстрада может заменить и вытеснить подлинную этническую музыку.

Об аналогичных процессах трансформационной трансплантации традиций свидетельствуют попытки создания мугамных опер и симфоний, рок-опер, симфо-джазовых произведений и многое другое. Здесь трудно говорить о сохранении в силу неаутентичности звучания этнических образцов, однако на этом пути могут рождаться новые традиции и выразительные возможности.

Итак, консервировать отживающие формы бытового уклада не только невозможно, но и непрогрессивно. Однако уходящие формы традиционной музыки вполне возможно консервировать в той или иной степени, и такая консервация всегда будет означать трансплантацию старой традиции в условия новой. Для этого необходимо, конечно, наличие грамотных музыкантов, представляющих разные традиции, а главное, высокий уровень научного музыковедения. Только научные исследования способны в какой-то мере реставрировать уходящие традиции в иных, концертных условиях. Не случайно в Московской консерватории фольклорная традиция поддерживается профессиональ-

ным ансамблем Научного центра народной музыки, а при Научно-творческом центре «Музыкальные культуры мира» существуют классы традиционной китайской, японской,

иранской музыки. Научные знания и информация – единственное, что может в какой-то мере заменить отсутствие аутентичного бытового уклада.

Использованная литература:

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. С. 3-38.
2. Лосев А.Ф. Учение о стиле / общ. ред. и сост. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи ; вст. статья К.В. Зенкина. — М.; СПб.: Нестор-История, 2019.
3. Лотман Ю.М. Семиосфера. — С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000.
4. Михайлов А.В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории слова. // Слово и музыка. –Москва: Московская консерватория, 2002, с. 6–23.

УДК 78.072.2

Абдуллаев Р.С. /ЎЗБЕКСТАН/
Абдуллаев Р.С. /УЗБЕКИСТАН/
Abdullaev R.S. /UZBEKISTAN/

**САЛТТУУ МУЗЫКА БОРБОРДУК АЗИЯНЫН МАТЕРИАЛДЫК ЭМЕС МАДАНИЙ
МУРАСЫНЫН КОНТЕКСТИНДЕ**

**ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО
НАСЛЕДИЯ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

**TRADITIONAL MUSIC IN THE CONTEXT OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE
OF CENTRAL ASIA**

*Вся история музыки – это история,
взаимодействия интонации голоса человека
и интонации, управляемой человеком, т. е.
воспроизводимых инструментом.
Борис Асафьев*

Аннотация. Современная традиционная музыкальная культура рассматривается как целостность, в единстве историко-культурного, социологического, этико-эстетического и музыкально-стилистического подходов, а бытования, сохранения и развития традиций культуры народов региона в условиях современности в контексте актуальных мировых тенденций в изучении и охраны нематериального культурного наследия человечества. Национальное культурное наследие (фольклорная и изустно-профессиональная музыка) – феномен устной культуры, само формирование и развитие (включая бытие и охрана), а также исполнительское своеобразие закреплено только традицией.

Ключевые слова: музыка, наследие, традиция, исполнительская культура, бытие, сохранение, развитие.

Аннотация. Заманбап салттуу музыкалык маданият бүтүндөй тарыхый-маданий, социологиялык, этикалык-эстетикалык жана музыкалык-стистикалык мамилелердин биримдигинде жана адамзаттын материалдык эмес маданий мурастарын изилдөөнүн жана коргоонун учурдагы дүйнөлүк тенденцияларынын контекстинде заманбап доордун шарттарында региондун элдеринин маданий салттарынын болушу, сакталышы жана өнүгүшү каралат. Улуттук маданий мурас (фольклор жана оозеки-профессионалдык музыка) – бул оозеки маданияттын феномени, калыптануу жана өнүгүүнүн өзү (анын ичинде бар болуу жана коргоо), ошондой эле аткаруучулук оригиналдуулук салт менен гана бекитилет.

Негизги сөздөр: музыка, мурас, салт, аткаруучулук маданият, бар болуу, сактоо, өнүктүрүү.

Annotation. Modern traditional musical culture is considered as a whole, in the unity of historical-cultural, sociological, ethical-aesthetic and musical-stylistic approaches, and the existence, preservation and development of cultural traditions of the peoples of the region in the conditions of modernity in the context of current world trends in the study and protection of the intangible cultural heritage of mankind. National cultural heritage (folklore and oral-professional music) is a phenomenon of oral culture, the formation and development itself (including existence and protection), as well as the performing originality are fixed only by tradition.

Keywords: music, heritage, tradition, performing culture, existence, preservation, development.

Наука - основа прогрессивного развития человечества. Она всегда была тесно связана с потребностями человека и общества. На протяжении многих столетий и тысячелетий создавались научные направления, требовавших успешного развития знаний по различным наукам и предметам изучения, зарождались великие цивилизации Древнего Египта, Китая, Индии, Древней Греции. К этому ряду мировых феноменов следует отнести и нашу цивилизацию, зародившуюся в поймах рек Амударьи и Сырдарьи, древних Окса и Яксарта – свидетельства открытий археологов, историков науки. И уже в средние века на благодатной земле Узбекистана формируется уникальная система фундаментальных наук, освященный именами великих ученых, как Абу Наср Фараби, Беруни, Ибн Сино, Аль-Хорезми, Аль-Фергани, Аль-Хусайни, Мирзо Улугбек и многих других; поэтов Абдурахмана Джами, Алишера Навои, Бобура и др., благодаря которым возросли авторитет и значимость научных знаний, повысился статус ученого как мудреца, ведущего общество к процветанию. То есть это эпоха, подарившая миру совершенно новые, уникальные и захватывающие научные идеи и открытия, среди них формирование и развитие музыкальной науки – восточного музыкально-теоретического научного направления (ныне этномузыкологии), занимающая видное положение в истории мировой культуры. И здесь, особенно в музыкальном потоке, сливаются энергия и краски многих древних культур, создавая неповторимую гармонию единого историко-культурного пространства. Этот огромный исторический пласт достижений наших предков сделал возможным создание во второй половине XX века истинной научной школы музыковедения в Узбекистане и в целом, в регионе Центральной Азии.

Искусство музыки – это прежде всего общение людей, и, как всякое общение, оно не знает границ. В музыкальном искусстве три участника - создатель (творец), исполнитель и слушатель, от которых в равной степени зависит содержание этого общения. Музыкальное произведение – средство такого общения и потому заключает в себе то, о чем и как идет «разговор», чей внутренний мир, взгляды, точки зрения обсуждаются. Китай-

ский писатель-просветитель начало XX века Лу Синь высказывал следующее: «Уважение к народу, забота о его будущем ведут к необходимости очистить, освободить «национальный дух» от всего того, что мешало людям нормально жить и налаживать добрые отношения с другими народами» (5,178).

Музыкальная культура Узбекистана переживает сегодня период возрождения. Важную роль в этом играет не только национальное наследие, но и высокие художественные ценности мирового классического искусства, заключающие в себе духовное богатство, и соответственно огромное притяжение. При этом музыкальная традиция – источник развития и постижения форм восприятия мира в симбиозе прошлого и настоящего, залог духовно-нравственных и культурных достижений, средство дальнейшего самосовершенствования человека и общества в целом. «Если раньше все культуры описывались в едином «ключе» европейской научной традиции, то сегодня каждая культура претендует на собственную форму самоописания и самоопределения в истории» (6, 251). И в этом контексте аксиологический метод исследования позволяет определить самоценность узбекской музыки в контексте художественной культуры народов Центральной Азии. Поскольку искусство Узбекистана и в целом, центрально-азиатского региона все чаще являет миру естественную красоту и жизненную силу своих традиций, эстетических идеалов, и то совершенно неслучайно современный этап развития музыкальной (и в целом, художественной) культуры стал эпохой Ренессанса (т.е. третьего Восточного (Шарк) Ренессанса).

Понятие национальной музыки охватывает объект или разный объем явлений: то ограниченный лишь традиционным искусством монодии, или то что предельно расширенный, включающий все, что звучит и нравится, и даже то, что нравится как всякие «моды». Ценности нашей культуры, если они подлинные, искренние, сохраняются в истории помимо нашего субъективного желания. И здесь важно насколько верно ты понимаешь благо своего народа, каким хочешь видеть его в будущем; но еще важнее осознавать свой личный долг перед национальной культурой.

Восточная (следовательно, традиционная) музыка в её многовековой вокально-инструментальной традицией, с её высоко развитой музыкально-теоретической мыслью занимала и занимает видное положение в истории мировой культуры. Музыкальные традиции – это постоянно меняющиеся динамическая категория, которые по мнению Б.Асафьева, как «... «в живых памятниках», в устной передаче мы наблюдаем вековые потоки и наслоения мелоса» (2, 131). Действительно, живые музыкальные традиции народов Востока, корни которых уходят в глубь веков, служат благодатным материалом для изучения истории и эволюции музыкального мышления (илму мусикий – наука о музыке), для уверенности теоретических положений, выработанных учеными Центральной Азии определенных исторических эпох, начиная с IX века и вплоть до XIX века, как изучение акустических свойств звука, их интервальные соотношения (илму таълиф – учение о композиции), разрабатывая сложную систему ритмов (илму ийко – учение о ритме). Взгляд на теорию музыки как науку, находящуюся в теснейшей связи с другими науками, в особенности с математикой и астрономией, определяет содержание «Трактатов о музыке» ученых и просветителей средневековья, в которых именно музыкально-теоретические вопросы, тесно связанные с музыкальной практикой, занимают преобладающее место. «Звук как средство общения людей между собой», поэт и ученый Абдурахман Джами (XV в.) тем самым подчеркивает особую важность музыкального искусства в области духовной деятельности человека.

Выдающиеся деятели Восточного Ренессанса (период зрелого средневековья, IX-XVI вв.) рассматривали культуру как духовное богатство общества и внутреннее состояние человека, основанное на постоянном стремлении к истине и красоте. Через культуру человек осознает свое единство с природой, обществом, с прошлым и будущим.

Направления на сохранение музыкальных традиций, культуры узбекского народа и других народов региона, взрастили целую плеяду последователей, ученых, которые продолжают славные традиции своих предшественников (поэтов, просветителей, ученых средневековья; этнографов – Ч.Ва-

лиханов, А.Эйхгорн, В.Лейсек, С.Рыбаков), воплощая в жизнь творческие и научные замыслы – это А.Затаевич, В.Успенский, Н.Миронов, Е.Романовская, В.Беляев, В.Виноградов; и на рубеже XX-XXI веков традиционная музыка стала объектом более пристального научного изучения Б.Ерзаковича, Т.Вызго, Ф.Кароматова, Б.Каракулова, А.Мухамбетовой, К.Дюшалиева, О.Матякубова, Р.Абдуллаева, З.Таджиковой, С.Елемановой, А.Низамова, Ш.Гуллыева, А.Абдурашидова, С.Субаналиева, Р.Амановой и др. Этномузыковедение республик Центральной Азии содержит фундаментальные работы, как музыкально-этнографического, так и обобщающего, научно-теоретического и научно-практического плана, в которых традиционная музыкальная культура рассматривается как целостность, при этом преимущественно изустная (в единстве историко-культурных, социологических, этико-эстетических и музыкально-стилистических подходов), с точки зрения составляющих её самобытно-локальных, музыкально-поэтических и инструментальных традиций.

Современная социокультурная ситуация Центральной Азии представляет собой весьма пеструю стилевую картину. Обретения в республиках региона независимости существенно раздвинуло представление о национальных художественных традициях, их генезиса и особенностях. Появилась возможность по-новому оценить многовековой культурный опыт, накопленный народами – носителями национальных традиций, что способствовало формированию новых перспектив осмысления музыкального наследия, как объекта самобытного художественного творчества и исполнительского искусства, проявляющего себя через специфические формы и средства музыкальной выразительности.

Традиционная музыка – феномен духовной культуры Центральной Азии. Однако его художественное и историческое значение выходит далеко за рамки своего региона. За многие века существования и распространения понятие традиционной культуры стала ключевым в обозначении традиционной и современной музыки Востока. Несмотря на то, что в течение нескольких столетий узбеки и

другие народа региона испытали многочисленные историко-политические, культурно-экономические события, они сумели донести и сохранить самобытную художественную культуру, в том числе музыкально-поэтическую и музыкально-исполнительскую, которые бережно хранятся в памяти народа до сегодняшнего дня. Многосоставность музыкальной культуры Узбекистана одновременно включает в себя, помимо традиционного триединого пласта (музыкальный фольклор. Изустно-профессиональная музыка и бастакоровское творчество), так называемую академическую, профессиональную музыкальную культуру (композиторское творчество, исполнительство, музыкальное образование), которая удерживается преимущественно в интеллектуальной и художественно-эстетической культурной среде, а также массовую музыкальную культуру (различные виды поп-или рок-музыки, эстрада, джаз, самодеятельность и др.), в последнее столетие активно внедряющуюся во все сферы культурной деятельности. Этим и обусловлена стилевая пестрота современной социокультурной ситуации. Происходит переоценка художественных, в частности, музыкальных ценностей. Следует подчеркнуть, что все вышеназванные музыкально-творческие направления и составляют в Узбекистане музыку современную. И традиционная музыка узбеков. Пришедшая из глубины веков и сохраняющаяся в наши дни – это не только наследие, но и часть нашей современной фоносферы.

Основы традиционной музыки, того, что впоследствии стали называть фольклорной и изустно-профессиональной, находились в орбите внимания многих мусульманских ученых, начиная с Абу Насра Фараби, ими восхищались философы, поэты и музыканты восточного и западного мира. Именно образцы традиционной музыки, благодаря Великому шелковому пути, явились тем мостом в установлении культурных контактов между Востоком и Западом, между Центральной Азией и Дальним Востоком. Именно они, как духовные памятники

исторических эпох, а ныне шедевры нематериального культурного наследия человечества (к примеру, Шашмаком, Манас, Катта ашула, Навруз и др.) явились источниками изучения истории музыки, в целом богатейшего наследия музыкальной культуры Центральной Азии.

При всей кажущейся самоочевидности дать определение данному явлению непросто; что принес XX век музыкальному искусству Центральной Азии – музыка начала и конца века явления разные по своему содержательному объему (при этом хотелось бы отметить и ряд проблем, решение которых сохраняется до сих пор). 1. Отсутствие четких определений таких дефиниций, как традиционная культура, народное творчество, традиционная музыка или же изустно-профессиональное творчество – от непонимания специфики эстетической природы различных понятий, которая приводит к негативным последствиям в самой практике, то есть народное творчество теряет свою социальную роль в современном обществе и потому нет необходимости в искусственном торможении его естественного отмирания. У истоков столетия это профессиональное искусство устной традиции (макомы, эпические сказания, инструментальная музыка для домбры, комуза, дутара) и фольклор – высокоразвитая система национальной монодии со своими, веками оттачиваемыми музыкально-языковыми средствами, формами, жанрами и их носителями. На исходе – та же система национальной монодии плюс зародившаяся на её базе и получившая активное развитие новая система – композиторское творчество. Другими словами, музыка региона не отождествляется сегодня только с традиционной монодической системой, но вбирает в себя и иную, когда “баланс сил” в регионе Центральной Азии относительно выравнивается и в музыкальных культурах начинается складывается ситуация культурного билингвизма. И каждая из них представлена своим, исторически сложившимся типом авторов – профессионалов устной и письменной традиций. Общеизвестны большие потери, которые понесло традиционное музыкальное творчество при

советском режиме – начало XX века в целом характеризуется безраздельным господством европоцентризма в мировой культуре. В общественном сознании, например искусство узбекского макомата, казахские домбровые кюи или же кыргызского “Манаса” сдвигаются в область так называемого “народного творчества”, противопоставляемого “профессиональному” композиторскому творчеству, переходя, таким образом, из искусства изустно-профессионального класса в класс фольклорного творчества. Отсюда правомерен вопрос: насколько музыка региона, в том числе и узбекская или кыргызская XX века, сумела сохранить старую традицию? И если справедлива мысль, что прогресс в искусстве состоит не в смене старого новым (при этом новое – еще не значит лучшее), а в расширении общего культурного поля и накоплении художественных ценностей, то именно это и происходит, на наш взгляд, с современной музыкой народов региона.

2. Возрождение традиционной культуры, народного творчества, в частности, традиционное музыкальное творчество, то есть как возрождать традиционную музыкальную культуру в условиях современности – порой не всегда верно осмысляющие особенности и характер данного творчества, как эпические сказания или макомное искусство, тоже самое связано и с инструментально-исполнительской культурой при учете локального своеобразие.

3. Социальная востребованность традиционной музыки, как элемента нематериального культурного наследия – общая проблема выживания музыкальных традиций в современных культурно-экономических условиях, требующая выработки стратегии оптимального решения.

4. Проблема образования в сфере традиционного искусства – важная проблема в условиях современности: в прошлом это индивидуальная школа мастерства «устоз-шогирд» (мастер-ученик) на основе методики изустного освоения (именные школы созанда, домбристов, комузчи; певцов-хонанда, эпоса, макомов (кошок, ыр, айтыс, халфа, катта ашула, манас, бахши) и др.

И это в значительной мере связано с проблемой сохранения и возрождения традиционного исполнительства и устного профессионализма, а также отношением к пониманию и появлению в 70-х годах XX века идеи существования изустно-профессиональных музыкальных культур дало толчок к научному осмыслению этого явления на местном центрально-азиатском материале. Соответственно, узбекская школа музыкознания внесла весомый вклад в её разработку.¹ Именно в этот период в Узбекистане, а также в республиках Центральной Азии, традиционное национальное искусство переживает период своего яркого возрождения. При этом резко возросший престиж традиционно-национальных форм музицирования во многом изменили общую обстановку в музыкальной жизни не только нашей республики, но и в целом, всего региона Центральной Азии, “по-новому, исторически более верно расставив акценты, где традиционно-моноподобные жанры не только наследие, но и сама современность” (Н.Янов-Яновская). То есть отношение общества к традиционному музыкальному наследию меняется в лучшую сторону, чему в немалой степени способствовала культурная политика и практическая деятельность ЮНЕСКО (Конвенция ЮНЕСКО “Об охране нематериального культурного наследия”, 2003;

¹ В 1972 году при Ташкентской консерватории впервые была открыта кафедра «Шарқ мусиқаси» («Восточной музыки»), целью которой стало профессиональная подготовка кадров музыковедов-востоковедов и музыкантов традиционного исполнительства, где получили образование представители Центральной Азии, Германии, Судана, Польши, США, Китая, Иордании и др. Зная восточных языков, стало возможным изучению средневековых “Трактатов о музыке” IX-XIX веков – это новая эра познания истории восточной музыки; с учетом современных требований была разработана методика освоения сохранившихся письменных источников – историко-культурного и научно-теоретического направленности, Все это способствовало переоценке в общественном сознании ценности традиционного искусства. Позднее аналогичные кафедры были организованы и в других республиках Центральной Азии; ныне это кафедры национального профиля. В Узбекистане при консерватории кафедры «Истории узбекской музыки», в Институте узбекского национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби – «Истории и теории узбекского макома»; при институте узбекского эстрадного искусства имени Батра Закирова – «Истории и теории узбекской национальной музыки».

программа ЮНЕСКО «Шедевры НКН человечества»).

В мировой практике сохранению и развитию традиционной музыки уделяется большое внимание, как элементу нематериального культурного наследия (НКН), в частности, их историко-теоретическим основам и многовековым творческо-исполнительским традициям, где нашли своё концентрированное выражение жизнеутверждающие художественные закономерности, которые сложились благодаря творческому гению наших великих предков. Отсюда усилилось внимание к традиционным ценностям и народной культуре, как к важным факторам формирования национальной идентичности. Примером тому, проведения в республиках Центральной Азии – Недели традиционной музыки, дня домбры и айтыса в Казахстане, дня комуза в Кыргызстане, эпоса «Гёроглы» в Туркменистане, «Шашмакома» в Таджикистане, искусства макома и искусства бахши в Узбекистане, а также ряда международных фестивалей в республиках региона.

Уникальность традиционной музыки заключается, с одной стороны, в том, что это выдающийся памятник музыкальной культуры народов Центральной Азии, в частности, кыргызского, значение которого выходит за рамки узко этнических интересов, а её традиционность – для всех и навсегда. С другой стороны, оригинальность её как явления в том, что в своей эволюции она охватывает огромный временной промежуток. При этом дастан, песнетворчество, инструментальная (сольная или ансамблевая) музыка – это действующая жанровая система традиционной устно-профессиональной музыки, имеющая непрерывные преемственные связи поколений живых носителей. Это живая эпическая и песенно-инструментальная традиция, которая является наиболее достоверным первоисточником в изучении объективных закономерностей, лежащих в основе данного феномена. При этом традиция не временное в искусстве, а колоритно характеризуют реалии сегодняшнего дня. «Издавна существовали хафизы, бастакоры, устозы – история свято хранит имена многих, – констатирует Наталия Соломоновна. – Традиция продолжает жить – потому и не скудеет монодическая музыка, рождаются, крепнут, получают

новые исполнительские трактовки прекрасные мелодии и песни – плод вдохновения замечательных (порой анонимных) творцов» (9, 6). Действительно, живые музыкальные традиции узбекского народа, корни которых уходят в глубь веков, служат богатейшим материалом для изучения истории и эволюции музыкального мышления, для перификации теоретических положений, выработанных авторами отдельных эпох. Соответственно, обращение к этим традициям ориентированно на актуальность сохранения и развития национально-художественного достояния Узбекистана, связанных с традиционной культурой и современным композиторским творчеством – креативная природа узбекской музыки, музыкальное мышление, семантика и язык композиторской музыки в единстве с традиционной, благодаря которому охватывается широкий диапазон творческой деятельности великих мастеров – музыкантов, бастакоров и композиторов Узбекистана в различных сферах музыкального искусства.

В определенном смысле рубеж XX-XXI века – век нескольких культурных эпох, выявляющих себя и последовательно, и одновременно. Независимость и государственный суверенитет, кардинальные социально-политические и экономические трансформации стали важными реформирующими факторами нового общественного устройства, мировоззрения наций, их культуры и искусства, в частности, были провозглашены свобода художественного самовыражения. И в качестве ведущих ценностных ориентиров новой культурной политики был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей – эти две составляющие придали своеобразие современным эстетическим поискам в искусстве региона. В то же время, бурный процесс роста национального самосознания вызвал интерес к собственной национальной истории и поэтике традиционной культуры, к ее мифо-эпическим, фольклорным и культово-сакральным пластам.

Культурное разнообразие позволяет лишь условно очертить контуры необозримого пространства современного музыкального искусства, которое вбирает в себя как собственный, созданный за последнее столетие и, соответственно, глубоко актуальный

материал, связанный с индивидуальным творчеством (композиторская музыка), так и богатейшие духовно-творческие накопления прошлых эпох – образцы традиционной музыки (от народных мелодий и песен до эпических сказаний и макомных циклов) и произведения бастакоровского (индивидуально-изустно-профессионального) творчества (массовые песни, инструментальные пьесы, сценические оперы).

Узбекская (как и в целом, центрально-азиатская) музыка всегда несла в себе дух своего времени; она выражала тенденции своей эпохи во всей непримиримости борьбы различных мировоззрений. Сегодня музыкальное искусство – это искусство многожанровое, богатое по содержанию и средствами выразительности, прочно опирающееся на лучшие традиции прошлого, подлинно современное по духу и характеру. Узбекское традиционное музыкальное искусство и ныне живет в широком диапазоне своих видов и жанров; и не только «фольклорные жанры, но и развитые виды изустно-профессионального творчества прочно выписываются в нашу действительность, донося до современного человека и изысканное музыкальное искусство прошлого, и богатства восточной поэтической классики, – подчеркивает Наталия Янов-Яновская. – Однако традиции выполняют в национальном искусстве не только охранительную, сохраняющую функцию, но и функцию созидующую, порождающую, обеспечивающую возникновение новых музыкальных видов» (7, 6). При этом следует отметить, что возрождение и креативные силы узбекской традиционной музыки в полной мере проявились в акте рождения и становления такого принципиально нового явления в XX веке, как композиторское творчество.

Как известно, традиционной (в последние годы в научной литературе появилось понятие «классическая») называют музыку совершенную – духовное наследие народа, которая дошла до нас как живая традиция. В непрерывной цепи преемственности традиций, традиционная музыка (в основе музыкальный фольклор и изустно-профессиональная музыка), органическом сочетании практики и теории, феноменальность которой в богатой жанровой системе, имеющая прочную научно-теоретическую базу.

Современное состояние исконных музыкальных традиций узбеков и других народов Центральной Азии, включающих песнетворчества фольклора, развитые вокальные формы, традиционную инструментальную музыку, эпические сказания и искусство макома рассматривается как целостность, в единстве историко-культурного, социологического, этико-эстетического и музыкального, социологического, этико-эстетического и музыкально-стилистического подходов, а бытования, сохранения и развития традиций культуры народов региона в условиях современности в контексте актуальных мировых тенденций в изучении и охраны нематериального культурного наследия человечества. Национальное музыкальное наследие (фольклорная и изустно-профессиональная музыка) – феномен устной культуры, само формирование и развитие (включая бытие и охрана), а также исполнительское своеобразие закреплено только традицией. А сохранность и развития художественных традиций непосредственно связано с деятельностью носителей традиционной культуры – инструменталистов (созанда, домбристов, комузистов) и певцов (хонанда, ырчи, айтыс), эпических сказителей (бахши, жырау, халфа, манасчи, баксы), исполнителей искусства макома (хафиз). И ныне, в условиях современности традиционная музыка, при отражении самобытности музыкального языка, отличается не только обилием тем, богатейшей палитрой выразительных возможностей и исполнительских приемов, сохранностью и трансформацией жанровой системы, но и наличием своеобразных региональных и локальных стилей.

В последнее десятилетие XXI века современная традиционная музыкальная культура, проблема её современного бытования и сохранения традиций узбекской культуры в центре внимания важных социально-политических и культурно-экономических вопросов Нового (Янги) Узбекистана, как «Стратегия действия на 2017-2021 гг.» и «Стратегии действия на 2022-2026 гг.», принятие Президентом Республики Узбекистана, где культуре уделяется особое внимание. Принято и находятся в действии более 40 Постановлений и Указов по вопросам культуры и искусства, в частности, организация Международных музыкальных и фольклорных фестивалей

искусства макома (2018, 2024). искусства бахши (2019-2025), народного творчества (Коканд), фольклора (Байсун, Бухара, Маргелан, Нурата), искусства танца «Лазги» (Хива), современного искусства «Шарқ тароналари»; не считая аналогичных фестивалей и конкурсов республиканского масштаба. В сфере образования функционирования специализированных детских музыкальных школ-интернатов искусства макома (Фергана, Хива, Бухара) и искусства бахши (Термез, Карши, Самарканд, Ургенч), где к преподаванию привлекаются ведущие мастера традиционного искусства, разработаны методика, учебные программы и пособия. Готовятся к издания совершенные нотные издания с учетом традиционных исполнительских стилей и приемов макомов, дастанов, катта ашула и инструментальной музыки. В 2020 году в Ташкенте открытие и функционирование Института узбекского национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби (УНМС), где на высоком академически-профессиональном уровне идет подготовка высоко профессиональных специалистов – музыкантов и певцов искусства макома, искусства бахши, инструментально-исполнительской культуры. В научном плане история, теория и практика традиционного исполнительства разрабатываются учеными и преподавателями консерватории и соответствующих институтов, функционируют специализированные Научные совете по защите диссертаций (DSc) и (PhD) в консерватории (ГКУз.) и в институте (УНМС): ежегодно проводятся Международные и Республиканские научно-практические конференции симпозиумы по проблематике традиционной культуры и исполнительства (соответственно издания).

Музыкальная культура Центральной Азии, население которой составляют тюркские, иранские и ряд других народов, имеющие разные этногенетические происхождение, явление самобытное и уникальное с богатством нематериального культурного наследия, с неповторимостью их жанров и форм; их отличает множество шедевров, вошедших в сокровищницу мирового музыкального искусства – узбекский и таджикский Шашмаком, казахские домбровые кюи и айтыс, кыргызские комузные куу и Манас, туркменский эпос “Гёроглы”, таджикский фалак, ферганские катта ашула и аския, узбек-

ское искусство бахши - признаны “Шедеврами нематериального культурного наследия человечества” и внесены в Репрезентативный список НКН ЮНЕСКО.

В условиях современной исторической действительности, на рубеже XX – XXI веков, проблемы возрождения, сохранения, защиты и эволюции духовного наследия, в частности, традиционной музыкальной культуры, имеют исключительную историческую значимость и ценность, так как, являясь памятником материального и нематериального культурного наследия исторических эпох народов региона, они отражают общую тенденцию национальной идентичности, тем самым выполняя важную духовную миссию для будущих поколений. Многовековая музыкальная культура народов Центральной Азии в настоящее время накопила богатейшую сокровищницу образцов традиционной и современной музыки, которая со временем подверглась многообразным формам эволюции и трансформации. И сохраняющиеся ныне образцы традиционной музыкальной культуры, включающая музыкальный фольклор и изустно-профессиональную музыку, представляют собой уникальную область общечеловеческой цивилизации.

И здесь хотелось привести слова Чингиза Айтматова - великого человека и писателя нашей современности: «Смысл и значение культурного наследия заключается в том, чтобы национальное достояние того или иного народа щедро распространять, раздавать другим, включать в себя ценности культуры других народов и тем самым способствовать процессу духовного взаимовлияния. Это тот случай, когда раздающий не теряет, а приобретает; воздающий не скуднеет, а обогащается» (8, 29).

И здесь хотелось бы напомнить о том, что **музыка** всегда звучала как сокровенная суть народной души, как высшее музыкально-поэтическое и философское обобщение народных представлений. Прав был великий Хафыз: «Жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том, что жизнь есть сама музыка». И в понимании её всегда надо следовать законам человеческого мышления, законам искусства и культуры.

Литература:

1. Абдуллаев Р. Основы узбекской традиционной музыки. Ташкент, 2022.
2. Асафьев Б.В. Материалы к биографии Б.Асафьева. Сост. А.Л. Крюков. Л., 1982.
3. Искусство Узбекистана на современном этапе социо-культурного развития. Ташкент, 2006.
4. История музыки Средней Азии и Казахстана. М., 1995.
5. Лу Синь. Великий китайский писатель и его время. //Иностранная литература. 1981, № 10.
6. Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология научного исследования. - М., 2010.
7. Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Ташкент, 2008.
8. Сырдыбаева Разия. Чингиз Айтматов и музыкальное искусство. Монография. Бишкек, 2013.
9. Янов-Яновская Н.С. Икрам Акбаров. Ташкент, 2011.

УДК 78.033.3(575)

Низамов А. /ТАЖИКСТАН/
Низамов А. /ТАДЖИКИСТАН/
Nizamov A. /TAJIKISTAN/

**ГЛОБАЛИЗМ ШАРТЫНДА БОРБОРДУК АЗИЯ ЭЛДЕРИНИН САЛТТУУ МУЗЫКАСЫН САКТОО
ЖАНА ӨНҮКТҮРҮҮНҮН СОЦИОМАДАНИЯТТЫК ЖАНА ТАРЫХЫЙ АСПЕКТТЕРИ**

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗМА**

**SOCIOCULTURAL AND HISTORICAL ASPECTS OF THE PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF
TRADITIONAL MUSIC OF THE PEOPLES OF CENTRAL ASIA IN THE CONTEXT OF GLOBALISM**

Аннотация. Данный доклад рассматривает вопросы, связанные с решением проблем сохранения и развития традиционной музыки народов Центральной Азии в условиях глобализации. Центральным тезисом является исторически обусловленные традиции совместного проживания и формирования различных родственных жанров традиционной музыки в регионе. Культурологический аспект исследуемого материала заключается в том, что в течении многих столетий народы Центральной Азии вели совместное хозяйство, часто переходили из кочевого образа жизни в оседлый, при этом во многих обрядах и обычаях (к примеру при встрече весеннего праздника Навруз) постоянно наблюдался наличие общих элементов (в том числе и жанре эпических песнопений).

Новые социально-экономические реальности в условиях образования независимых государств существенным образом начинают влиять на процесс развития традиционной музыки. Всем известно, что цивилизация народов Центральной Азии создавалась столетиями всем сообществом ирано и тюркоязычных народов региона. Однако в новых геополитических условиях появились тенденции, которые усиленно препятствуют сохранению режима взаимодействия культур.

Автор предлагает осуществить ряд действий, направленных на обеспечении дальнейшего взаимодействия в культурном пространстве региона Центральной Азии - создание совместных учебников, проведение форумов и т.д.

Ключевые слова: глобализм, традиционная музыка, эпос, макамы, манас, гуругли, алпамыш

Аннотация. Бул докладда глобалдашуу шартында Борбордук Азия элдеринин салттуу музыкасын сактоо жана өнүктүрүү маселелерин чечүүгө байланышкан маселелер каралат. Негизги диссертация аймактагы салттуу музыканын ар кандай тектеш жанрларынын чогуу жашоо жана калыптануусунун тарыхый шартталган салттары болуп саналат. Иликтенип жаткан материалдын маданий аспектиси: Орто Азиянын элдери көп кылымдар бою биргелешкен чарба жүргүзүп, көбүнчө көчмөн турмуштан отурукташкан жашоого өтүп келишкен, ошол эле учурда көптөгөн ырым-жырымдарда жана үрп-адаттарда (мисалы, жазгы Навруз майрамын майрамдоодо) жалпы элементтердин болушу (анын ичинде эпикалык ыр жанрында) дайыма байкалган. Эгемендүү мамлекеттердин түзүлүшүнүн шартында жаңы социалдык-экономикалык реалдуулуктар салттуу музыканын өнүгүү процессине олуттуу таасирин тийгизе баштады. Борбордук Азия элдеринин цивилизациясы кылымдар бою ирандык жана түрк тилдүү аймактын бүтүндөй коомчулугу тарабынан түзүлгөнүн баары билет. Бирок жаңы геосаясий шарттарда маданияттардын өз ара аракеттенүү режиминин сакталышына катуу тоскоол болгон тенденциялар пайда болду. Автор Борбордук Азия чөлкөмүнүн маданий мейкиндигинде мындан аркы өз ара аракеттенүүнү камсыздоого багытталган бир катар иш-чараларды ишке ашырууну сунуштайт – биргелешкен окуу китептерин түзүү, форумдарды өткөрүү ж.б.

Негизги сөздөр: глобализм, салттуу музыка, эпос, макомдор, манас, гуругли, алпамыш

Abstract. This report examines issues related to solving the problems of preserving and developing the traditional music of the peoples of Central Asia in the context of globalization. The central thesis is the historically determined traditions of living together and the formation of various related genres of traditional music in the region. The cultural aspect of the material under study lies in the fact that for many centuries the peoples of Central Asia have been farming together, often moving from a nomadic lifestyle to a sedentary one, while in many rituals and customs (for example, at the meeting of the spring holiday Navruz) the presence of common elements (including the genre of epic chants) was constantly observed.

New socio-economic realities in the context of the formation of independent states are beginning to significantly influence the development of traditional music. Everyone knows that the civilization of the peoples of Central Asia has been created for centuries by the entire community of Iranian and Turki-speaking peoples of the region. However, in the new geopolitical conditions, trends have emerged that strongly hinder the preservation of the regime of cultural interaction.

The author suggests implementing a number of actions aimed at ensuring further interaction in the cultural space of the Central Asian region - creating joint textbooks, holding forums, etc.

Keywords. Глобализм, салттуу музыка, эпос, макомдор, Манас, Алпамыш.

Уважаемые коллеги, дамы и господа! Разрешите прежде всего выразить благодарность организаторам данного очень важного и актуального форума за приглашение для участия и за возможность выступить перед участниками столь авторитетной аудитории.

Глубоко символично, что данная международная конференция тематика которой касается очень актуальной проблемы современной культурологии - именно сохранения и развития богатых и уникальных культурных традиций, проходит здесь, в Кыргызстане, на земле создателей и хранителей великих и жизнеустойчивых художественных традиций, где глубоко ценят эпос и современность.

Из нашего совместного опыта социально-экономических, а также геополитических процессов, происшедшие за последние три десятилетия выясняется, что на сегодняшний день главной задачей является умение мобилизовать все свои интеллектуальные ресурсы, социально-культурный и экономический потенциал для того, чтобы противостоять многополярным вызовам современности.

Решение проблем культурного строительства требуют сегодня от нас очень тщательного, взвешенного анализа, а это значит, что мы - художественная интеллигенция, или так называемый «креативный класс» (это определение из

текста конвенции ЮНЕСКО 2005г.) имели возможность высказать свои пожелания и определить пути их решения. Однако при этом возникает вопрос, что же происходит с этим «креативным классом» реально сегодня?

Наблюдается значительное снижение продуктивности их деятельности, а также уровня материальной обеспеченности. Для начала вспомним, что именно этот класс возможно самым сильным образом пострадал вследствие прошедших в начале 90-х годов общественно-политических потрясений.

Для сравнения: в советское время художественная интеллигенция (поэты, художники, композиторы, киношники и др.) были максимально обеспечены (не только орденами, званиями, авторитетом, но и материально: курорты, дома творчества, бешенные гонорары, и т.д.). Ныне в условиях распространения массовой культуры наша художественная и творческая интеллигенция оказалась далеко не в первых рядах, то есть она значительно потеряла былой высокий статус буквально на глазах одного поколения.

С другой стороны не сомневая в том, что именно в этих условиях многократно возрастает роль и функции именно культуры как феномена, регулирующего все аспекты жизни государства и общества - обращения с природными ресурсами, традициями, способа производства, обеспечения потребностей

общества продуктами питания, жильем, да и всеми необходимыми товарами. Фактор культуры – точнее ее уровень в дальнейшем будет способствовать укреплению региональных социальных связей и создает столь необходимый благоприятный фон для безболезненного формирования гео-экономических и культурных парадигм. В конце концов сегодня настало время признать истину о том, что культурное разнообразие просто очень необходимо для обеспечения мира и безопасности на местном и региональном уровне. Недавний опыт прохождения через сложные, порой искусство созданные барьеры в регионы Центральной Азии показывает, что в политических дискуссиях в конечном итоге победителем выходит именно культурный фактор.

В тематике нашей конференции первым обозначен вопрос о сохранении культурных традиций, вопрос, который в условиях современности приобретает поистине глобальный характер. Бурное развитие технологии, процессы урбанизации все больше выводят на передний план элементы массовой культуры. В ряде регионов земного шара фольклор или подлинно традиционная музыка уступают место модерну или даже псевдо фольклору.

В этом отношении культурное поле региона Центральной Азии представляет собой богатейший пласт разнообразных музыкальных традиций, включая музыкальный эпос и устный профе Дюшалиев Камчыбек Шаменович

сационализм. В исторической памяти народов этого региона сохранились уникальные образцы художественного мировоззрения, что составляет неотъемлемую частицу мировой цивилизации. За последнее время такие шедевры нематериальной культуры как Шашмаком, Манас, Лазги и др. признаны ЮНЕСКО как наследие всего человечества. А это означает, что сохранение этих традиций являются важнейшей задачей современной культурной политики.

При этом возникает такой вопрос: а в чем собственно заключается проблема? Разве сегодня мало делается для более или менее успешного ее решения? Ведь как известно,

в культурной политике государств нашего региона важное место занимает стремление к возрождению художественного наследия.

Однако суть дела заключается в том, что современные реалии незаметно уводят нас от умения правильной оценки ситуации. К примеру. Многие образцы нашей интеллектуальной собственности наши народы создавали столетиями совместно (!), эпос создавался во многих вариантах, и при этом сохраняя общие художественные черты, элементы сюжета, исполнительские манеры и т.д.. Манас, Алпамыш, Гуругли до настоящего времени сохраняют общую сюжетную или философско-эстетическую канву.

Это означает, что эти эпические сказания веками питались из одного источника. Однако ныне возникает такой вопрос: а сможем мы в условиях глобализма и формированием исторически новых форм социально-политических взаимоотношений между народами и государствами сохранить, более того, развивать эти традиции? Ведь всем известно, что за короткий исторический период произошли кардинальные изменения.

Начало 21 века – это начало уникального исторического периода в судьбе народов и государств Центральной Азии, это период формирования уже поистине независимых государств, появлением госграниц (взамен прежних условно-административных), переходом на рыночную экономику и установлением новых форм социальных, экономических, политических и культурных связей между народами Центральной Азии. Исторически – потому что, например, впервые в истории на этой территории появились реальные границы (в замен бывших условно административных) со всеми атрибутами и вытекающими отсюда обстоятельствами.

Общеизвестно, что человеческая история - это история формирования, развития и разрушения цивилизаций, других форм идентификации человека попросту не существовало. На всем протяжении истории своего формирования и развития цивилизации, в том числе и наша, открывали перед народами самую широкую возможность идентификации.

Мы – я имею ввиду народы Центральной Азии, уже прошли т.н. идентификацию через цивилизации, и думается, что в дальнейшем любые попытки разрушит эту идентификацию или расколоть ее по контурам современных границ, могут привести к нежелательным результатам. Вот здесь и кроется на наш взгляд, суть вопроса о сохранения традиций.

За этот период практически во всех странах Центральной Азии начинается бурный процесс культурной модернизации. Степи Казахстана и горы Таджикистана и Кыргызстана, долины Узбекистана и Туркменистана в течении многих тысячелетий считались территорией богатейших и колоссальных культурных новаций, от поистине чудесно организованного способа конструирования жилья, как например строительства юрты или бадахшанского дома на Памире, до военных технологий и способов освоения природных ресурсов.

Для более глубокого понимания сути данной проблемы, следует вспомнить, что идеология разрозненной интерпретации культурных ценностей народов Центральной Азии была заложена еще в первой половине прошлого столетия в рамках реализации культурной политики советского государства, где заранее было предусмотрено, чтобы каждый народ Центральной Азии – таджики, узбеки, казахи, туркмены, кыргызы, каракалпаки - думали о себе как об отдельном этносе, почти не имеющих ничего общего друг с другом.

Проблемой здесь является пренебрежительное отношение к очень простой истине, которое заключается в том, что культурные ценности никогда не делятся, а их значение и воздействие всегда зависят от общего количества их потребителей. Например в сегодняшней Европе Моцарта, Шумана и Вагнера или Бетховена никогда не делят на австрийских или немецких композиторов, по той простой причине, что их творчество – это продукт общеевропейской культуры.

Нашу среднеазиатскую культуру, наше великое наследие мы тысячелетиями создавали совместно, при этом не только создавали, но что не менее важно -

потребляли (!) совместно! На нашей исторической территории – в Самарканде, Бухаре, Ходженте, Дарвазе, Гиссаре, Хатлоне и Герате, Хиве, Фергане во все времена звучала музыка Шашмакома, читали в оригинале Хафиза и Хайяма, таджикские комментарии к Корану.

Что же произойдет у нас, если начнем (или уже начали?) делить нашу цивилизацию, наше общее культурное наследие? На какой геоэкономический или геополитический результат мы можем рассчитывать в нашем регионе? Понимают ли все задействованные общественные институты, что нам необходимо находить, использовать все имеющиеся рычаги, содействующие культурному сближению народов региона?

Ведь ознакомившись с уникальным кыргызским эпосом «Манас» например, таджики лучше познают историю своего народа, страницы давно минувших лет, когда между нашими народами всегда сложились поистине братские взаимоотношения, даже совместная борьба против иноземных захватчиков.

Вспомним, что большие города Средней Азии, такие как Бухара, Самарканд, Коканд, Ходжент, всегда были теми самыми т.н. «свободными экономическими зонами», куда стекались все культурные, производственные, экономические, научные достижения региона. Интеллектуальный потенциал этих великих городов постоянно пополнялся талантливыми представителями из числа всех народов региона.

Вспомним имена Махмуда Кашгари, Абуабдулло Рудаки, Юсуфа Баласогунни, Абунасл Ал-Фараби, Ал-Хорезми, Ал-Беруни, Абдуррахмана Джами и Алишера Навои. Эта традиция была жива еще в прошлом столетии. Великий Абай Кунанбаев, Чокан Валиханов, Садриддин Айни знали очень хорошо два языка - таджикский и турки, а Валиханов будучи офицером генерального штаба царской армии России участвовал в мирном решении многих конфликтов, возникающих на этнической почве в Средней Азии, так как хорошо владел русским, арабским, чагатайским, таджикскими языками свободно.

Однако вполне естественно, что в конце прошедшего столетия, буквально

вслед за провозглашением независимости, перед новыми государствами во весь рост поднялись новые экономические, социальные, культурные и геополитические проблемы. В ответ на вызовы мировых супердержав, которые стали определять сферу собственных интересов в нашем регионе, в центрально - азиатских республиках формировалась тактика многовекторной внешней политики, что в конечном итоге и привело к формированию новых парадигм также и в культурном строительстве.

И вот в наступившей теперь эпохе парада независимостей именно этот фактор – т.е. наличие богатого этнического многообразия становится предметом далеко не всегда научных, порой очень неприятных дискуссий. Вот почему ныне возникает острая необходимость начать разговор о защите культурного наследия нашего региона от возможных разрушительных воздействий.

Однажды Ф.Ницше называя культуру «тонкой яблочной кожурой над раскаленным морем хаоса», высказал тонкое предостережение, напоминание о хрупкости культуры, о необходимости ее активной защиты.

В настоящее время у нас в Таджикистане продолжает бытовать традиции эпоса Манас, в Ляхшском районе (бывший район Джиргиталь) живут знатоки и исполнители этого древнего эпоса. Кроме того, бытует легенда о том, что супруга Манаса – красавица Каныкей была таджичкой из бухарского ханства. Думается, что для более близкого и сугубо эмоционального знакомства с эпосом было бы желательным подробно изучать и слушать непосредственно отрывки из уникального цикла «Песни Каныкей».

Итак, по первому вопросу можно сделать следующее небольшое заключение.

Для обеспечения подлинно творческого процесса сохранения наших богатых художественных традиций необходимо создавать новые действенные институты по исследованию многовековых традиций формирования общих компонентов культуры народов Центральной Азии. При этом следует обратить внимание, что наши предки - народы Центральной Азии в разные

исторические эпохи часто сменяли образ жизни из кочевого в оседлости и наоборот.

Ныне мы обязаны не допустить повторения недавней истории, нужно искать мудрые пути решения возникших вопросов. К примеру, можно предложить создать региональную межправительственную организацию по вопросам культурного сотрудничества, ведь еще совсем недавно - в конце прошлого века, по инициативе великого сына кыргызского народа, писателя с мировым именем Чингиза Торекуловича Айтматова была создана и много лет очень продуктивно работала Ассамблея культур народов Центральной Азии, в задачи которого входило организация и регулирование всевозможных культурных обменов – встреч интеллигенции, концерты и спектакли, совместные литературные, научные издания и др.

Что касается ответа на вторую часть вопроса сегодняшней конференции, а именно определения концептуальных мер, обеспечивающие плодотворное развитие наших культурных традиций, то здесь проблем гораздо больше и сложностей также немало. Главной проблемой наверное, является умение противостоять, точнее просто устоять, как уже было сказано, перед вызовам глобализации.

По сути дела всем нам предстоит заново, в новых условиях пройти экзамен истории по культурной идентификации. Демократизация общества, новые социальные правила жизни (в том числе и миграционные процессы), приобщение широких масс к еще более широкому кругу художественных ценностей, права выбора и т.д. создают условия, когда подлинно национальные ценности как бы отодвигаются на второй план.

Важно, чтобы мы как можно скорее восстановили тот самый многовековой процесс межкультурного диалога, это укрепляет не только национальную идентичность, но придаст импульс для обеспечения процесса воспроизводства культурных традиций и обогащения духовной жизни всего региона (в том числе и традиции двуязычия - тюркско-персидского) а также содействует формированию новых форм преемственности. Это в рамках Конвенции ЮНЕСКО о культурном разнообразии.

Всем известно, что цивилизация народов Центральной Азии создавалась столетиями всем сообществом ирано и тюркоязычных народов региона. Однако в новых геополитических условиях появились тенденции, которые усиленно препятствуют сохранению режима взаимодействия культур. Тенденции эти весьма вредны не только для развития культуры региона, но они вредны и в политическом и экономическом плане..

Приведу такой вот очень уникальный и позитивный пример. Состоявшийся весной этого года грандиозный пример совместного празднования «Навруз» в таджикском городе Ходженте с участием представителей Кыргызстана, Таджикистана и Узбекистана (что очень отрадно - лично присутствовали руководители этих государств) вне всякого сомнения оказал огромное позитивное духовное воздействие на умы всех народов региона, там звучала подлинная традиционная и современная музыка, которые слились как бы единую симфоническую картину, возрождая былые традиции совместных курултаев. Это и есть отличный пример возрождения богатых традиций межкультурного обмена или диалога культур.

Развивать музыкальные традиции означает не просто поддерживать их бытование и потребление. Главное в данном случае - это обеспечить воссоздание (!), трансформацию их через призму новых социальных реалий. В настоящее время несмотря на огромные технологические и информационные возможности, народы нашего региона все еще не достаточно осведомлены о культурных достижениях друг-друга. Музыку Бетховена, Чайковского, оперы Верди или Пуччини знают и любят значительно широкие слои общества в

Кыргызстане, Казахстане, Таджикистане или Узбекистане.

Однако сравнительно очень мало мы знаем о подлинных достижениях своих соседей по региону. Поэтому выдвигается новая задача для укрепления традиций регионального сотрудничества, а именно: создания всевозможных условий для пропаганды образцов художественных ценностей всех народов региона. Это путь к настоящему процессу взаимопонимания, это очень важно для противостояния вызовам извне.

Необходимо нам обеспечить продвижение и распространение наших исторически богатых музыкальных традиций в том числе и через образовательные институты. Например, создания и внедрения курса «Истории культуры народов Центральной Азии» в вузах наших стран, что несомненно будет служить укреплению т.н. и региональной идентичности. А это очень важно, ибо развитие мировой цивилизации все более шире стремится к региональным формам сотрудничества.

Отрадно, что в рамках данного форума проводится и грандиозный фестиваль с участием мастеров искусств из всех стран региона.

Естественно состоится обмен мнениями и среди исследователей традиционной музыки. Такой формат по существу является первым очень уникальным опытом, когда живая музыка, традиционные песни и музыкальные поэмы звучат в рамках такого представительного международного конгресса. Можно смело утверждать, что это мероприятие дает старт исторически новым формам межкультурного обмена и будет служить процессу укрепления поистине братских отношений между народами.

UDC 781.7

Иhxва С. /КОРЕЯ/
Inhwa S. /KOREA/**КОРЕЙ ОЗЕКИ САЛТТАГЫ МУЗЫКАСЫ ЖАНА АНЫ НОТАГА ЖАЗУУ:
ӨЗГӨРҮҮ ЖАНА САЛТТЫ САКТОО****КОРЕЙСКАЯ МУЗЫКА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ И НОТАЦИЯ: ИЗМЕНЕНИЕ
И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ****ORALITY AND NOTATION OF KOREAN TRADITIONAL MUSIC:
CHANGE AND CONTINUITY**

Abstract. Korean traditional music has primarily been transmitted orally. Teachers did not play instruments but sang melodies using a mnemonic system called Gu-eum («mouth tone»). Despite this oral tradition, Korea also has a rich history of music notation, especially in court and aristocratic music, where systems like Jeongganbo (a 15th-century mensural notation) were used. In the 20th century, Western influences brought changes to how music was taught and passed down. My research explores the transformation and continuity of oral and written transmission methods across different musical genres. While both Gu-eum and notations have been studied, few works offer an integrated perspective. Through interviews and literature review, I examined what has evolved and what persists. The findings show that Gu-eum still functions as a key communication tool in education, though it now plays a secondary role. Jeongganbo remains in use for classical music and is even applied in some folk traditions. This study highlights the enduring roles of both oral and notated systems and how they have adapted within the transmission of Korean traditional music.

Key word: Korea, Gy-eum, notation, traditional music, oral transmission, orality

Аннотация. Корей салттуу музыкасы, негизинен, оозеки түрүндө муундан муунга өтүп келген. Мугалимдер аспапты колдонбой, обондорду «Гу-ым» («ооз обону») деп аталган мнемоникалык системаны колдонуп ырдашчу. Бул оозеки салтка карабастан, Кореяда музыкалык нотациянын да бай тарыхы бар, айрыкча сарай жана ак сөөктөрдүн музыкасында Жонгганбо (15-кылымдагы өлчөмдүү нотация) сыяктуу системалар колдонулган. 20-кылымда Батыштын таасири музыканы окутуу жана өткөрүп берүү ыкмаларына өзгөрүүлөрдү алып келди. Менин изилдөөм ар кандай музыкалык жанрлардагы оозеки жана жазуу жүзүндөгү өткөрүп берүү ыкмаларынын трансформациясын жана үзгүлтүксүздүгүн изилдейт. Гу-ым да, нотациялар да изилденгени менен, экөөнү тең интеграцияланган көз караштан караган эмгектер аз. Интервьюлар жана адабияттарды карап чыгуу аркылуу мен эмне өзгөргөнүн жана эмне сакталып калганын изилдедим. Жыйынтыктар көрсөткөндөй, Гу-ым билим берүүдө негизги байланыш куралы катары иштеп жатат, бирок азыр экинчи даражадагы ролду ойнойт. Жонгганбо классикалык музыкада колдонулуп келет, атүгүл кээ бир элдик салттарда да колдонулат. Бул изилдөө оозеки жана ноталык системалардын туруктуу ролдорун жана алардын корей салттуу музыкасын өткөрүп берүүдө кандайча ыңгайлашкандыгын баса белгилейт

Негизги сөздөр: Корея, Кым, нотация, салттык музыка, оозеки чыгармачылык.

Аннотация. Корейская традиционная музыка в основном передавалась устно. Учитель, проходя с учениками льным произведением, он не играл музыку на инструменте, а напевал мелодию, используя своеобразную мнемоническую систему под названием Гу-ым (или Куым), что буквально означает «звук изо рта». Тем не менее, в Корее существует достаточно развитая традиция записи музыки. Особенно в придворной и аристократической музыке использовались различные системы нотаций, в том числе мензурная нотация под названием Чонганбо. С начала XX века, с приходом западного образа жизни в Корею, изменились и стали

использоваться новые музыкальные передачи. Мой подход к вопросу преемственности и изменений в передаче старой традиции музыки в форме нотных записей, которые проявляются по-разному в зависимости от жанра музыки. Устная связь и нотация в корейской традиционной музыке уже рассматривалась, однако до сих пор не было подробного и комплексного разговора об их взаимосвязи. С этой целью я провел ряд интервью и обширный обзор литературы, чтобы выяснить, что меняется и что сохраняется. Результаты показывают, что гуым по-прежнему играет главную роль в качестве боевой музыкальной коммуникации, и занимает не ведущее место в обучении. Также Чонганбо, впервые появившийся в XV веке, надпись с гуымом до сих пор широко используется в классической музыке, а также в некоторых жанрах народной музыки. Важность данного исследования заключается в том, что в нем делается попытка отметить привнесение корейской музыки в устаревшую традицию в форме нотных записей о проблемах сохранения традиций, преемственности, а также неизбежных изменений.

Ключевые слова: Корея, Кым, нотация, традиционная музыка, устная передача, устное творчество

I. Introduction

Korean traditional music has basically been orally transmitted. That is, even the genres for which notation exists have been usually taught by ear and memorized. With notations having archival or preservation role¹, orality and notation have coexisted throughout Korean music history since music notation first appeared.

Korean traditional music is usually classified into two major categories according to the musical style: classical music and folk music. Classical music includes court and aristocratic music. It is supposed to be joyful without excess, sorrowful but not bitter, holding a philosophical viewpoint that this music helps one control emotions². Classical music was written down in several different notation systems. Some are still persistently used, though the use of Western staff notation has become more prevalent since its introduction into Korea in the late 19th century. On the other hand, folk music, which was enjoyed more by the common people, maximizing the expression of emotions and honestly portraying happiness, anger, grief and pleasure³, was not notated until 20th century with a few exceptions.

With a goal to see what has changed and what has remained, I did some interviews and a wide range of literature reviews. In this paper, I will present orality and notations in Korean

traditional music culture by showing different music and notations and discuss their meaning in today's music transmission.

II. Orality and Notation of Classical Music

Among several different notations for classical music, I will focus on Jeongganbo which first appeared in the Annals of King Sejong (reign: 1418-1450). It is regarded to have been invented by the King himself, who invented the Korean alphabet. According to the preface to Scores from the Annals of King Sejong, it was created to compensate for the defects of the existing mnemonic systems, which could not display the duration or rhythms of music.

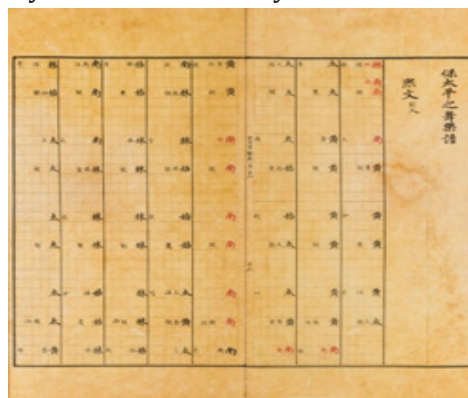


Figure 1. Huimun in Jeongganbo Notation in the Annals of King Sejong⁴

Huimun in <Figure 1> is the original version of Huimun of the present royal shrine ritual music. It is written in Jeongganbo, a mensural

¹So Inhwa, Historical Change and Meaning of Korean Tablature, Hapjabo, Musical Notations of Korea, Korean Musicology Series 4 (Seoul: National Gugak Center, 2010), pp.129.

²Gugak Performance Program Guide (Seoul: Ministry of Culture, Sports and Tourism, 2008) p.11

³Gugak Performance Program Guide (2008), p.11.

⁴Scores from the Annals of King Sejong, Korean Musicology Series Vol.20(Seoul: National Gugak Center, 1989) p.63.

notation made up of columns of small squares. The time value of tones is shown by relating one beat to one square called Jeonggan, and the symbols for pitches are placed in the squares⁵. Pitches were indicated either with letter, mnemonic syllables, or tablature. Traditional Jeongganbo is read in the East Asian fashion as other notations: top to bottom, right to left.

The present version is basically the same as that made by King Sejong, though it has some auxiliary symbols for ornaments and notates rhythmic subtleties by not only dividing columns into several groups of squares but also subdividing each square into some parts, from two to six. Chinese letters are the most commonly used to indicate pitch in Jeongganbo. Later in this chapter, I will show you Jeongganbo of Geomungo (a six-stringed zither) classical music and Gagok, lyric song cycles accompanied by an orchestra.

However, according to Seong Kyeong-rin (1911-2008) who went to the school of royal institute of court music, majoring in Geomungo, no music score was used at first in class.



Figure 2. Seong Kyeong-rin playing Geomungo⁶

In an interview with me in 1997, he said that “students could not follow the class unless they memorized the melodies in Gu-eum. They wrote down what they heard. When they didn’t have the instrument on them, they sang the melody in order not to forget.” This means music teaching was done by ear; that is, orally.

Still today Gu-eum is used as a teaching tool, but now it takes a secondary place in teaching with easier access to printed music scores and

recording machines. However, Gu-eum is still regarded to contain the essence of the music and singing the melody in Gu-eum is highly valued as an important musical practice. Therefore, in the present notation of traditional music, Gu-eum is often written together with pitches in classical Geomungo music notation as you see in <Figure 3> below.



Figure 3. Gyeomyeongarakdodeuri, a classical Music, in Jeongganbo Notation for Geomungo⁷

<Figure 3> shows Geomungo notation of Gyeomyeongarakdodeuri, one of classical music. Jeongganbo notation in <Figure 3> is consisted of 8 sets of narrow and wide columns. In the first wide column (from the right side), there are the playing technique signs of Janggu, an hourglass-shaped drum which plays rhythm, written in squares.

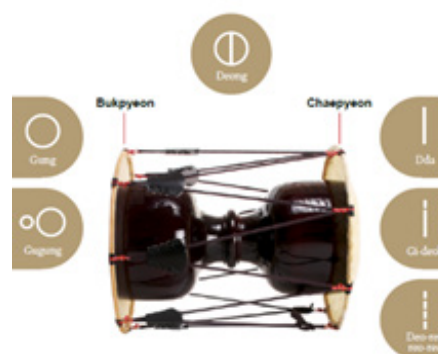


Figure 4 Janggu and the signs of its playing technique⁸

Then, in the next narrow column, Geomungo Gu-eum is written in Korean alphabet. In the

⁵So Inhwa, Theoretical Perspectives on Korean Traditional Music An Introduction, Korean Music Resources V. (Seoul: National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2002)

⁶ <https://daarts.or.kr/handle/11080/16405>, Seong Gyeong-rin, (Seoul: Korean Art Digital Archive, 2003)

⁷Hwang Deuk-ju, Lee O-gyu, Jeongak Geomungobo (Seoul: Eunha Publishing Company, 1992), p.107.

⁸https://www.igbf.kr/DataFiles/App/PDF/janggu_en_print.pdf, (Seoul: Gugak Broadcasting Foundation, 2016)

next wide column, there are pitches written in Chinese characters. Here, I would like to introduce Geomungo Gu-eum. Geomungo is played by plucking with a stick plectrum and has more rests between tones compared to wind instruments. Therefore, the syllables of the major Gu-eum of Geomungo tend to start with d (ㄷ) and end on consonants as in dung (똥), dang (당) and dong (동), while those of the flute, a wind instrument whose sound continues, start with r (ㄹ) and end on vowel without final consonant as in reo (려), ru (루), ra (라), ro (로), ri (리). The syllables of Geomungo Gu-eum tend to refer to not pitches but playing techniques. For example, on the Geomungo, the same dang (당) is used whether the ring finger

presses the second string at the 4th fret, or 5th fret, or 7th fret or 8th fret. The same syllable, jing (징), is also used for several different pitches produced by the thumb at different frets.

Tteul (뜰) is for plucking up.

<Figure 5> shows several basic Gu-eum, on the two major strings, the 2nd string, called Yuhyeon (thick string, lit., large string), and the 3rd one, called Daehyeon (thin string, lit., played string), to play melody in the position when the ring finger of the left hand presses the 2nd string at the 4th fret. The dark vowels like eo(ㅝ) and u(ㅜ) are typical of sounds from the thick string, Daehyeon, while the bright vowels like a(ㅏ) and o(ㅗ) are of thin string, Yuhyeon.

	3rd string, Daehyeon (thick string)				2nd string, Yuhyeon (thin string)		
Finger	3rd	index	thumb	thumb	4th	index	thumb
Fret	4th	5th	6 th	from 7 th	4th	5th	from 6th
Basic syllable	deong 댁	dung 똥	deung 똥	jing 징	dang 당	dong 동	jing 징
Pitch	ab	bb	C	eb, f, etc.	eb	f	ab, bb, etc.

Figure 5. Basic Geomungo Gu-eum in the Position of the Ring Finger of the Left Hand Pressing the 2nd String at the 4th fret

When two successive tones are slurred by producing the second tone without using plectrum, the initial consonant of the second syllable is changed into r (ㄹ) and they end on vowel. For instance, dang (당) and dong (동) become daro (다로), and dong (동) and dang (당) become dora (도라), and etc.

Then, what about Gagak notation? Gagak was cultivated by the literati of the Joseon

dynasty (1392-1910). Its original version based on a rhythmic cycle of sixteen beats is not only long but also slow so that it is difficult to remember not only the melody but also the rhythmic patterns. However, traditionally no music notation indicating exact pitches and rhythms was used. Instead, the singers put some marks to show moving up and down or connecting syllables, next to the words as in <Figure 6>.⁹



Figure 6. Gagokwollyu (the Origin of Gagok) published in 1876¹⁰

⁹Kim Young-woon, Korean Notational Systems, Musical Notations of Korea, Korean Musicology Series 4 (Seoul: National Gugak Center, 2010), p.70. Gagokwollyu (1876),

¹⁰Korean Musicology Series Vol.5 (Seoul: National Gugak Center, 1981) p. 151

However, when teaching Gagok these days, Jeongganbo is used in an effort to show exact pitch and rhythm as below. <Figure 7> shows a song of Gagok called Eollk for female voice.

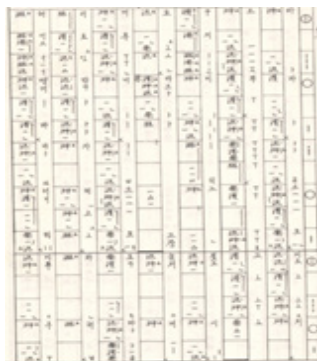


Figure 7. Current Gagok Score for Voice¹¹

Jeongganbo notation in <Figure 7> is consisted of 7 sets of two columns with words in the first one and pitches in the second, aside from the very first column (from the right side) which shows playing techniques of Janggu.

To summarize, in case of Geomungo classical music, Gu-eum is written in Jeongganbo with slight changes from the original version such as division of columns and subdivision of squares. Also, Gagok is notated in the same style of Jeongganbo.

III. Orality and Notation of Folk Music

In contrast to classical music, folk music was not written down, with the exception of several pieces in old notations such as Siyonghyangakbo (Current Local Music Notation) which was published to preserve and transmit local music in the 15-16th century. Among folk music genres, here, I will focus on a solo string or wind music called Sanjo, Janggu percussion music, and Pansori epic chant.

Sanjo was not written in any music notation in the 19th century when it was first created. Sanjo was rather formed with a basis on musical elements of Pansori and Sinawi (an instrumental ensemble music originally performed to accompany songs and dances in Shaman rituals). Playing Sanjo, the player used to express delicate feeling by change of modes, different combinations of techniques and ornaments in an improvisatory way. Nowadays, as folk music came to be taught in schools in the mid 20th century, Sanjo started to be notated. Since then, notation has usually been in use in teaching and learning Sanjo. In contrast to classical music, which is written in Jeongganbo, Sanjo is often written in Western staff notation, which became more prevalent in the mid 20th century. Gu-eum is sometimes written together in Western staff notation, to give more information characteristic of Korean traditional music and compensate for Western staff notation's impact, or defects that are standardization and fixation of performance style.¹²

In teaching folk percussion music such as Janggu, Gu-eum is more actively used. One of the reasons why Gu-eum is much more used for folk percussion instrumental music than for solo string or wind musical genre such as Sanjo could be that singing percussion Gu-eum is simpler than the one for Sanjo with changing pitches. For example, the Gu-eum of a folk rhythmic pattern called Gutgeori goes like "Deong – Gideok Kung Deoreoreoreo – Kung- Gideok Kung Deoreoreoreo –". Students memorize the Gu-eum and refer to notations provided when necessary. Janggu notations include a kind of new Jeongganbo in a horizontal format with the signs of playing techniques as below.

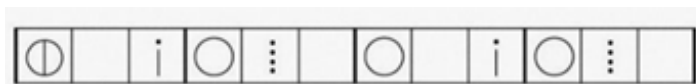


Figure 8. Janggu Notation of Gutgeori Rhythmic Pattern

In learning folk vocal forms such as Pansori where a professional singer, accompanied by a drummer, relates a long dramatic story with songs, speech, and action, score is not often used. If the singer performs a complete version

of a Pansori, it takes about six hours. Therefore, some teachers try to use Jeongganbo or Western staff notation when teaching it. However, it turns out that the notations are less used for Pansori than for solo instrumental music like Sanjo or for Gagok.

¹¹ Lee Yang-gyo, Gagokseonjip (Seoul: Yeongseong Printing Company, 1982), p.94.

¹² Lee Byongwon, Western Staff Notation and its Impact on Korean Musical Practice, Tongyangumak Vol.22, (Seoul: Asian Music Research Institute, Seoul National University, 2000) p.95.

To summarize, in case of Sanjo, Western staff notation is more used, but often with Gu-eum. Gu-eum is more actively used for folk percussion music education. And, Pansori still tends to be orally transmitted, though sometimes using Jeongganbo and Western staff notation, etc.

IV. Orality and Notation Comparison between Classical and Folk Music

Classical music has been written down in many different ways. Court music was regarded as a means of preserving and transmitting Confucian philosophy so that it could reinforce the social order of the Confucian state, Joseon Dynasty. Therefore, the state published notations of court music with fixed pitches and durations. Following Confucian idea of music, aristocrats learned how to play music to cultivate morality and character. Those literati learned music through Gu-eum from teachers and they wrote it down not to forget what they had learned. They used their own notation as a personal memorandum. Many of those Gu-eum notation appeared especially from the late 18th century with emerging middle class to the early 20th century. They didn't focus on recording the pitches and their time value only, but paid attention to how to express the tones of sound¹³.

At present, the classical music including court and aristocratic music such as certain Geomungo pieces and Gagok we have seen is notated often in Jeongganbo except when the music is free rhythm. Since rhythmic element is emphasized rather than melody in many Korean traditional music, Jeongganbo is an efficient tool to record it.

Folk music was transmitted through Gu-eum without music score because the folk musicians in general were illiterate. Since the 20th century, Sanjo, a representative folk instrumental music, began to be notated in Western staff notation, but often with Gu-eum. Even when reading Western staff notation of Sanjo, musicians tend not to read the transcription note by note but take it as a visual reference only. Also, while teaching students and having something to point out, teachers tend to show the example by singing phrases of Gu-deum. It is common both in teaching classical music and folk music. Gu-eum is very much used in teaching especially

folk percussion including Janggu, with different kinds of notations including Jeongganbo style notation.

Pansori still tends to be orally transmitted. It may be so since it has very delicate and complicated melody and rhythm, which makes a little difficult to use Jeongganbo or Western staff notation, etc. That may be one of the reasons why these days music creation tends to occur more in Korean folk vocal music such as Pansori than in classical vocal music, Gagok.

V. Conclusion

With orality and musical notation in coexistence, Gu-eum has been a strong method for both Korean classical and folk music transmission. Especially, in case of folk music, Gu-eum was the only way to transmit. Gu-eum is still actively used in teaching folk percussion music which is easier to sing because there is only rhythm, compared to Sanjo with changing pitches.

Notations of classical music such as old Jeongganbo and way of writing Gagok with only a few marks were not supposed to give fixed form to music. Rather, they were based on the idea that music score enables the player to play a variation and functions as a medium to keep it flexible to form a new piece. Though original Jeongganbo was changed to show musical elements more in detail, it still fits Korean traditional music of which rhythm is very much developed. It is also open to contain various musical elements such as Gu-eum.

In an effort to improve orality, there are some researches going on how to apply Gu-eum in school music curriculum and improve musicality of students. Although Western staff notation is preferred to Jeongganbo with Gu-eum in general education at school, Jeongganbo and Gu-geum still play important roles in training professional artists. Jeongganbo invented in the 15th century has been an aiding tool for transmitting music, in the sense that while the sound of the human voice disappears immediately after the singer stops and can not reach distant places, letters remain. The fact that we have Gu-eum and Jeongganbo alive elevates the value and level of Korean traditional music, which is a great intangible heritage of the world.

References

- 1.
2. Gagokwollyu (1876), Korean Musicology Source Series Vol.5, Seoul, National Gugak Center, 1981.
3. Gugak Performance Program Guide. Seoul: Ministry of Culture, Sports and Tourism, 2008.
4. Scores from the Annals of King Sejong, Korean Musicology Source Series Vol.20, Seoul: National Gugak Center, 1989.
5. Hwang Deuk-ju, Lee O-gyu, Jeongak Geomungobo, Seoul, Eunha Publishing Company, 1992.
6. Kim Jin-Ah, The Musical Notations of Korea and Europe, Musical Notations of Korea, Korean Musicology Series 4. Seoul, National Gugak Center, 2010.
7. Kim Young-woon, Korean Notational Systems, Musical Notations of Korea, Korean Musicology Series 4. Seoul, National Gugak Center, 2010.
8. Kwon Do-hee, The Goal and Theoretical Structure of Kuum Education, Korean Music Education Vol.31, Seoul, the Society or Study for Korean Music Education, 2011.
9. Kwon Oh-sung, History of Korea Notations, Musical Notations of Korea, Korean Musicology Series 4, Seoul, National Gugak Center, 2010.
10. Lee Byongwon, Western Staff Notation and its Impact on Korean Musical Practice, Tongyangumak Vol.22. Seoul: Asian Music Research Institute, Seoul National University, 2000.
11. Lee Yang-gyo, Gagokseonjip, Seoul: Yeongseong Printing Company, 1982.
12. So Inhwa, Historical Change and Meaning of Korean Tablature, Hapjabo, Musical Notations of Korea, Korean Musicology Series 4. Seoul: National Gugak Center, 2010.
13. So Inhwa, Theoretical Perspectives on Korean Traditional Music An Introduction, Korean Music Resources V. Seoul: National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2002.
14. https://www.igbf.kr/DataFiles/App/PDF/janggu_en_print.pdf, Seoul: Gugak Broadcasting Foundation, 2016

UDC 781.7

*Олдфилд А.С./АКШ/
Олдфилд А.С./США/
Oldfield A.C./USA/***АЛАН ЛОМАКС: КАНСЫЗ СОГУШ МААЛЫНДАГЫ
МАДАНИЙ ТЫНЧТЫКТЫ ЖАЙЫЛТУУЧУ****АЛАН ЛОМАКС: КУЛЬТУРНЫЙ МИРОТВОРЕЦ ВО ВРЕМЯ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ****ALAN LOMAX: A CULTURAL PEACEMAKER DURING THE COLD WAR**

Abstract. This paper examines ways in which American ethnomusicologist and folklorist Alan Lomax (1915–2002), engaged with the Soviet Union during the Cold War through fieldwork, scholarly exchange, and international conferences. A passionate advocate for peacebuilding through culture and music, Lomax believed that shared artistic traditions could foster mutual understanding between nations. Best known for his recordings of folk music and his role in the American Blues and Folk revival movements, Lomax developed the Cantometrics system to analyze musical styles across cultures. His work emphasized “cultural equity”—the recognition and preservation of diverse musical traditions. Lomax visited the USSR for the first time in 1964 for the International Anthropological and Ethnological Congress in Moscow, and again between 1987 and 1989. He collaborated with Soviet ethnomusicologists such as Anna Rudneva and Emina Eldarova, and collected recordings from Tatar, Uzbek, Kazakh, Georgian, Azerbaijani and other ethnicities. His recordings and publications introduced American audiences to the rich musical traditions of non-Russian peoples of the USSR, encouraging appreciation of their diverse and beautiful cultures. Lomax’s work in the Soviet Union formed a key part of his broader vision of using music as a bridge across cultural and political divides. Using both the Alan Lomax and Emina Eldarova Archives, this paper gives an overview of his activities in the Soviet Union with an emphasis on his 1964 visit.

Keywords: Alan Lomax, Emina Eldarova [Amina Eldarova, Эмина Эльдарова], Cold War Musical Diplomacy, Azerbaijani Ashiq [Ashiq], Ashiq Akbar Jaffarov, Association for Cultural Equity

Аннотация. Бул макалада америкалык этномузыколог жана фольклорист Алан Ломакстын (1915–2002) талаа иштери, илимий алмашуу жана эл аралык конференциялар аркылуу кансыз согуш учурунда Советтер Союзу менен байланышы каралат. Маданият жана музыка аркылуу тынчтыкты орнотуунун жалындуу жактоочусу болгон Ломакс маданий салттар улуттардын өз ара түшүнүшүүсүнө өбөлгө болот деп эсептеген. Элдик музыканы жаздыруу жана америкалык блюз менен фолкту жандандыруу кыймылдарындагы ролу менен белгилүү болгон Ломакс, маданият айдыңындагы музыкалык стилдерди талдоо үчүн Cantometrics (Кантометрика) системасын иштеп чыккан. Анын чыгармачылыгы «маданий теңчиликке» — түрдүү музыкалык салттарды таанууга жана сактоого басым жасаган. Ломакс СССРге биринчи жолу 1964-жылы Москвада өткөн Эл аралык антропологиялык жана этнологиялык конгресске барып, иштерин 1987-1989-жылдары да улаган. Ал Анна Руднева жана Эмина Эльдарова сыяктуу советтик этномузыкологдор менен кызматташып, татар, өзбек, казак, грузин, азербайжан жана башка элдердин музыкасын чогулткан. Анын жазгандары жана басылмалары америкалык аудиторияны СССРдеги орустан башка элдердин музыкалык бай салттары менен тааныштырып, алардын ар түрдүү жана кооз маданияттарын баалоого үндөдү. Ломакстын Советтер Союзундагы иши музыканы маданий жана саясий ажырымдардын көпүрөсү катары пайдалануу боюнча анын көз карашынын натыйжасы болгон. Алан Ломакс менен Эмина Алдарованын архивдерин колдонуу менен, бул эмгекте анын 1964-жылдагы иш сапарына басым жасоо менен анын Советтер Союзунда жасаган ишмердүүлүгүнө сереп берилет.

Негизги сөздөр: Алан Ломакс, Эмина Эльдарова [Амина Элдарова, Эмина Элдарова], Cold War Musical Diplomacy, азербайжандык Ашык [Ашык], Ашык Акбар Жаффаров, Маданий теңчилик үчүн ассоциация.

Аннотация. В этой статье рассматриваются способы, которыми американский этномузыковед и фольклорист Алан Ломакс (1915–2002) взаимодействовал с Советским Союзом во время Холодной войны посредством исследований, научного обмена и международных конференций. Страстный сторонник построения мира через культуру и музыку, Ломакс считал, что общие художественные традиции могут способствовать взаимопониманию между народами. Наиболее известный своими записями народной музыки и своей ролью в американских движениях возрождения блюза и фолка, Ломакс разработал систему Cantometrics для анализа музыкальных стилей в разных культурах. Его работа подчеркивала «культурное равенство» — признание и сохранение различных музыкальных традиций. Ломакс впервые посетил СССР в 1964 году на Международном антропологическом и этнологическом конгрессе в Москве, а затем снова между 1987 и 1989 годами. Он сотрудничал с советскими этномузыковедами, такими как Анна Руднева и Эмина Эльдарова, и собирал записи татар, узбеков, казахов, грузин, азербайджанцев и других этнических групп. Его записи и публикации познакомили американскую аудиторию с богатыми музыкальными традициями нерусских народов СССР, поощряя признание их разнообразной и прекрасной культуры. Работа Ломакса в Советском Союзе стала ключевой частью его взгляда на использование музыки в качестве моста в культурном и политическом разногласии. Используя архивы Алана Ломакса и Эмины Алдаровой, эта статья дает обзор его деятельности в Советском Союзе с акцентом на его визит 1964 года.

Ключевые слова: Алан Ломакс, Эмина Эльдарова [Амина Эльдарова, Эмина Эльдарова], Музыкальная дипломатия холодной войны, Азербайджанский Ашик [Ашик], Ашик Акбар Джаффаров, Ассоциация за культурное равенство.

Introduction

During the Cold War between the United States and the USSR (1950s–1991), the world often felt like it was on the brink of destruction. The invention of the atomic bomb in 1945 had sparked a nuclear arms race, and for the first time in history, humanity possessed the means to annihilate itself. In the United States, the “Red Scare” fueled fear and suspicion of Soviet people, and widespread ignorance prevailed—many Americans believed all Soviet citizens were Russian, and the “Iron Curtain” ensured that little accurate information about the USSR reached the West.

While political leaders on both sides made cautious efforts to reduce tensions through diplomacy, terrifying events like the Cuban Missile Crisis in 1962 reminded the world how close we were to nuclear war. Amid this fraught atmosphere, American folklorist Alan Lomax emerged as a courageous cultural peacemaker. Through his visits to the USSR, Lomax helped foster international understanding by highlighting a shared love of music. Through his recordings published by Smithsonian Folkways records, he used music to introduce Americans to the rich diversity of Soviet peoples and their traditional musical cultures. And through his visits to the Soviet Union, his honest, open nature and friendly curiosity made a positive impression on everyone he met there.

Alan Lomax (1915–2002) was an American ethnomusicologist, folklorist, and archivist renowned for his extensive field recordings of folk music across the U.S. and around the world. He played a pivotal role in preserving traditional music in America and was instrumental in the Blues and Folk revival movements of the 1950s and 1960s. Lomax began his career at age 18, working with his father, John Lomax (1867–1948), to record folk songs of rural southern America for the Library of Congress. He later presided over the Archives of American Folk Song, producing numerous radio and television programs that helped inspire the 1960s folk revival. Lomax was instrumental in launching the careers of legendary Blues artists such as Jelly Roll Morton, Lead Belly, and Muddy Waters. In 1993, his book *Land Where the Blues Began* won the U.S. National Book Critics Circle Award. In 1986, President Ronald Reagan awarded him the National Medal of the Arts, and in 2002, the National Academy of Recording Arts honored him with a Grammy for Lifetime Achievement. His recordings, collected over 70 years, are now housed in the Library of Congress American Folklife Center, and his fieldwork recordings are available to the public through the Association for Cultural Equity, which he founded (www.culturalequity.org).

Lomax’s deep interest in comparative musicology led him to study global folk

traditions, including those of Turkic and other peoples of the Soviet Union. From his archives, we know that he was especially interested in non-Russian peoples, and hoped to help Americans understand that there was a huge and fascinating cultural diversity in the USSR. He had already developed his ideas of “cultural equity,” by which he meant that no people’s music were better or worse than any others, but all equally valuable. By this he hoped to counter the western chauvinism that held European classical music as superior. By recording music from around the world, he hoped to discover that which all humans held in common. To Lomax, although every people’s music was unique, all humans were equal in their creative music making.

Lomax visited the Soviet Union several times, first in 1964 and later between 1987 and 1989. During these visits, he gathered recordings from various Soviet nationalities and ethnic groups—including Tatar, Uzbek, Kazakh, Georgian, and Azerbaijani artists—for his comparative research on world folk song styles. Lomax’s first visit to the USSR in 1964 was to attend the International Anthropological and Ethnological Congress in Moscow, where he met with ethnomusicologists Anna Rudneva and Amina Eldarova. He listened to Eldarova’s presentation and asked to record an interview with her and the Azerbaijani artists she had brought to perform. With Rudneva’s assistance, he also explored archives in Moscow and Leningrad, collecting recordings from various ethnic groups. His next visits in the late 1980s focused on further research into ethnic folk traditions. His records of these visits, including correspondence, fieldnotes, and diaries, are preserved in the Library of Congress, and many of his recordings are accessible through his archive at archive.culturalequity.org.

While Lomax was not directly involved in U.S. state-sponsored cultural diplomacy—such as the jazz ambassador tours of Louis Armstrong and Duke Ellington—his work intersected with broader Cold War cultural initiatives. However, unlike official efforts that aimed to promote American culture abroad, Lomax sought to foster intercultural understanding and help Americans appreciate the diverse cultures of the Soviet Union. His work, along with his openness, honesty, and deep respect for others, did as much to build bridges than many formal diplomatic efforts.

Amina Eldarova and the Voice of Ashiq Akbar

Amina Eldarova like Lomax was a pioneer in Azerbaijani ethnomusicology. A former student of composer Uzeyir Hajibeyov (1885–1948), she became Azerbaijan’s first female musicologist and its first ethnomusicologist. Her fieldwork among ashig bards in rural Azerbaijan from the 1930s–1970s echoed Lomax’s own fieldwork in rural America. Eldarova and Lomax shared a similar dedication and a great respect for the traditional artists they worked with. Eldarova’s recordings of older ashig bards such as Ashiq Shamshir are important in the same way that Lomax’s recordings were for Americans, preserving the music of traditional singers that otherwise would be lost to time and modernization. Eldarova compiled her research in her foundational book *The Art of the Azerbaijani Ashiq* (Baku: 1984), but only now, Professor Kamila Dadash-zadeh and I are beginning to work with her archives to gain more insight into her discoveries. One point that I am researching more closely, is that as unlikely as it seems that she would meet Alan Lomax, that meeting did in fact take place, and is recorded and preserved in Lomax’s archives.

The meeting was also preserved in Eldarova’s memory; in an interview that I conducted in Baku in 2005, Eldarova recalled August 1964: «I was attending the Seventh International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences in Moscow, where I presented a paper. I took Akbar Jaffarov and Museyib Abbasov with me. Akbar was an Ashiq performer, and Museyib accompanied him on the balaban—a double-reed wooden wind instrument—while Akbar sang and played a long-necked lute called the saz. They performed together at the conference. Ashiq Akbar had a voice as sweet as honey. No one had a voice like his.»

Eldarova explained that Alan Lomax was deeply impressed by Amina’s presentation and wanted to record Ashiq Akbar. However, Cold War tensions made interactions with Americans difficult. «We were on very bad terms with America,» Amina explained. «To get the permission Lomax needed, we would have had to go through a lot of bureaucracy and paperwork. Fortunately, Lomax was prepared. When Akbar and Museyib performed for him, he made recordings himself on his own tape recorder.»

On the recordings, A. Rudneva, Eldarova, and the musicians can be heard dialoging with Alan Lomax. Eldarova briefly explains the genre of Ashiq art to him, and the recording includes three songs by the musicians. Lomax can be heard asking for translations and inquiring about the music, but what impressed him most was Akbar Jafarov's voice.

«Tell him that his voice is one of the most beautiful things I've ever heard in my life,» Lomax says on the tape. «He has this very high, sweet voice like I've never heard before. Ask him if that's the way the best singers perform in Azerbaijan.»

«That's the way they sing; that's Ashiq art,» Eldarova replies. «Not everyone can be an Ashiq.» Lomax continues, asking Ashiq Akbar who taught him to sing. «My master was Ashiq Gadir Ismayilov,» Akbar replies. «Ask him how the teacher taught him to sing in that voice.» «I don't know, he just did it somehow!» Akbar laughs. Lomax also asks if Ashiq Akbar had a name for his instrument. «Sometimes performers have pet names for their instruments,» he said. Akbar simply replied, «I just call it 'saz.'» On the recording Lomax listened to a balaban solo and interviewed Museyib Abbasov, intrigued by his technique and curious about the musicians' backgrounds. «He probably didn't get those muscles playing the flute!» Lomax joked. Museyib laughed, and Amina explained that both men had come from the countryside but were now professional musicians. Amazingly, despite collecting tens of thousands of folk songs, the voice of Azerbaijani Ashiq Akbar was so unique that it moved Lomax to say, «Tell him that his voice is one of the most beautiful things I've ever heard in my life.» Though brief, the recording illustrates Lomax's search for connection and commonalities across folk traditions. It is a testament to his courage, his love of music, and his respect for musicians of all cultures. It also stands as a unique piece of Cold War history—a cross-cultural encounter during a time of political isolation. A copy of the recordings was given to the National Azerbaijan State Archive of Sound, and I was asked by the Association for Cultural Equity to return them to the artists themselves. Although Ashiq Akbar had already passed away, with the help of folklorist Sadnik Pashayev I was able to find Balabanist Museyib Abbasov in western Azerbaijan and bring him the recording.

By then in his 70s, Museyib and his family were surprised by the visit, but when I explained, he immediately recalled meeting Alan Lomax in 1964. Hearing Ashiq Akbar's voice on the tape brought tears to his eyes. He spoke of their decades of performing together—neighbors and friends who had never played with anyone else. After Akbar's death, Museyib never performed again. Watching him listen to the 40-year-old recordings and remember confirmed the great cultural value of these recordings. And it felt certain that Alan Lomax, had he known, would have been glad they had returned home. You can hear that recording at www.culturalequity.org.

Follow-Up: Correspondence, Fieldwork, and Challenges

Alan Lomax's engagement with the Soviet Union extended well beyond his initial 1964 visit. He sent Eldarova a collection of his American Folkways records, and maintained extensive correspondence with Rudneva and others, inviting them to contribute to his ambitious "World Library" project. However, these efforts were often met with silence or bureaucratic resistance. Some scholars were hesitant to collaborate due to ideological mistrust or institutional restrictions, while others sent recordings of poor technical quality—highlighting the many complexities of cross-cultural academic exchange during the Cold War (culturalequity.org).

Lomax returned to the Soviet Union in 1987 and 1989, this time traveling to Estonia and Georgia to attend ethnographic conferences and conduct video recordings of traditional music and dance. These trips were also part of his broader initiative to document and preserve global folk traditions. The American Folklife Center at the Library of Congress holds a rich collection of manuscripts from these visits, including correspondence, field notes, and financial records, which reflect the logistical and scholarly challenges he faced (Library of Congress).

Throughout his work, Lomax encountered numerous challenges in cross-cultural collaboration. Bureaucratic delays, ideological suspicion, and technical limitations often complicated his efforts. Despite these

obstacles, Lomax remained committed to his vision of “cultural equity”—the belief that all cultures deserve equal recognition and preservation. His perseverance in the face of these difficulties underscores the depth of his dedication to intercultural understanding.

Conclusion

Alan Lomax’s endeavors in the Soviet Union represent a remarkable intersection of cultural exchange and personal conviction against a background of political tension. At a time when the world was divided by ideology and fear, Lomax sought to build bridges through music. His recordings of Azerbaijani Ashiqs, his correspondence with Soviet scholars, and his fieldwork across the USSR all reflect a deep respect for the richness of human expression.

While he was not a diplomat, Lomax’s work, along with that of his Soviet counterparts such as Eldarova and Rudneva, arguably did more to foster genuine intercultural understanding than many official initiatives. His belief in the power of music to transcend borders and ideologies remains a powerful legacy.

As our world again faces many ideological and other conflicts that can make political diplomacy seem very difficult, his experiences can continue to inspire all of us to continue to build peace through respect for the unique contributions of all cultures, and through our shared humanity, which shines so brightly in our love for music. In the end, Lomax’s journey was not just about collecting songs. It was about listening—to people, to cultures, and to the stories that connect us all.

List of Sources:

1. Eldarova, Emina. Personal Interview with Anna Oldfield, April 2005 (Recording).
2. Eldarova, Emina. The Eldarova Archives: Collection from the 1964 Conference.
3. Lomax, Alan. Soviet Union 1964. Lomax Digital Archive, Association for Cultural Equity. Available here: <https://archive.culturalequity.org/field-work/soviet-union-1964>
4. Lomax, Alan. Correspondence, 1964. John A. Lomax and Alan Lomax Papers, Library of Congress. Available here: https://www.loc.gov/item/afc1933001_ms200/
5. Lomax, Alan. Parlemetrics Collection. Rosetta Project. Available here: <https://rosettaproject.org/blog/02011/aug/29/lomax-collection/>
6. Library of Congress. Fieldwork in the Soviet Union, 1987–1989. Available here: [https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms170716/?st=galleriesAssociation for Cultural](https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms170716/?st=galleriesAssociation%20for%20Cultural%20Equity)
7. Equity. Various USSR 1939–1964. Available here: <https://archive.culturalequity.org/field-work/soviet-union-1964/various-ussr-1939-1964>

*УДК 781.7**Дүйшалиев К.Ш./КЫРГЫЗСТАН/
Дюшалиев К.Ш./КЫРГЫЗСТАН/
Diushaliev K.Sh./KYRGYZSTAN/*

**АРСТАНБЕК - КЫРГЫЗ ООЗЕКИ САЛТТУУ
МУЗЫКАЛЫК-ПОЭТИКАЛЫК МАДАНИЯТЫНЫН КЛАССИГИ**

**АРСТАНБЕК - КЛАССИК КЫРГЫЗСКОЙ УСТНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**ARSTANBEK - A CLASSICAL OF KYRGYZ ORAL TRADITIONAL
MUSICAL AND POETICAL CULTURE**

Аннотация. Оозеки салттуу профессионалдык ырчылык жана комузчулук музыкасынын тарыхында аттын кашкасындай таанымал болгон чоң төкмө акын инсандарыбыздын бири Арстанбек Буйлаш уулу өзгөчө орунду ээлеп улуттук көркөм өнөрдүн эки чоң тармагында бирдей эмгек өтөп, бир жагынан төкмө акынчылыкты, экинчи жагынан комузчулук күүчүлүктү параллель алып бир топ жакшы ийгиликтерди жаратып кеткен. Биринчиден, ошол замандык залкар ырчы акыны катары өзү жашаган XIX-кылымда өкүм сүргөн саясий идеологиялык (Ак падыша империясы, Кокон хандыгы) актуалдуу маселелерге көңүл буруп өзүнүн көчмөн коомдук аң-сезимдерин даана түшүнүп, билип, элдин турмуш-тиричилигин ошондогу көндүм жанрлар ыр-күү музыкалык-поэтикалык чыгармаларда курч проблемалуу темаларда эч тартынбастан өзү черткен комуздун коштоосунда ырдап журт ичинде болуп жаткан социалдык окуяларды жана мамилелерди жаап-жашырбай, чындыкты түз айтып, адам кылык-жоруктарын реалдуу сүрөттөп берип турган.

Негизги сөздөр: Арстанбек, оозеки салттуу профессионалдык ырчылык, комузчулук музыкасы, көчмөн коомдук аң-сезими.

Аннотация. В истории традиционного профессионального устного пения и комузной музыки особое место занимает один из наших великих поэтов токме, Арстанбек Буйлаш уулу, которого называют «лошадиной спиной», который одинаково работал в двух основных областях национального искусства, с одной стороны, поэзии токме, а с другой, комузной музыки, и добился больших успехов. Во-первых, как великий певец-поэт того времени, он обращал внимание на актуальные политические и идеологические вопросы XIX века (империя Ак-царя, Куkunское ханство), ясно понимал и знал свое кочевое общественное сознание, и он изображал жизнь и быт народа в популярных тогда жанрах, песнях, музыкально-поэтических произведениях, на острые проблемные темы, не стеснясь, пел под аккомпанемент комуза, на котором играл, не скрывая и не скрывая общественные события и отношения, происходящие в народе, прямо говоря правду, реалистично описывая поведение и пороки людей.

Ключевые слова: Арстанбек, устное традиционное профессиональное пение, музыка комуза, кочевое общественное сознание.

Abstract. In the history of traditional professional oral singing and komuz music, one of our great tokme poets, Arstanbek Buylash uulu, who is known as a horse's back, occupies a special place, having worked equally in two major fields of national art, on the one hand, tokme poetry, and on the other, komuz music, and has achieved great success. First, as a great singer-poet of that time, he paid attention to the current political and ideological issues of the 19th century (the Ak Tsar Empire, the Kokon Khanate), clearly understood and knew his nomadic social consciousness, and he depicted the life and livelihood of the people in the then popular genres, songs, musical and poetic works, on acute problematic topics, without hesitation, singing to the accompaniment of the komuz he played, without hiding or hiding social events and relations occurring in the people, telling the truth directly, and realistically describing human behavior and vices.

Keywords: Arstanbek, oral traditional professional singing, komuz music, nomadic social consciousness

Арстанбектин ырларын укканда аларды өздөрүнүн философиялык-идеялык түшүнүктөрүнүн деңгээлине жараша кабыл алышып жактыргандар да, жактырбагандар да болгон.

XIX кылымда жашап кеткен Чоңду деген төкмө акын Арстанбек менен айтышка чыгып ырдап, бир учурда төмөнкү ыр саптарын айткан экен:

Арстанбек, сен санат ырга мыктысың,
Башкаларды сабалап ырдап жыкчусуң.

Залкар акындын санат-насыят ырлары адилеттүү изилдөөлөрдүн натыйжасында туура баасын алып Арстанбек сүттөй аппак чындыкты ырдаган, олуядай көзү ачык демократ акын экендиги далилденип, анын нагыз чыгармачыл улуулугу аныкталды. Ушундай ырчы акынга берген асыл баалардын бирин мисал катары белгилүү эстетик, философия илимдеринин доктору Кадырбек Матиевдин мындай пикирин айта кетели: "... гуманисттик концепция Арстанбектин жалпы чыгармачылыгына мүнөздүү. Ошондуктан акын адамдын жүрүш-турушундагы, мүнөзүндөгү түркүн белгилерди, жышаандарды мерчемине жеткире, кыябына келтире элес берүүгө зергердей уста эле"¹.

Кыргыздардын башка элге көз каранды болбой эркин жашоого чакырык жасоону көздөөгө, Токтогулдун тоо булбулунан мурун чыккан чыгаан патриот, төкмө акын катары өзүнүн гуманисттик мотив-идеяларын улуу Сатылган уулунун идеяларына окшогон карапайым элдин эгемен жыргалчылыгы үчүн күрөшкөндүгүн эске алганда, анын саясий аң-сезими жана чыгармачылык таланты менен өзүнөн кийинки муундагы прогрессивдүү ырчы акындарга жана комузчуларга жол көрсөтүп кеткендигин баса белгилеп кетүү керек.

Арстанбектин XIX-кылымдагы саясий "заманчыл" кыргыз акын – ойчул –гуманист жазуучулары сыяктуу "замана" темасына арнап ырдаган ырлары жана күүлөрү Падышалык Россиянын кыргыз дарга болгон калпыс саясатынын таасири астында пайда болгону да бекеринен эмес.

Арстанбек Буйлаш уулу ырды нөшөрлөтө төгүү менен бирге салттуу обон-кайрыктар-

дын, комуз аспаптык пьесалардын да автору болгон. Айрым комузчулардын айткандарына караганда ал болжолу беш жүздөй күүлөрдү ойногон.

Мындай маалыматты белгилүү музыка таанучу, Кыргыз Республикасынын эл артисти Балбай Алагушев менен белгилүү кинорежиссер, Токтогул атындагы мамлекеттик сыйлыктын ээси Шер-Нияз Садыктын "Ак таңдайлар" деген китебинде жазганы бар. Бул авторлор белгилегендей кыргыз фольклористикасына зор салым кошкон атактуу илимпоз Каюм Мифтахов 1922-жылы Арстанбек жөнүндө маалымат жыйнап, анын 37 күүсүнүн аттарын жана алардын арасындагы "Зар заман шыңгырааманы", "Арманды" ж.б. жазган.

Ал эми Александр Викторович Затаевич Арстанбектин "Зарзаман шыңгыраамасын" Карамолдо Орозовдун аткаруусунда, "Зарзаманын" Мураталы Күрөңкеевдин аткаруусунда 1928-жылы Пишпекке келип нотага түшүрүп, "Кыргыздын 250 аспаптык күүлөрү жана ырлары" 1934-жылы Оренбургда чыккан китебине жарыялаган. (107-бет, №73, 147-бет, №92).

Ал эми Ысык-Көлдүн Бугу уруусунан чыккан саясий ишмер, чоң манап, ошол кездеги областтын губернатору болгон Боронбай бий күнү бүтүп өлөөрүнүн алдында айыл башчыларын ак өргөөсүнө чогултуп алып тууган-уруктарына салттуу жөрөлгөнү сактоо менен акыркы "Керээз" сөзүн угузганда, аларга кайрылып:

Дыйканчылыкка көнгүлө, мал багып, бак тигип, эгин айдагыла ... жаңы келген орустар менен ынтымакташып жашагыла, ... ичеримди ичтим, жээримди жедим, ашыма ат чаптырып, калың кара сойбогула" деп Боронбай өзүнүн социалдык насаатын айтып маңдайында кайгырып отурган акын-комузчу Арстанбек өзүнүн муңдуу күүсүн шолоктото черткен экен.

Ошондо кыраакы киши Боронбай аны карап жылмайып койгондо, ал Боронбайдын чекесинен сылап, колунан өөп, көзүнөн мөлтүрөтө жаш төгүп коштошкон экен"².

Арстанбектин комуз аспаптык музыкалык чыгармачылыгы жөнүндөгү теманы

¹Садык Алахан. Арстанбек. Элдик китепкага сериясы. –Б., 2024. 44-б.

²Алагушев Б., Шер-Нияз С. Ак таңдай. –Б., Бийиктик, 2003, 65-б.

утурлап айта турган болсок, анын комузчулук өнөрүн билгендер жана уккандар тарабынан айтылган маалыматтарга таянып көңүл буруу изилдөөчүлүк максаттарга ылайыктуу.

Бул жагынан алганда Арстанбектин айрым учурлары оозеки салттуу музыка боюнча «Күү мелдеши» формасында жүрүп илгертеден бери айтыш сыяктуу калыптанып калган «Күү чертиш» деген ат менен аталган аспаптык музыка жанрында жарышка чыккан музыканттардын таймаштык аткаруучулук талантына кызыккандык калкыбыздын музыка чөйрөсүндө өзүнчө каада-салт катары кабылданып өзүнчө бир көркөм дөөлөттүү этноэстетикалык музыкалык көркөм өнөр боюнча музыкалык талантынын сулуулук рахатына бөлөнүү көрүнүшүнүн бир мисалы Арстанбектин комузчулугунан көрүшкөн. Бүгүнкү күндүн белгилүү залкар күүчү-комузчусу жана учурдагы алдынкы катардагы салтуу комуз аспабын мыкты чабуучу усталардын бири Намазбек Уралиевдин интервьюсунда алынган маалымат боюнча Арстанбек Кокон хандыгынын Кушбек деген вазири өзүнүн дутар тарткан шериги менен келип Арстанбектин атасы Буйлаш бийге конок болуп жатып күү уккусу келип, рахатка батайын деп Буйлашка кайрылып: "Силерде күү черткен комузчулар болчу эле, ошолордон чакыртпайсыңбы?" дегенде бий жигиттерине "Алып келгиле" деп буйрук берет.

Өзбек мырза өзү менен кошо келген дутарчыны Арстанбек менен беттештирип сынап көрүп рахаттанайын деп экөөнү алмак-салмак ойнотуп табышмактатып укканда дутарчынын күүсүн Арстанбек комузда так өзүндөй чертип туруп, өзүнүн күүсүн ойноп кезекти дутарчыга берет. Дутарчы болсо комузчунун күүсүн ойноп баштап, орто жерине келгенде, кайрыктарын эстей албай жоготуп, жеңилгендигинен уялып токтоп калат. Ошондо Кушбек мырза Арстанбектин өнөрүн жактырып, угуп жөндөмүн жогору баалап ага сый көрсөтүп белек-бечкек бериптир.

Ошондон кийин Арстанбектин зоболосу көтөрүлүп аты элге тарап кеткен. "Көл кылаасында Бугу, Тынымсейит уруусунан бир чыгаан төкмө акын, комузчу чыгыптыр" деген кабар чагылгандай угулуп, ыр айтышка чыккан акындар сыяктуу "күү чертишүү"

жанры боюнча таймашка катышкандыгы түндүк-түштүк кыргыздарга маалым болот. Акындын төкмөлүк шыгы ого бетер күчөп, далай кыргыз-казак акындары менен жолугушуп "Айтышка" түшсөм деген ой-тилек максаттары ичинде жүрөт. Азыраак болсо да андай максаттары ишке ашып, XIX кылымда катышышып бири-бири менен өнөр алмашууларда барышып-келишип өнөр күчүн сынашып, регионалдык улуттар аралык өнөр майрам катары саналып чоң салтанаттарга айланып бир тууган коңшу элдерди бириктирип, алардын мурунтадан бери келе жаткан саясий, социалдык-маданий ынтымагын чыңдап, акыл-сезимдерин курчутуп, "Манас" айтуучулук, күү чертүүчүлүк, өнөрүн сыноо ж.б.у.с. жарыштарды өткөрүшүп карапайым калктын көңүлүн ачып коомдук адатка айланган.

Мындай каада-салт калктын психологиясында бекем орун алып, аң-сезимине сиңип көнүмүш болуп социалдык турукташуу пайда болгон.

Натыйжада Арстанбек кыргыздын кыраан төкмөчүсү Жеңижок менен, боордош казак элинин кадырман акындары Картаңбай, Сүйүнбай менен айтышып ырдаган.

Таланттуу кыргыз өнөр адамдарынын өмүрүндө айрым бир маанилүү окуялар болуп, алардын чыгармачылык тагдырына таасир берилгендей Арстанбектин өнөр жолундагы кызыктуу нерсе болуп, анын чыгармачылыгында өзүнчө бурулуш сыяктуу окуя орун алган.

Кокон хандыгынан Кушбек деген киши налог маселеси менен келип Арстанбектин атасы Буйлаш бийдин үйүндө конок болот. Анын ээрчитип келген жан жолдошу өзбек элдик аспапта ойногон дутарчысы болгон. Буйлаш бий аларды коноктоп сый көрсөтүп жаткан учурда Кушбектин өтүнүчү менен дутарчы жана Арстанбек экөө "Күү чертишке" чыгышат.

Мөрөй Арстанбеке ыйгарылып ал Кушбектин чоң сыйлыктарына ээ болот. Конок узап кеткенден кийин Кушбек мырзанын Арстанбекке карата айтылган мактоо сөздөрүнө атасы Буйлаш, биздин божомолубузча, ынанганданбы? же намыстанганданбы? айтор, "Мен жаман аялыма теңелип олтура бербей, андан көрө эсиме келип мен Арстанбекке комуз жасатып берип мени

мактатып турайын” деп бир жигитине буйрук кылып, “Айтике устага эки бээ алып барып эки жакшы комуз жасатып кел” дегенде Айтике уста-комузчу улуу акынга татыктуу аспап болсун деп кынаптап туруп эки комуз жасап берген.

Комузду алып келип Арстанбекке карматканда ал төбөсү көккө жеткенче сүйүнүп комузчулугун андан ары өстүргөнгө тырышып, анын ырларынын мукамына мукам кошулуп, үн-добуштарынын даана ачылгандыгы текстердеги муундарды таптак айтуу анын аткаруу чеберчилигинин улам өсүп тургандыгынын далили эмеспи.

Арстанбектин музыкалык-поэтикалык чыгармачылыгын андан кийинки бөлүгүнө өтүп анын атактуу Алымбек датка менен байланышып ырчылык-күүчүлүк өнөрүнүн түштүктөгү Ош облусундагы Анжиян тарабында өөрчүгөндүгүн айтса болот. Адабияттартдагы фактылар көрсөтүп тургандай кыргыз ырчы-акындар менен комузчулардын өмүр чыгармачылыгы ар кандай жолугушууларга барып, талантын тартуулап той болобу, аш болобу же кандайдыр бир топтун көйгөйлүү маселелери болобу өнөр жарыштарына катышып, алардын сөз байлыгы кеңейип, атак-даңкы көтөрүлүп туруусу, алар үчүн өзгөчө номаддык традициялык популярдуулуктун аракети жана мектеби катары эсептелинген.

Кийинчерээк жагдай өзгөрүп олку-солку маанай түзүлүп тагдырдын ташы кулап кеткендей акындын атасы Буйлаш бий Клокон хандыгына налог төлөнбөй калгандыктан суракка түшүп калганда Арстанбек ал жакка барып атасын камактан чыгарыш үчүн Алымбек даткага айтып Кокон хандын ордосуна кирет.

Ошондо “Ысык-Көлдүк төкмө акын Арстанбек деген киши мыкты ырдайт экен укпайлыбы” деп Ордого чакыртып ырдатканда жактырып атасын бошоткон.

Сүйүнгөн бойдон Арстанбек атасын элине жеткирип, өзүнүн чыгармачылыгын күчөтүүгө бет алат. Алымбек датка болсо Арстанбектин аткаруу чеберчилигин көрүп “күү чертиш” жарыштарына кошуп сынайт. Арстанбек чебер комузчу катары жарыштар

да өзү черткен күүнү ойноп туруп, “Кана эми менин черткен күүмдү силер ойноп бергиле” деп кезекти бергенде алардын эч кимиси ойнор албай такалып күүнүн аягына чыга албай калган.

Түштүк жеринде Арстанбек кыргыз, өзбек, тажик элдери кошулуп уккан учурларда “чоң ырчы, чоң комузчу” деген атка конуп акын-комузчунун бедели кыргыздарда гана эмес коңшу элдерде да жайылгандыгы айдан ачык болуп, аны Алымбек датка жана датканын жардамчылары зор урмат, сый менен айлына узаткандагы окуялар жөнүндө профессор, азыркы изилдөөчү Тиллебаев Садык Алаханович мындайча жазган: “Ушундан тартып бир да каадалуу той, тамаша Арстанбексиз өтпөй калат. Эми Анжиян эмес, аркалыктардын ырчы, комузчуларынын эч кимиси Арстанбек менен беттеше албас болот”³.

Арстанбектин күү чыгармачылыгынын анча көп эмес изилденишине көңүл буруп, анын өзү жаратып, аткарып кеткен жана эл арасынан күүчүлүк таланты менен суурулуп чыгып, кайра элине күүлөрүн таштап жазып калтырган чыгармаларды ойнор чоң комузчунун деңгээлине жеткендигин эске салып салттуу комуз музыкасында калыпташып тарыхый мааниге ээ болгон.

Кыргыз, казак, өзбек эл аралык “Куу тартыш” жанры боюнча түзүлгөн мелдешке жеке өзү катышып бул татаал, зор музыкалык угум жөндөмдү талап кылган чыгармачылыктын өнүгүшүнө салымын кошкон музыкалуу куйма кулак инсан катары билишибиз керек.

Бул таризде Арстанбек бизге жеткен маалымат боюнча эки ирет күү жарышка чыгып байгеге ээ болгондугу белгиленген: 1-жолу өзбек дутарчысы менен, 2-жолу Ормон хандын өнөрпөз комузчусу Сейилхан менен “Күү чертишке” катышып байге утуп алган.

Эми XIX кылымда акын-комузчуга арналып Бишкекте Московсий көчөсүндөгү Гүлбакчада тургузулган чоң айкел эстеликтеги жазылган даталар боюнча: 1924-жылы туулуп, 1978-жылы өлгөн, болгону 56 жыл жашап өткөн кыргыз улуу төкмө акын-комузчусу жөнүндөгү макаланы аяктап жатып,

³Садык Алахан. Арстанбек. Элдик китепкана сенриясы. –Б., 2024, 26-б.

Арстанбек мындан үч кылым мурун жашап кетсе да, анын чыгармалары дайыма эскерилип өмүрүнүн экинчи жашоосун улантып жатат. Андай далилди бүгүнкү комузчулардын репертуарларында ойнолуп, ырдалып жаткан чыгармаларды жана Кыргыз радиосунун музыкалык редакциясынын “Алтын

фондусуна” залкарлар Арстанбектин “Кой бөлөөрүн”, “Ыр-күүсүн” Самсалы Алике уулунун аткаруусунда “Ботоюн”, “Сен дүйнөсүн”; Ыбрай Туман уулунун аткаруусунда жаздырылып, сакталып жана ошондой эле кайра-кайра эфирде уктурулуп тургандыгынан көрөбүз.

Литература:

1. Алагушев Б., Шер-Нияз С. Ак таңдай. –Б., Бийиктик, 2003, 65-б.
2. Садык Алахан. Арстанбек. Элдик китепкага сериясы. –Б., 2024

УДК 785

Утегалиева С.И./КАЗАХСТАН/
Утегалиева С.И./КАЗАХСТАН/
Utegalieva S.I./KAZAKHSTAN/

КАЗАКТАРДА ӨЛҮМ ТУУРАЛУУ ИНСТРУМЕНТАЛДЫК БИЛДИРҮҮЛӨР
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ИЗВЕЩЕНИЯ О СМЕРТИ У КАЗАХОВ
INSTRUMENTAL NOTIFICATIONS ABOUT DEATH AMONG THE KAZAKHS

Аннотация. В данной статье речь пойдет об инструментальных версиях (кюях), связанных с ритуальной тематикой. В центре внимания: 1. Виды извещений и прощаний с умершими в казахском музыкальном фольклоре. Краткая характеристика; 2) Их представленность в народной инструментальной музыке.

В музыкальной традиции казахов сформировался целый комплекс явлений, так или иначе связанных с ритуалами прощания (смерти). Среди них естірту (обычай иносказательного сообщения о смерти), жоқтау (плач, причитание, оплакивание умершего), зарлау (горький плач, рыдание), коштасу (прощание), арнау (посвящение), жубату (утешение), коніл айту (песня-утешение).

В инструментальной музыке имеются пьесы программного характера, созданные на смерть известных людей. Они исполняются на разных музыкальных инструментах (домбре, кыл-кобызе и сыбызгы). Некоторые из них относятся к так называемым кюям-легендам (аныз-куйлер), другие – имеют историю своего создания.

Особенности инструментальных естірту показаны автором на примере нескольких кюев: народного «Аксак кулан», Даулеткерей «Салык олген», цикла «Торт толгау» Тока (домбра), Ихласа «Ерден» (кобыз), «Арбиянын коныры» (сыбызгы).

Многие мотивы, используемые в кюях памяти умерших, ложатся на определенные слова. Они могут подтекстовываться, что также выявляет их связь с песенными жоқтау (см. кюи «Аксак кулан», «Салык олген», «Ерден» и др.). В инструментальной традиции казахов встречаются циклические пьесы, связанные с жоқтау (см. Тока «Торт толгау»). Кроме того, будучи инструментальными версиями эти образцы могут исполняться самостоятельно, вне ритуальных обрядовых действий. Поэтому они сохранились и сегодня украшают репертуар многих современных казахских домбристов.

Ключевые слова: естірту, сынсу, жоқтау, жубату, акын, аныз-куйлер, домбра, аксак кулан

Аннотация. Бул мақалада ритуалдық темалар менен байланышқан аспаптық версиялар (күйлер) қарастырылады. Көңіл қорғанды: 1. Қазақ музыкалық фольклорындағы қабарлоонун жан-маркум менен қоштошуунун түрлері. Қысқаша мүнөздөме; 2. Әлдик аспаптық музыкада алардың чағылдырылышы.

Қазақтардың музыкалық салтында тигил же бул түрдө қоштошуу (өлүү) ырым-жырымдары менен байланышқан көрунүштөрдүн бүтүндөй комплекси қалыптанған. Алардың арасында естірту (өлүм жөнүндө аллегориялық билдіруу салты), жоқтау (ыйлоо, жоқтоо, маркумду жоқтоо), зарлау (ачуу ый, ый), коштасу (қоштошуу), арнау (арнау), жубату, (жубату), конил айту (жубатуу ыры).

Аспаптық музыкада атактуу адамдардың өлүмү үчүн түзілген программалық пьесалар бар. Алар түрдүү музыкалық аспаптарда (домбра, кыл-кобыз жана сыбызгы) аткарылат. Алардың айрымдары күү-легендалар (аныз-куйлер) менен байланыштуу болсо, кээ бирлеринин жаралуу тарыхы бар. Автор бир нече күйлердің мисалында аспаптық эстетүүнүн өзгөчөлүктөрүн көрсөтөт: әлдик «Аксак кулан», Даулеткерей «Салык өлген», Тока «Төрт толгау» цикли (домбыра), Ыклас «Ерден» (кобыз), «Арбиянын коныры» (сыбызгы).

Өлгөндөрдү эскерүүгө арналган күүлөрдө колдонулган көптөгөн мотивдер белгилүү бир сөздөргө негизделген. Аларда подтекст болушу мүмкүн, бул алардын ыр жоктоо менен байланышын да ачып берет («Аксак кулан», «Салык өлгөн», «Ерден» жана башка күүлөрдү караңыз). Казактардын аспаптык салтында жоктауга байланыштуу циклдик пьесалар бар (караңыз Тока «Төрт толгау»). Мындан тышкары, аспаптык версиялар болгондуктан, бул үлгүлөр ритуалдык аземдик аракеттерден тышкары, өз алдынча аткарылышы мүмкүн. Демек, алар сакталып, бүгүнкү күндө көптөгөн азыркы казак домбырачыларынын репертуарын кооздоп турат.

Негизги сөздөр: эстүү, сонсу, жоктау, жубату, акын, аңыз-күйлөр, домбыра, аксакал кулан

Abstract. This paper will focus on instrumental versions (kuis) related to ritual themes. In the spotlight: 1. Types of notices and farewells to the dead in Kazakh musical folklore. Brief description; 2) Their representation in folk instrumental music.

In the musical tradition of the Kazakhs, a whole complex of phenomena has been formed, one way or another connected with the rituals of farewell (death). Among them are yestirtu (the custom of an allegorical message about death), zhoktau (crying, lamentation, mourning for the deceased), zarlau (bitter crying, sobbing), koshtasu (farewell), arnau (dedication) to zhubatu (consolation), konil aitu (consolation song).

In instrumental music, there are pieces of a program nature created for the death of famous people. They are performed on various musical instruments (dombra, kyl-kobyz and sybyzgy). Some of them belong to the so-called kuis-legends (anyz–kuyler), others have a history of their creation.

The author shows the features of instrumental yestirtu using the examples of several kuis: folk “Aksak kulan”, “Salyk olgen” of Dauletkerei, cycle “Tort (four) tolgau” of Toka (dombra), “Yerden” of Ikhlas (kobyz), “Arbiyanyn konyry” (sybyzgy).

Many of the motifs used in the kuis of the memory of the dead are based on certain words. They can have subtexts, which also reveals their connection with the song zhoktau (see “Aksak kulan”, “Salyk Olgen”, “Erden” etc.). In the instrumental tradition of the Kazakhs, there are cyclic pieces associated with zhoktau (see “Tort (four) Tolgau” of Toka). In addition, as instrumental versions, these pieces can be performed independently, outside of ritual actions. Therefore, they have been preserved and today adorn the repertoire of many modern Kazakh dombra players.

Key words: yestirtu, synsu, zhoktau, zhubatu, Akyn, anyz-kuiler, dombra, Aksak kulan.

Ритуалы по умершим у казахов отличаются особой разработанностью, последовательностью и метафоричностью. Музыкально-поэтические формы в них представлены достаточно широко. Основная их часть входит в похоронный, частично в свадебный обряды (см. церемония прощания невесты, переходящей в новый мир, песни *сынсу*). Они принадлежат к древним пластам народного музыкального творчества [5, с. 71].

Образцы плачей по умершим известны с давних времен. Они встречаются «в орхон-енисейских записях, в легендах, сказках, в эпических и исторических произведениях» [5, с.71]. Некоторые из них, созданные в память об «умерших героях-богатырях, по своей значимости и масштабу не уступают полноценным историческим поэмам» [3, с. 91].

В данной статье речь пойдет об инструментальных версиях (кюях), связанных с ри-

туальной тематикой. В центре внимания: 1. Виды извещений и прощаний с умершими в казахском музыкальном фольклоре. Краткая характеристика; 2) Их представленность в народной инструментальной музыке.

В изучении данного вопроса автор опирается на труды отечественных ученых, посвященные обрядности как таковой и похоронной, в частности (М.Ауэзов, в том числе А.Затаевич, Б.Ерзакович, Т.Бекхожина, Г.Байтенова, Б.Турмагамбетова, А.Бердибай), обращается к научным изысканиям по народной инструментальной музыке казахов (П.Аравин, Б.Сарыбаев, Т.Мерғалиев, А.Мухамбетова, Г.Омарова, Т.Муқышев и др.), в том числе к домбровым кюям, связанным с ритуальной тематикой (С.Аманова). В работе используются комплексный подход, а также сравнительно-типологический, сравнительно-исторический методы.

Учитывая слабую разработанность этого направления, наши наблюдения носят предварительный характер.

х х х

1. Виды извещений и прощаний с умершими в казахском музыкальном фольклоре. Краткая характеристика.

В казахской музыкальной традиции сформировался целый комплекс явлений, так или иначе связанных с ритуалами прощания (смерти). Среди них

- *естірту* (обычай иносказательного сообщения о смерти, оглашение);
- *жоктау*¹ (скорбь, причитание, оплакивание умершего);
- *зарлау* (горький плач, рыдание);
- *жылау* (плач);
- *коштасу* (прощание, последние почести);
- *арнау* (посвящение);
- *жубату* (утешение);
- *коніл айту* (песня-утешение).

Между ними имеются небольшие различия. Так, *жоктау* звучит непосредственно во время похорон, выноса тела; *естірту* – несколько раньше, до совершения самого похоронного обряда. Сказанное связано с внезапно произошедшими трагическими событиями и предполагает определенные условия исполнения.

Зарлау, сопровождающееся всхлипываниями и плачем также можно наблюдать во время траурной церемонии. *Арнау* или *коштасу* имеют более обобщенный характер, характеризуются процедурой прощания с умершим. *Жубату* и *конил айту* – исполняются после смерти (совершения похоронного обряда), в виде поддержки и утешения оставшимся живым родственникам².

Вышеперечисленные виды похоронного ритуала встречаются как в вокальной, так и инструментальной музыке.

Особое значение имеет **кем** сообщается трагическое известие и **способы** его пере-

дачи. Приоритет отдается известным, уважаемым людям аула, аксакалам, *акынам*³, *жырау* (или *жыршы*)⁴, народным музыкантам. Способы оповещения о смерти также разнообразны. Они выражались не только в музыкально-поэтических формах, но и в поведении, в действиях. Укажем на использование народных песен типа *жоктау*, *жылау* (плач), *дауыс* (голос), *жыр* (плач в виде сказывания в стихах и пении), являющихся основными в похоронном обряде. Они «исполнялись только в течение траурного года» [2, с.123].

Что касается поведения, действия людей, то они нередко совершались вопреки сложившимся канонам. Сказанное позволяет человеку, у которого случилась трагедия, догадаться о произошедшем. Здесь используются определенные знаки и символы.

В прошлом, когда во время войн казахские батыры часто погибали в битвах, голец, подъезжая на лошади к траурной юрте, громко причитал «Ой, баурым!» («О, мой родной!»). Иногда на аргамаче покойного приезжал другой человек, и его родственники догадывались о произошедшем несчастье.

Кроме того, узнав о случившемся, родители, обычно отец (глава семейства) не мог с этим смириться, заболел или уходил в себя. Утешить его (*жубату*), вернуть к жизни мог не каждый. Необходимо было найти знакомого, уважаемого и авторитетного человека (нередко акына, музыканта), способного помочь ему справиться с постигшим горем.

2. Особенности и виды инструментальных жоктау

Будучи инструментальными пьесами программного характера, кюи, созданные на смерть известных людей, исполняются на разных музыкальных инструментах: домбре, кыл-кобызе (2х-струнные щипковый и смычковый хордофоны) и сыбызгы (тип открытой продольной флейты), а также жеттыгене (вид цитры). Некоторые из них от-

¹Различаются собственно плачи, посвященные «людям, обессмертившим свое имя подвигами» и *жоктау*, «непосредственно связанные с похоронным обрядом» [5, с. 71].

²В некоторых регионах Казахстана, в том числе в Баян-Олгии (Монголия) песни жоктау, жубату, а также сынсу имеют сходные названия [17, р.4].

³Акын – поэт, певец-импровизатор у многих тюркских народов Центральной Азии

⁴*Жырау* – предводители рода, политические деятели, создатели и сказители эпоса; *жыршы* – сказитель, исполнитель эпоса.

носятся к так называемым кюям-легендам (*аныз-куйлер*)⁵, другие – имеют историю своего создания⁶. Инструментальные образцы, связанные с тематикой смерти, и ритуальные мелодии (*жоктау*) встречаются реже и не так распространены как их песенные аналоги. С одной стороны, видимо голосом и словом можно было в большей степени воздействовать и в то же время успокоить горюющего человека. С другой, «казахские кюи, посвященные умершим родственникам, имели более долгую жизнь и могли исполняться как самостоятельные художественные произведения, независимо от похоронного обряда» [2, с.123].

В народе издавна сложилась традиция инструментального извещения о смерти (*естирту*). По сведениям Б.Сарыбаева, когда у Чингиса Валиханова умер сын Чокан (1835-1865), известный казахский ученый, историк, этнограф, трагическую весть об этом донесли « знаменитые в то время музыканты Кангожа и Тулак» [14, с.35]. Один был кобызистом, другой – исполнителем на сыбызгы. Когда Чингис попросил их что-нибудь исполнить, то звучала траурная мелодия. Слушая заунывные, печальные кюи каждого из них, отец догадался, что его сын умер [14, с. 35].

Среди имеющихся образцов нами ото-

браны наиболее известные: 1. «Аксак кулан» («Хромой кулан»), народный кюй-легенда для домбры (XIII в.); 2. Даулеткерей «Салык олген» («Смерть Салыка»), кюй для домбры; 3. Ихлас «Ерден» (Мужское имя), кюй для кобызы; 4. «Арбиянын коныры» («Печаль Арбияна»), кюй для сыбызгы; 5. Тока «Естирту» («Извещение»), «Арнау» («Посвящение»), «Зарлау» («Горький плач»), «Жоктау» («Плач»). Речь идет о цикле кюев для домбры, созданном Тока (1803-1904), знаменитым кюйши, представителем Аркинской домбровой традиции.

Так, народный кюй для домбры **«Аксак кулан»** – один из выдающихся и редких образцов *естирту*, пришедших к нам из глубокой древности⁷. Его создание относят к эпохе Чингис хана⁸. Он сохранился в виде кюя-легенды⁹. В Казахстане, отчасти и в Кыргызстане известно много локальных вариантов этого замечательного кюя, бытующего с разными сопровождающими рассказами и исполнительскими вариантами [4].

Кюй создан в квинтовом строе, отличается эмоциональной яркостью и глубиной содержания. Основной мотив, звучащий в нижнем голосе как «тема рока» (*жоктау*), производит неизгладимое впечатление. Нами приводится исполнительский вариант Р.Омарова (**Пример № 1**, фрагмент из кюя «Аксак кулан») [4, с. 34-40]¹⁰.

Пример № 1.



⁵В аныз-куйлер музыка есть составная часть легенды, иллюстрирует ее содержание и является равноправным участником синкретической формы (А. Мухамбетова). Они принадлежат к ранним пластам народной инструментальной музыки.

⁶«Стилистика жоктау получила отражение в ряде произведений для домбры. Назовем только некоторые: «Карамжан кюй», «Жоктау на смерть старшего брата Шекера», «Газиз» Сейтека, «Кюй на смерть сына» Байсерке, «Балдырган» А.Шингожаева, «Ленин» М.Минжанова» [2, с. 123].

⁷О самом кюи и семантике образа см. [1, с.105-119].

⁸Кюй имеет разные названия: «Аксак кулан, Жошы [см. Джучи - С.У.] хан», впервые опубликован в сб А.Затаевича «1000 песен казахского народа (песни и кюи)» [8, с.274-276], сама легенда приводится в примечании [1, с.499-500]. Другой его вариант – в «500 песен и кюев казахского народа» [9, с.95].

⁹Сюжет легенды вкратце следующий. У Чингис хана во время охоты на куланов умер сын Жошы хан. Оторвавшись от своих нукеров, молодой охотник перестрелял много животных. Он не заметил, как получил удар от раненного, хромого вожака стаи и упал замертво. Никто из свиты не решался сообщить эту горестную весть. Предчувствуя, что с сыном случилось что-то неладное, хан запретил кому-либо говорить о его смерти, в противном случае, пригрозил залить глотку горячим свинцом. После нескольких дней ожидания нашелся музыкант (домбрист), который пришел к хану и исполнил кюй, полный горечи. И хан понял, что его сын погиб. Когда он захотел исполнитель свою волю, музыкант сказал, что не он, а домбра поведала ему о случившемся. И хан повелел залить отверстие домбры свинцом [7, с. 12-13].

¹⁰Кюй звучит на октаву ниже представленного нотного текста.

Интересно, что в одной из версий, где речь идет о Жошы хане и его сыне (мангыстауский вариант), в звучании пьесы слышны слова «Балан олди Жошы хан» («Твой сын умер, Жошы хан») [11, с. 85].

Остальные образцы в основном созданы в память об умерших (*арнау* или *жоктау*). Известный кюй Даулеткерей «*Салык олген*» посвящен смерти безвременно ушедшего сына Караул ходжи Бабаджанова¹¹, родственника музыканта [7, с.102]. Салык был советником Временного совета, членом Императорского Русского географического общества, «выступал за тесную связь казахского общества с Россией и русской культурой», «боролся за прогрессивные идеи» [7, с. 104].

Пример № 2.

Салық өлген

Даулеткерей

Асықпай, қайғылы ♩ = 62

mf

Са-лык өл-ген Са-лык өл-ген

Интерес представляет кюй Ихласа «*Ерден*». Его можно отнести к *жубату* (кюям-утешениям). Краткая история создания кюя¹². Ихлас (1843-1916), основоположник казахской кобызово́й музыки, в поисках пропавших лошадей, попадает в аул Ерден, волостного управителя. У последнего безвременно умер сын, и никто из близких не мог его утешить. Ихлас, взяв кобыз, приходит к Ердену. Прочитав молитву по умершему, он играет скорбный кюй, который позже по просьбе хозяина несколько раз повторяет. Растроганный игрой кобызиста, Ерден просит музыканта погостить у него несколько дней, помогает вернуть табуны лошадей [7, с.240]. Так возник кюй Ихласа.

Кюй Даулеткерей (1820-1887), выдающегося музыканта, представителя школы торе («степная аристократия») западно-казахстанской домбровой традиции, имеет трагический характер (модальная опора – *d-a*) [6, с.13-15; 13, с.137-140]. В ритмическом рисунке основного мотива (три восьмые и четверть), который неизменно повторяется воспроизводятся слова «Салык олген». (**Пример № 2. Фрагмент из кюя Даулеткерей «Салык олген»**). Основная мелодия с нисходящими никнущими интонациями звучит в среднем и верхнем регистрах. Используется транспозиция основного интонационно-ритмического комплекса (*a-e¹/d¹-a¹*).

По другой версии, вернуть Ердену к жизни смог его друг, Шокай, который был не только народным любимцем, но и остроловом, акыном и батыром в одном лице. Выразив ему свои соболезнования, он поддержал его добрыми словами. И Ерден его послушал. В память о своем сыне волостной смастерил кобыз и на нем стал играть печальный мотив (сарын)¹³. Встречая гостей издалека, он также несколько раз исполнил сарын на кобызе. Когда взрослые ушли в поисках скота, Ихлас (в то время ребенок) повторил услышанный им мотив на инструменте Ердену. Он дополнил его своим мотивом, на который ложатся следующие слова «Беу! Айналайын карагым-ай» («Беу! Дорогой мой»). Услышав

¹¹Один из его вариантов, записанный от М.Букейханова в 1927 г., был опубликован А.Затаевичем [9, с. 78]

¹²Нами приводится история создания кюя, опубликованная у А.Жубанова [7, с. 240-241].

¹³Сарын (сарна, сарнау) (от слова сар – петь) – мотив, напев, пение, инструментальная мелодия [16, с.415]

звуки кобыза, хозяин вернулся и попросил Ихласа заново исполнить сарын. Ихлас не только повторил мелодию, но и развил ее, включив новые мотивы. Волостной управи-

тель был доволен, дал благословение начинающему кобызисту, подарил ему лошадь, а его родственникам раздал подарки (шапаны) [12, с.19-20]. **Пример 3. (Фрагмент из кюя Ихласа «Ерден»)**

Пример № 3.

Ерден



Начинается кюй с мотива, близкого сарыну Коркыта¹⁴. Его диапазон – в пределах тетрахорда. А мотив, сочиненный Ихласом, расширяет основную мелодию до м.б. Используются «плачевые» малосекундовые интонации. Кюй «Ерден» достаточно популярный, входит в репертуар современных кобызистов. Он представляет пример кюя-жубату, утешения для тех, кто потерял близких родственников [12, с.72-73].

Кюй для сыбызгы «**Арбиянын коныры**» бытует в нескольких вариантах. Он записан Т.Мукушевым у казахов Баян-Ольгийском аймака Монголии, а именно от сыбызгиста Калека Кумакайулы. Эта пьеса (нами рассматривается второй вар.) исполнителем трактуется как зарлы-кюй («Кюй-плач») [14, с.19-22].

Согласно содержанию пьесы, старик Арбиян охотился со своим 18-летним сыном. На противоположной стороне реки они увидели марала. Молодой охотник своим выстрелом ранил животное. Торопясь за своей добычей, он решил переплыть реку, но не смог справиться с ее сильным течением. Не прислушавшись к доводам отца, сын утонул. Опе-

чавшись случившимся, старик сочинил кюй-плач [14, с.19-20] Пьеса содержит в себе несколько повторяющихся мотивов, звучит с нижним голосовым бурдоном. Ее форма вариантно-строфическая (АВСА1В1С1А2).

Цикл их 4х кюев Тока имеет название «Торт толгау» («Четыре размышления»). Известны две легенды, объединенные одной общей тематикой – в одном случае, смертью ребенка, утонувшего в колоде, в другом, похоронами 46-летнего сына¹⁵. Приводим первую версию. Поскольку аул перекочевал на новое место, Тока, никому не рассказывает о случившемся и играет печальную мелодию («Естирту») («Оповещение»). По ее звучанию жена догадывается о смерти сына и начинает плакать. Затем он играет другой кюй, посвященный памяти сына («Арнау») («Посвящение»). Дождавшись его окончания, жена музыканта также сочиняет свою композицию («Зарлау») («Рыдание»). И последний кюй («Жоктау») («Плач») исполняет мать Тока, выразив свое отношение к случившемуся [10, с.242]. Если первый кюй преимущественно одnogолосный, звучит попеременно то на бурдонной, то мелодической струнах, с

¹⁴Коркыт – легендарная личность, «белобородый старец (аксакал), мудрый патриарх, вещий певец и прорицатель». В казахских мифах первый шаман, создатель кобыза [16, с. 36-37]

¹⁵История создания цикла приводится в сборнике, см. [17, с.418-420]. Согласно второй версии кюи имеют следующие названия: «Естирту» («Извещение»), «Арнау» («Посвящение»), «Ана журеги» («Сердце матери»), «Немере зары» («Рыдания внука»).

многократным повторением звуков (h, c^1, e^1, a^1, c^1, h), то второй – более светлый, с орнаментальной, извилистой мелодией. Модальная опора $g-d^1$ сменяется на $a-e^1$. Третий образец, как и первый выдержан в одногласной фактуре (движение шестнадцатыми). Четвертый – «традиционное» жоктау с модальной опорой $d-a$, показательно одно- и двухголосное изложение музыкального материала, преобладает диалогичность.

Цикл уникален тем, что в нем принимают участие не только күйши, но его жена и мать. Здесь оказались представленными все виды траурного ритуала (*естирту, арнау, зарлау, жоктау*). В инструментальной традиции казахов встречаются циклические пьесы, связанные с жоктау. Достаточно вспомнить легенду о создании семиструнного жетыгена, на котором сочиненные пьесы были посвящены смерти сыновей создателя инструмента [15, с.89].

Итак, нами рассмотрены некоторые инструментальные образцы, связанные с тема-

тикой смерти. Они являются своеобразными инструментальными версиями *жоктау, зарлау, естирту, коштасу* и др, бытующими в казахской музыкальной традиции. Конечно, эти разделения довольно условны. Более того, инструментальные кюи не всегда имеют вышеприведенные названия, но некоторые из них приближаются к ним по своему содержанию. Например, пьесы с названием «Коныр» (слово не переводится, но используется в значении «грустный, печальный»).

Отметим также, что многие мотивы, используемые в кюях памяти умерших, ложатся на определенные слова. Они могут подтекстовываться, что также выявляет их связь с песенными жоктау (см. кюи «Аксак кулан», «Салык олген», «Ерден» и др.).

Кроме того, будучи инструментальными версиями эти образцы могут исполняться самостоятельно, вне ритуальных обрядовых действий. Поэтому они сохранились и сегодня украшают репертуар многих современных казахских домбристов.

Использованная литература:

1. Аманова С. О происхождении кюя-легенды «Аксак-кулан» // Казахская музыка: традиции и современность: сб. трудов. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1992. – С.105-119.
2. Аравин П. Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века. – Алматы: Онер, 2008. – 240 с.
3. Ауэзов М. Эпос и фольклор казахского народа // Мысли разных лет. – Алма-Ата: Казгосиздат художественной литературы, 1961. – 554 с.
4. Аксак кулан. Кетбуга бидін күйлері – Астана: КазНУИ, 2015. – 104 с.
5. Бекхожина Т. Песни-плачи «Жоктау» // Музыковедение, вып. V. – Алма-Ата, 1971. – С.71-77.
6. Даулеткерей. Жигер: Күйлер / Кураст К.Ахмедьяров. – Алматы: Онер, 1995. – 96 б.
7. Жубанов А. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алма-Ата: Казгосиздат худож. литературы, 1958. – 395 с.
8. Затаевич А. 1000 песен казахского народа (песни и кюи). – М.: Госиздат, 1963. – 606 с.
9. Затаевич А. 500 песен и кюев казахского народа / под ред. И. Кожобекова. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 378 с.
10. Казахский музыкальный фольклор / под общей ред. Б.Г. Ерзаковича. – Алма-Ата: Наука, 1982. – 264 с.
11. Куй кайнары (сыбызгыга, қобызга, домбырага арналған күйлер) [Ноты]. / Кур. Раимбергенов А., Аманова С. (на каз. и рус. яз.). – Алматы: Онер, 1990. – 288 б.
12. Косбасаров Б. Кобыз онери. – Алматы: All & Company баспасы, 2016. – 224 б.
13. Мерғалиев Т. Домбыра сазы: Музыкалы-этнографиялык жинақ. - Алматы: Гылым, 1972. – 316 б.
14. Муқышев Т. Сыбызгы сазы. Монғолиядагы Баян-Олгей казактарынын сыбызгы күйлері. – Алматы: Онер, 2005. – 80 б.
15. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 176 с.

16. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
17. Ыскаков Б. Сарыарка саздары. Таттимбет талиминдеги куйлер жинагы. Алматы: Атамура, 2007. – 440 б.
18. Turmagambetova B., Kaztuganova A. Genre features of the songs of the Zhylyoi region, Almaty, 2024. – 10 p. (M)

УДК 78.072.2

*Akat A. /TURKEY/
Акат А./ТҮРКИЯ/
Акат А./ТУРЦИЯ/***POPULAR MUSIC AND MEDIA IN THE CONTEXT OF FREEDOM AND ALIENATION:
PROPOSALS FOR SELF-DETERMINATION****ЭРКИНДИКТИН ЖАНА БАШТАЛУУНУН КОНТЕКСТИНДЕГИ ПОПУЛЯРДЫК МУЗЫКА
ЖАНА ММК: ӨЗДҮГҮН АНЫКТОО БОЮНЧА СУНУШТАР****ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА И СМИ В КОНТЕКСТЕ СВОБОДЫ И ОТЧУЖДЕНИЯ:
ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПО САМООПРЕДЕЛЕНИЮ**

Abstract. Popular music and media create a dynamic that deepens social alienation by restricting freedom and self-determination rights. However, music is an art form that has established itself by effectively addressing all aspects of society, such as its problems, joys, sorrows, and pains. Therefore, music must appeal to the essential and structural functions of the society it exists within. Popular music, from its production to its delivery to the consumer, is subjected to various structural, cultural, and ideological influences, which renders its function of directly serving humanity and art questionable. This study examines contemporary music within the framework of capitalist production modes and their associations, evaluating both musical production and consumption processes together, as music is not only a commodity but also because cultural institutions and organizations related to music are integral parts of the same market structure. The aim of the study is to propose solutions such as independent music production, media literacy, the preservation of local cultural values, and the support of democratic media structures, offering strategies for societies to reclaim their musical and cultural identities. In this context, it is essential for societies to act consciously, resist cultural imperialism, and explore their own creative potential. When music is liberated from being merely a consumption object and repositioned as a free art form reflecting society's shared values, social bonds can be strengthened again. In this regard, the relationship between popular music and local musical values depends on societies' determination to preserve their cultural and artistic heritage in the future.

Keywords: Popular music, media, freedom, alienation, self-determination, media literacy, independent music production, local culture, mass communication, democratization.

Аннотация. Заманбап музыка жана маалымат каражаттары эркиндикти жана өз тагдырын өзү аныктоо укуктарын чектөө менен социалдык бөтөнчүлүктү тереңдетүүчү динамика жаратат. Анткен менен музыка – бул коомдун көйгөйлөрүн, кубанычын, кайгысын, кайгысын эффективдүү чечүү менен өзүн көрсөткөн искусство түрү. Демек, музыка ал ичинде жашап жаткан коомдун маанилүү жана структуралык функцияларына кайрылууга тийиш. Популярдуу музыка жаралуудан баштап керектөөчүгө жеткиргенге чейин ар кандай структуралык, маданий жана идеологиялык таасирлерге дуушар болуп, анын адамзатка жана искусствого түздөн-түз кызмат кылуу функциясын күмөндүү кылып коёт. Бул изилдөө заманбап музыканы капиталисттик өндүрүш ыкмаларынын жана алардын бирикмелеринин алкагында изилдеп, музыкалык өндүрүштү да, керектөө процесстерин да бирге баалайт, анткени музыка бир гана товар эмес, музыка менен байланышкан маданий мекемелер жана уюмдар бир эле рынок түзүмүнүн ажырагыс бөлүгү болгондуктан. Изилдөөнүн максаты көз карандысыз музыка өндүрүшү, медиа сабаттуулук, жергиликтүү маданий баалуулуктарды сактоо жана демократиялык медиа түзүмдөрдү колдоо сыяктуу чечимдерди сунуштоо, коомдорго музыкалык жана маданий өздүктөрүн кайтарып алуу үчүн стратегияларды сунуштоо. Бул шартта коомдордун ан-сезимдуу аракет кылуулары, маданий империализмге каршы туруулары, ездерунун чыгармачылык потенциалын изил-деесу ете маанилуу. Музыка жөн гана керектөө объек-

тисинен бошонуп, коомдун жалпы баалуулуктарын чагылдырган эркин искусство формасы катары кайра жайгаштырылса, коомдук байланыштар кайрадан бекемделет. Бул жагынан алганда, популярдуу музыка менен жергиликтүү музыкалык баалуулуктардын ортосундагы байланыш коомдордун келечекте өздөрүнүн маданий жана көркөм мурастарын сактап калууга болгон чечкиндүүлүгүнөн көз каранды.

Негизги сөздөр: Заманбап музыка, медиа, эркиндик, бөтөнчүлүк, өз тагдырын өзү аныктоо, медиа сабаттуулук, өз алдынча музыка өндүрүшү, жергиликтүү маданият, массалык коммуникация, демократиялаштыруу.

Аннотация. Популярная музыка и медиа создают динамику, которая углубляет социальное отчуждение, ограничивая свободу и право на самоопределение. Однако музыка – это форма искусства, которая утвердилась, эффективно обращаясь ко всем аспектам общества, таким как его проблемы, радости, горести и боли. Поэтому музыка должна апеллировать к основополагающим и структурным функциям общества, в котором она существует. Популярная музыка, от её создания до доставки потребителю, подвергается различным структурным, культурным и идеологическим влияниям, что ставит под сомнение её функцию непосредственного служения человечеству и искусству. Данное исследование рассматривает современную музыку в рамках капиталистических способов производства и их взаимосвязей, оценивая одновременно процессы музыкального производства и потребления, поскольку музыка – это не только товар, но и культурные учреждения и организации, связанные с музыкой, являются неотъемлемой частью единой рыночной структуры. Цель исследования – предложить такие решения, как независимое музыкальное производство, медиаграмотность, сохранение местных культурных ценностей и поддержка демократических медиаструктур, предлагая обществам стратегии по восстановлению своей музыкальной и культурной идентичности. В этом контексте обществам крайне важно действовать осознанно, противостоять культурному империализму и раскрывать свой творческий потенциал. Когда музыка перестаёт быть просто объектом потребления и начинает позиционироваться как свободная форма искусства, отражающая общие ценности общества, социальные связи могут вновь укрепиться. В этом смысле взаимосвязь между популярной музыкой и местными музыкальными ценностями зависит от решимости обществ сохранять своё культурное и художественное наследие в будущем.

Ключевые слова: популярная музыка, медиа, свобода, отчуждение, самоопределение, медиаграмотность, независимое музыкальное производство, локальная культура, массовая коммуникация, демократизация.

Introduction

The relationship that popular music has established with the media restricts the freedom of contemporary societies in the realm of music while simultaneously fostering alienation from music. “Society is a union formed by a large number of people who interact and share a common culture to meet their social needs” (Fichter, 2002: 79). There is a cultural interaction within societies, facilitated by the essential and structural functions of the society. One of the most significant features enabling interaction within a society is music, which aligns—or should align—with the essential and structural functions of societies.

Music must effectively address all aspects of society, such as its problems, joys, sorrows, and pains. If music fails to appeal to the essential and

structural functions of the society it exists within, it indicates that the society has fallen under the influence of certain forces. Popular music, from its production to its delivery to the consumer, is subjected to various structural, cultural, and ideological influences; however, the necessity for music to directly serve humanity and art is evident. Today, music that cannot fulfill this function healthily has been stolen from humanity and is being used indirectly. In other words, standardized, appealing music has replaced “own” music. This standardization restricts human freedom while alienating individuals from both society and its essential and structural functions. “Today, the subject of music must be addressed within the framework of capitalist production modes and their associations. This approach is not only due to music being a ‘com-

modity' but also because cultural institutions and organizations related to music are integral parts of the same market structure. Music production that supports dominant ideologies and cultural relations is the fundamental product form of this market structure" (Erdoğan, 2000: 11). According to Adorno, "the absorption of musical production and consumption by the capitalist process has resulted in music being reified and rationalized" (Oskay, 2001: 39).

Music plays a crucial role in enabling societies to create their own dynamics. Therefore, to influence or dominate a society, one must restrict its freedom in music production and ensure it consumes one of the options provided. The easiest way to achieve this is by controlling the market, producing according to one's own desires, and reaching the consumer at the highest level through mass media. Those who control the popular music market and decide the direction of production utilize extensive technological capabilities and advanced media sectors to achieve this. "A developed capitalist system is needed within a developed industry. This is precisely why the center of pop music is not Pakistan, Turkey, or Czechoslovakia, but the United States. This is why there is U.S. dominance in pop concepts" (Solmaz, 1996: 11). In his book *Pop Goes the Culture*, Craig McGregor describes the situation in Australia as follows:

"One of the bitter truths of our time is the dominance of mass media, controlled by a very small minority, over our culture. Television, radio, cinema, and newspapers have destroyed the creative aspects of most of us, turning us into passive spectators. When we sit in front of the television, we are bombarded with highly commercial and manipulative images. Almost every moment of our lives, we are subjected to advertisements or advertisement-related programs. These programs push us to behave in ways desired by advertisers and media monopolies" (McGregor, 2000: 32)¹. Here, Australia is just one example; the masses at risk of disappearing constitute entire global societies. The freedom of all global communities has been restricted, and their creativity has been stifled by the power of popular music and media. As a result, these

communities have become slaves to the monopolized music industry and mass media.

Edip Günay (2006: 200) identifies the factors contributing to alienation as anomie, over-conformity, and isolation. The influence of the media is evident in the formation of these three factors, particularly in over-conformity, where the media's role in directing and homogenizing society is more apparent. "The media's relentless effects, which almost oppress and manipulate individuals, weaken their ability to establish, maintain, and critically evaluate their own social interactions, transforming them into beings with dulled values who unquestioningly follow imposed norms. These media effects pave the way for alienation" (Günay, 2006: 201-202). The Alienation Generation also held a deep belief in this regard: "The preferred type of consumption had become socially generalized due to the manipulation of tastes and desires by mass media. According to this view, everyone was directed to like, be satisfied with, and feel a need for the 'same' thing (regardless of whether this 'same' referred to objects, products, art forms, practices, etc.)" (Heller – Feher, 1993: 203-204).

Music has begun to carry class interests within itself to dominate the market in line with the interests of hegemonic states. Music produced in accordance with these interests has stripped societies of their consciousness and freedom. Through popular music, "cultural contact" has been established, and the cultures deemed superior by colonial powers have been imposed on many societies awaiting exploitation.

"Pop music is a popular culture product, a consumption culture, dealing with marketable elements, i.e., commodities" (Solmaz, 1996: 11). According to Simon Frith, "[c]onsumption is an ideological act" (McGregor, 2000: 12)². When popular music is marketed, the product must be made appealing to the consumer each time. We have already discussed how mass media and their management facilitate this marketing strategy. Popular music products, produced for specific purposes, are presented so attractively by this "monopoly" that consumers, far removed from aesthetic concerns, are programmed to consume these products thoughtlessly and un-

¹The author has drawn from the Turkish translation of the book, and this section has been translated from Turkish to English.

²From the introduction written by Frith himself for this book.

consciously. The intended outcome is rapid consumption and fast capital flow.

Another characteristic of commercialized songs is that they meet society's immediate needs to increase consumption, or in other words, provide instant gratification. According to Adorno, the listener of this type of music "is directed to drift away from their social position and reality through the satisfactions found in music. More explicitly, they are pushed to disconnect from both society and its history, as well as from music itself" (Oskay, 2001: 64). This is one of the factors leading to societal alienation.

In short, the consumer is the exploited, adorned, satisfied, gratified, hollowed out, and trapped in that emptiness by states advanced in exploitation. When the exploited awaken from their slumber, they encounter the message "it's too late" and are silenced through other methods, re-exploited, repeatedly exploited, perpetually exploited. According to the ideology of the capitalist market, "like other products, music in a free market gives the people what they want" (Erdoğan, 2000: 12). The claim of giving people what they want is entirely meant to deceive and does nothing more than legitimize cultural imperialism and the ideology of the capitalist industry. Music, co-opted by the capitalist system and grounded in globalism, has been stolen from humanity and has begun to serve those who control the system.

Self-Determination and Popular Music

Self-determination refers to the right of individuals and societies to freely define and express their cultural, social, and artistic identities. In the context of popular music, this concept emphasizes the ability of individuals and communities to act in accordance with their own values, needs, and aesthetic sensibilities in music production and consumption processes. However, the monopolistic structure of the popular music industry and mass media significantly restricts this autonomy. Standardized music genres imposed through the media deprive societies of their right to produce and consume music that reflects their own cultural dynamics, thereby deepening cultural alienation. In this context, self-determination represents the struggle of societies to create their own musical narratives and protect these narratives from the influences of global cultural imperialism. For example, blending local music traditions with popular

music forms can be seen as an effort by societies to reconstruct their cultural identities and develop resistance against the homogenizing effects of the global market.

The right to self-determination is often overlooked within the capitalist market structure of popular music. Therefore, fostering this right in society requires supporting strategies that promote a more democratic and participatory approach to music production and consumption. First, local music communities and independent artists should be provided with financial and structural support to produce music that reflects their cultural values. For instance, cultural funds established by the state or civil society organizations can enable local artists to create independently of the pressures of the global music industry. Second, increasing the transparency of algorithms on digital platforms can enhance the visibility of diverse cultural and musical expressions. This ensures that consumers have access not only to content imposed by the popular music industry but also to local and authentic music. Additionally, self-determination can be strengthened through media literacy, which supports individuals in making conscious choices in music consumption. When societies are educated to understand the manipulative effects of mass media and to question their own cultural preferences, they become more resilient to the standardizing effects of popular music. This enables individuals and communities to rediscover their artistic and cultural identities and express them through music. Accordingly, self-determination should be regarded not only as a right but also as a solution to reduce the alienation caused by popular music and to restore cultural freedom.

Proposals for Self-Determination

The relationship between popular music and media, which restricts individual freedom and alienates society, presents a significant cultural and social issue. To address this problem, various strategies can be proposed at both individual and societal levels. Below, solutions aimed at restoring freedom and reducing alienation in the processes of music production and consumption are discussed:

Supporting Independent Music Production: To break the monopolistic structure of the popular music industry, support for independent music production is essential. Independent art-

ists can create music that reflects the essential and structural dynamics of society, free from commercial pressures. In this regard, cultural funds can be established to support local music communities and artists, independent music platforms can be encouraged, and local radio stations and digital platforms can allocate more space for such music. For example, platforms like Bandcamp enable artists to connect directly with listeners, reducing the influence of intermediaries.

Enhancing Media Literacy: Raising societal awareness of media influences plays a critical role in reducing alienation. Media literacy education can help individuals understand the manipulative effects of mass media and develop a critical perspective. This education, particularly when integrated into school curricula for younger generations, can foster a consciousness that questions the consumption-driven nature of popular music. Media literacy can encourage individuals to make informed music choices, promoting a shift away from standardized music consumption.

Emphasizing Local and Cultural Values: To counter the global standardization of popular music, music production rooted in local and cultural values should be promoted. Blending traditional musical elements with modern forms can preserve local identities while enhancing creative originality. For instance, works by local artists can be showcased globally under the “world music” category. This approach reduces the impact of cultural imperialism and enables societies to rediscover their cultural dynamics.

Democratizing Mass Media: The control of the media sector by a small minority is a primary factor limiting the freedom of popular music. To create a more democratic media structure, public-oriented media organizations should be strengthened, and independent media platforms should be supported. Additionally, the transparency of algorithms on social media platforms should be increased to facilitate user access to diverse music genres. This can prevent the monopolization of the popular music market and enhance diversity.

Art and Aesthetics-Focused Music Education: Music education should focus not only on technical skills but also on aesthetic and artistic

values. Developing society’s ability to express itself through music can reduce alienation. Art-focused music education can unlock individuals’ creative potential, fostering resistance against the commercial impositions of popular music. Music workshops organized in schools and community centers can enable individuals to produce their own music.

These proposed solutions aim to mitigate the negative effects of popular music on freedom and alienation. However, their implementation requires the active participation and commitment of both individuals and societies. Efforts to protect and develop cultural values can revitalize music’s mission to serve humanity.

Conclusion

In conclusion, music’s primary role is to serve humanity and art directly, but as noted, this role has been supplanted by simple, everyday, standardized, and appealing music under the dominance of capitalist forces. The harmonious relationship between popular music and media, while satisfying a small minority, dulls the abilities of global communities to think, create, and produce. Popular music, lacking aesthetic concerns, failing to reflect societal values, and offering no benefit to humanity or art, confines the concept of freedom and free creativity within certain molds through media pressure, serving the market with its political-economic agendas. This situation restricts individual freedom while deepening societal alienation.

The solutions proposed in this study can be further expanded, but they provide a core roadmap for addressing this issue. Steps such as supporting independent music production, enhancing media literacy, prioritizing local cultural values, democratizing media, and promoting art-focused music education can restore popular music’s mission to serve humanity and art. In this process, it is essential for societies to act consciously, resist cultural imperialism, and explore their own creative potential. When music is liberated from being merely a consumption object and repositioned as an art form reflecting humanity’s shared values, societal bonds can be strengthened once again. In this context, the future of popular music production will depend on societies’ determination to preserve their cultural and artistic heritage.

References:

1. McGregor C. *Pop Kültür Oluyor [Pop Goes the Culture]*. Translated by Gürol Özferendeci. İstanbul: Çivi Yazıları, 2000.
2. Günay E. *Müzik Sosyolojisi [Music Sociology]*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006.
3. Heller A., Feher F. *Postmodern Politik Durum [The Postmodern Political Condition]*. Translated by Şükrü Argın, Osman Akınhay. Ankara: Öteki Yayınevi, 1993.
4. Erdoğan İ. *Müziğin ve Toplumsalın Üretimi*, "Ve Müzik". 2000, No. 6.
5. Fichter J. *Sosyoloji Nedir [What's Sociology]*. Translated by Nilgün Çelebi. Ankara: Anı Yayıncılık, 2002.
6. Solmaz M. *Türkiye'de Pop Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996.

[УДК 785](#)[Мерчант Т. /АҚШ/](#)[Мерчант Т. /США/](#)[Merchant T. /USA/](#)

**САЛТТАН СЫРТ КОНТЕКСТТЕГИ САЛТТУУ МУЗЫКА:
КАЛИФОРНИЯДАГЫ ӨЗБЕК ДУТАРЫ**

**TRADITIONAL MUSIC IN NON-TRADITIONAL CONTEXTS:
THE UZBEK DUTAR IN CALIFORNIA**

**ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В НЕТРАДИЦИОННОМ КОНТЕКСТЕ:
УЗБЕКСКИЙ ДУТАР В КАЛИФОРНИИ**

Abstract. Arguing the complicated nature of transnational engagements with traditional musical practices, the case study of the Uzbek dutar in California illustrates one way to engage with the past in non-traditional contexts. After introducing the instrument and definitions of tradition, the essay explores the dutar's musical traditions in Uzbekistan and its ensemblification in the 20th century. Then it turns to the author's dutar ensemble, the Central Asian Ensemble at the University of California Santa Cruz. By considering how the imposed structure of the American university system combines with pedagogical collaborations with the author's master teachers (ustozlar), Ruzibi Khodjayeva and Malikahon Ziyaeva, the paper concludes with the possibilities engagement with previously unfamiliar traditional practices provides for students across the university and for international understanding, more broadly.

Keywords: Traditional music, Uzbek music, dutar, pedagogy, master-apprentice system, world music ensembles

Аннотация. Салттуу музыкалык тажрыйбалар менен трансулуттук таасирдин татаал жагдайларын аргументтеп, Калифорниядагы өзбек дутары боюнча бул изилдөөдө салттуу эмес контексттеги салттуу маданият каралат. Аспапты сүрөттөгөн жана салтты аныктаган кириш сөздөн кийин бул эмгек Өзбекстандагы дутардын музыкалык салттарын жана 20-кылымдагы ансамблди түзүү процессин карайт. Андан кийин жазуучунун ансамблине, Калифорния Санта-Круз университетинин Борбордук Азия ансамблине кайрылат. Америкалык университет системасынын таңууланган структурасы автордун магистрлер Рузиби Ходжаева жана Маликахон Зияева менен болгон педагогикалык кызматташтыгы менен кандайча өз ара байланышта экенин карап, макала университеттин студенттери үчүн мурда бейтааныш салттуу тажрыйбалар менен иштөөнүн мүмкүнчүлүктөрүн жана эл аралык түшүнүү үчүн кеңири мүмкүнчүлүктөрдү карап чыгуу менен аяктайт.

Негизгисөздөр: салттуу музыка, дутар, педагогика, устат-шакирт системасы, дүйнөлүк музыка ансамблдери

Аннотация. Аргументируя сложную природу транснационального взаимодействия с традиционными музыкальными практиками, данный кейс об узбекском дутаре в Калифорнии иллюстрирует один из способов обращения к прошлому в нетрадиционном контексте. После введения, в котором описывается инструмент и даются определения традиции, это реферат исследует музыкальные традиции дутара в Узбекистане и процесс его ансамблефикации в XX веке. Потом превращается к ансамблю автора — Центральноазиатскому ансамблю при Университет Калифорния Санта Крузе. Рассматривая, как навязанная структура американской университетской системы сочетается с педагогическим сотрудничеством с мастерами [устозлар] автора — Рузиби Ходжаевой и Маликахон Зияевой, статья завершает рассуждение анализом возможностей, которые открывает взаимодействие с ранее неизвестными традиционными практиками для студентов университета и для международного взаимопонимания в более широком смысле.

Ключевые слова: традиционная музыка, дутар, педагогика, система «мастер-ученик», ансамбли мировой музыки.

Introduction

The discipline of Ethnomusicology has long been concerned with the transformations and transmission methods of traditional music. For ethnomusicologists and those who perform musics that bear its label, the meaning of tradition connects to notions of the past and relationships with those pasts that imply continuity and priority. The Uzbek *dutar* and its performance in the United States provides a useful case study for exploring how and why different people maintain practices strongly associated with tradition. Further, it highlights how the meanings and uses of those practices change as contexts change. To do so, this essay begins with an introduction to the *dutar* and a definition and contemplation of the meaning of the term “tradition.” It continues with a brief narration of *dutar* performance practice and ensemblification in Uzbekistan. Finally, it describes the project of launching a *dutar* ensemble at the University of California, Santa Cruz (henceforth UCSC), and the challenges involved and value in maintaining connections to traditional practices and transmission methods in the context of the 21st century American university.

The Dutar

The *dutar* is a two-stringed, long-necked, fretted, pear-shaped lute found throughout Central Asia, including Afghanistan, East Turkestan (Xinjiang), Iran, Karakalpakstan, Tajikistan, Turkmenistan, and Uzbekistan. There are regional variations in material, size, construction and in the case of Afghanistan, even string number. For further organological detail, see Beliaev 1933 and 1962. The *dutar* this paper focuses on is shared between the Uzbek and Tajik people, though this study stems from research in Uzbekistan. This *dutar* has tied frets, silk strings, and is often constructed of mulberry or apricot wood. Further, the Uzbek *dutar* has multiple formats in present-day Uzbekistan as a result of modernization and reconstruction projects begun in the 1930s that resulted in a version of the *dutar* with nylon strings, fixed wooden frets in equal-temperament, in a consort of five sizes to allow for the performance of orchestral polyphony (see Odilov 1995). Practitioners often describe this variant of the *dutar* as “modernized” (*zamonaviylashtirgan* in Uzbek) or “reconstructed” (*реконструированный* in Russian), which further emphasizes the work that the term “tra-

ditional” (*an’anaviy* in Uzbek) does for the instrument without such modifications. Notably, the traditional *dutar* has seen some changes in the 20th century, specifically the use of nylon monofilament for the tied frets, rather than the gut frets of *dustars* in the past. *Dutarists* note that the fret material has a minimal effect on the instrument’s timbre and thus doesn’t impact its traditionality. With these multiple versions and their engagement with discourses of tradition and modernity, the *dutar* is a helpful organological example of the complex rhetoric of tradition.

Contemplating Tradition

The Oxford English Dictionary defines tradition as “I.1.a. A belief, statement, custom, etc., handed down by non-written means (esp. word of mouth, or practice) from generation to generation,” and notes that it came to English via Latin and French borrowing in the 14th century [Oxford English Dictionary 2025]. The term tradition points to practices that have meaningful and tangible links to those of the past, and it can emphasize how a musical practice is more focused on preservation and continuity with that past than with future-oriented innovation and change. Complications arise, however, when we acknowledge that all musics come from a tradition and have relationships to past practices, whether or not they are labeled as such. Scholars and musicians alike often present tradition as a foil to modernity, yet all musics engage pastness and futurity to some extent. As such, traditions are modern constructions (or Hobsbawmian “inventions”) to such an extent that these labels lose tangible meaning, except as they remind us what musicians and their practices seek to emphasize and connect with [Hobsbawm 1983]. Explicit emphasis on tradition does specific work for musicians and audience members. It reminds us to pay attention to the past, to emphasize less tangible transmission methods, and to be purposeful with how we innovate. To that end, it is worthwhile to examine current *dutar* practices and their engagements with the past in Uzbekistan before continuing on to their manifestations in California.

The Ustoz-Shog’ird/Master-Apprentice system and Dutar Ensembles in Tashkent

The *ustoz-shog’ird* or master-apprentice system for musical transmission is an important heritage transmission practice across fine arts in Uzbekistan and is mentioned repeatedly in en-

tries in Uzbekistan's Intangible Cultural Heritage registry and in the entries included on UNESCO's registry of Intangible Cultural Heritage, as well as in the ethnomusicological literature [see UNESCO and Uzbekistan's Intangible Cultural Heritage, Djumaev 2005, and Sultanova 2014]. The oral history surrounding the *ustoz-shog'ird* system of musical transmission emphasizes the enmeshed quality of the musical relationship, with the student becoming part of the master's household and dedicating years, indeed a lifetime, to study of the master's school of playing often by mere contact rather than direct instruction. Musical transmission practices have changed significantly through the institutionalization of music education in the 20th century, resulting in the creation of music schools, colleges, and conservatories, with their curricular emphasis on literacy, written notation, and solfeggio. Still, the framework of having a singular *ustoz* (master teacher) remains common and powerful for developing professional musicians. In the Uzbek State Conservatory and the Yunus Rajabiy Uzbek National Music Arts Institute, students refer to their instrument instructors as *ustoz* and treat them with deep respect and deference. While students no longer become members of the masters' households in order to gain access to musical knowledge, the framework of the master-apprentice relationship still holds sway. Indeed, in private lessons, *dutarists* spend much of their time engaged in music learning that is not dependent on written notation. Though the continued reliance on traditional learning methods may exist alongside written ones (at least in classroom learning), the depth of relationship between teacher and student and the intimacy of oral-imitative transmission hearkens back to its historical precedent. This persistence of this framework within modern music education institutions and indeed within modern performance structures, like the *dutar* ensemble, emphasizes that tradition in this case is malleable, but constant.

Dutar ensembles use a traditional instrument in a non-traditional formation – a medium-sized ensemble of multiples of a single instrument. This configuration of *dutarists* into a musical ensemble began after World War II in the Ferghana Valley and soon spread to Tashkent and throughout Uzbekistan [see Toshmatov 2022 and Rahimjonov 2002]. *Dutar* ensembles

(often women's ensembles) have performed prominently in concerts, radio, television, and have toured internationally. Two *dutar* masters that I have studied with founded prominent ensembles that continue in Tashkent today: Ruzibi Khodjayeva's *Nozanin Ensemble* and Malikahon Ziyaeva's *Shukrona Ensemble* that is now directed by her daughter, Farangiz Ziyaeva. These ensembles feature many students of these teachers who completed conservatory and institute degrees with Khodjayeva and Ziyaeva and have gone on to successful careers with the *dutar* of which the ensembles are an important part. The ensembles themselves are manifestations of current *ustoz-shog'ird* practices and demonstrate the malleable nature of living traditions. Indeed, the *dutar* ensemble is an important way that traditional Central Asian music achieves legibility abroad. Ensemble creation connects traditions, practices, and institutional values between Uzbekistan and the United States.

"World Music Ensembles" and American Ethnomusicology

A *dutar* ensemble may seem out of place in the American academy, yet the configuration and the staged performance context renders it congruent with the curricular priorities and values of university systems in the United States. Indeed, the creation of "world music" ensembles in North American universities somewhat parallels the rise of *dutar* ensembles in Uzbekistan, as both gained prominence in their respective institutions throughout the mid- to late-20th century. In California, the *dutar* confronts different systems and specific curricula with relative ease, as it is understood within a university educational framework in which the "world music ensemble" has existed since the 1960. The creation of these ensembles corresponded with the founding of Ethnomusicology as a separate discipline from its predecessor Comparative Musicology and its sister discipline Historical Musicology. They continue to be deeply entwined with the discipline and its place in university music departments.

Mantle Hood spearheaded the then new scholarly emphasis on the unique kinds of knowledge resulting from making the music one studies. He coined the theory of "bimusicality" in 1960 to explain the method by which non-heritage scholars become fluent in other musical practices as part of their scholarly work [Hood 1960]. The methodology of bimusicality neces-

sitated serious applied music learning within ethnomusicological programs, the bulk of which would come to happen through ensembles. Also in 1960, Hood founded the Institute of Ethnomusicology at the University of California Los Angeles (henceforth UCLA) to allow scholars to embody this practice and founded a number of corresponding ensembles at UCLA, some of which continue to this day (for example, the Indonesian gamelans). These ensembles and their popularity spread throughout North American higher education in the 20th century and became known as “world music ensembles,” to highlight their contrast with the then standard complement of ensembles performing European classical music.

The emphasis on ensembles in higher education in North America created some important opportunities for students to learn music outside the European canon, but also presented specific limitations. Ted Solís addresses the challenges facing “world music” ensembles that teaching musical traditions outside of their cultural contexts brings by asking, “How do we represent the rich culture we revere while we acknowledge and deal with the cultural distance between us and our students, and between both of us and these cultures?” [Solis 2004, 2]. This is a challenge for all non-heritage ensemble directors, especially those far from communities that practice the music traditions they teach. In this sense, “world music ensembles” in American universities are trying to replicate master-apprentice systems without masters. Further, representing the distance Solís refers to without exoticization or over-generalization, while still emphasizing the value of traditional music learning strategies presents a unique challenge.

First, individual instruction is not usually provided alongside “world music” ensembles as individual lessons often correspond with instruments in symphony orchestras or concert bands. Thus, “world music” ensembles depend on a group-learning structure (or on knowledgeable community members to raise the level of the group, when available), whether that is inherent to the musical tradition or not. The focus on ensemble-based learning also severely limits the musical practices that have been eligible for inclusion in this bimusical endeavor. Solo traditions and those otherwise ill-suited to ensemblification (such as epic singing or solo in-

strumental works) are absent from the “world” of applied music taught via American university ensemble structure. It results in a collection of musical practices that hardly lives up to its “world” moniker. While students benefit from collective forms of music learning, without the support of corresponding individual lessons or other in-depth transmission practices, ensemble learning cannot sufficiently replicate the teaching of most traditional musical practices. In this sense, the “world music” ensemble is a genre of its own that struggles to replicate many music traditions’ typical acculturation practices and cannot assist students with aspirations to professional-level musical skill. It can start students on that path, but they have to seek out more depth. The dutar ensemble is a clear example of this – its 20th century ensemble fits within the structure that North American universities have for learning non-Western music, but it suffers from the lack of resources and time for individual instruction. The amelioration of this comes only through connections with master musicians like Khodjayeva and Ziyaeva who have engaged students both through residencies and digital content.

The UCSC Central Asian Ensemble

I first discussed the idea of founding a dutar ensemble as a “world music ensemble” in an American university with Khodjayeva and Ziyaeva while studying dutar with them in 2004 and 2005. At that point, a university professorship was an aspiration and nothing was guaranteed to come of the project. They generously collaborated with me to plan how to present Uzbek traditional music to unfamiliar students. During this planning period, we discussed repertoire learned from each of them that might be appropriate, and I attended rehearsals for their dutar ensembles to better understand local pedagogy and rehearsal practices. Examples of some of the repertoire they shared with my nascent ensemble can be found in Khodjayeva’s and Ziyaeva’s publications, [1999] and [2011 (2008)], respectively. This work bore productive results, as I secured a professorship at UCSC in 2007 and set to establishing the dutar ensemble there. In it, students are allowed to bring their own instrument to learn melodies, but are also expected to learn the basics of musical performance on dutar and doyra (frame drum). Musical learning is accomplished solely by oral-imitative method and in-

cludes basic melodies and strumming patterns, as well as the ability to accompany those melodies on the doyra. Thus far, all students have succeeded in acquiring these basic skills, with some students continuing on to learn more complex repertoire and ornamentation techniques. In terms of providing students with aspects of traditional musical practices, my focus on oral/aural teaching and learning, as well as the significant connection we maintain with Khodjayeve and Ziyaeva links students to the values of the ustoz-shog'ird system. These aspects of music learning and performance practice are especially important in an educational system that otherwise focuses on written musical literacy.

UCSC's location, institutional structure, and student body mean that the ensemble struggles to meet either the ideal of many "world music" ensembles or the values of the ustoz-shog'ird system, since Santa Cruz is very far from significant Uzbek diaspora communities in the US (the largest of which is in New York). This necessitates connecting with heritage practitioners in other ways, such as online methods on Zoom or WhatsApp. Another major challenge is the academic quarter system, which has students take new courses every 11 weeks (though students have the option to repeat ensemble courses). These short academic quarters leave little time for deep and rigorous approaches to technical development and repertoire acquisition. On the other hand, the more numerous quarters in the academic year allow more students the opportunity to enroll and gain some understanding of the dutar, its traditional learning methods, and Uzbek music in general. Furthermore, UCSC's institutional structure supports the ensemble by offering it regularly and assigning it credit within the "Creative Practice" or PR-C general education requirement. This means that students from across the university can enroll in the ensemble and make progress toward their degree, regardless of their declared undergraduate major. The result is that the ensemble attracts a range of beginners from across campus, including many dedicated members from STEM fields. It also fulfills an ensemble requirement for the Global Mu-

sics track of UCSC's music major, and graduate students in our Cross-cultural Musicology PhD and Composition DMA programs are also welcome to participate for credit though it doesn't fulfill degree requirements. The result is a significant turnover and a class that often features 10-14 complete beginners with little or no musical experience, and a smaller number of music majors or music graduate students with significant musical training, but zero experience with Central Asian music. Unlike some ensembles with significant community engagement, the Central Asian Ensemble is made up entirely of students. It has a broad reach, but less depth. Nonetheless, it provides an opportunity for American university students to engage with tradition as a process of understanding connection to heritage practices, even if those traditional practices stem from a heritage that most students do not share. The UCSC Central Asian Ensemble is explicit in its project to incorporate traditional learning practices on traditional instruments and to provide important perspective on and practice in making music with a relationship to the past.

Conclusion

In summation, issues of transmission and transformation become further complex when examining the transnational and transcultural movements of the dutar, its repertoire, and performance practices, as illustrated by the case study of the Central Asian Ensemble at UCSC. The dutar in Uzbekistan plays an important role in illustrating an instrument's power to engage traditional musical practices in innovative ways of meaning through music. The non-traditional context of an American university with its own institutional priorities adds complications to this with its own ethical and representational challenges. The result is an ensemble and a university course that invites students from any specialization to make music in unfamiliar ways and to learn from musicians and ustozlar from twelve time zones away. While traditional music as a concept may be constructed and complicated, engagement with tradition bearers forges meaningful connections across continents and with our shared sense of the past.

References cited:

1. Belyaev. Viktor. 1962. *Очерки по истории музыки народов СССР. Выпуск 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана* (Studies of the History of the Music of the Peoples of the USSR, Vol. 1. The Musical Culture of Kyrgyzstan, Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan, and Uzbekistan.) Moscow.

2. -----, 1933. *Музыкальные инструменты Узбекистана с многочисленными нотными примерами в тексте и одной таблице* (Musical Instruments of Uzbekistan with Numerous Notation Examples in Text and One Table). Moscow.
3. Djumaev, Alexander. 2005. "Musical Heritage and National Identity in Uzbekistan." *Ethnomusicology Forum* 14(2): 165-184.
4. Hobsbawm, Eric. 1983. "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*, Hobsbawm, Eric and Terence Ranger, eds. Cambridge: Cambridge University Press. 1-14.
5. Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi-Musicality." *Ethnomusicology* 4(2): 55-59.
6. Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan. <http://www.ich.uz/en/> accessed June 23, 2025
7. Khodjayeva, Ruzibi. 1999. *Dutorim – Sozim Manim* (My Dutar – My Musical Sound). Tashkent: O'qituvchi.
8. Odilov, A. 1995. *O'zbek Xalk Cholg'ularida Ijrochilik Tarixi* (The History of Uzbek [Arranged/Reconstructed] Folk Performance). Tashkent: O'qituvchi.
9. OxfordEnglishDictionary, "tradition(n.)," June 2025, <https://doi.org/10.1093/OED/9389799322>, accessed June 23, 2025.
10. Rahimjonov, Boqijon. 2002. *Dutorchilar Ansambli* (The Dutarists Ensemble). Tashkent: G'afur G'ulom
11. Solis, Ted. 2004. "Introduction. Teaching What Cannot be Taught: An Optimistic Overview," in *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Ted Solis, ed. Los Angeles: University of California Press. Pp. 1-19.
12. Sultanova, Razia. 2014. *From Shamanism to Sufism: Women, Islam, and Culture in Central Asia*. London: I.B. Tauris.
13. Toshmatov, Davlatjon. 2022. "The Life Path of Yunus Rajabi that we are Not Aware." *Pindus Journal of Culture, Literature, and ELT*. 2(4): 11-16.
14. UNESCO. "Uzbekistan: Elements on the Lists of Intangible Cultural Heritage" <https://ich.unesco.org/en/state/uzbekistan-UZ?info=elements-on-the-lists>, accessed June 23, 2025.
15. Ziyaeva, Malika. 2011 (2008). *Dutor: F. Sodiqov Ijro Uslubi* (Dutar: F. Sodiqov's Performance Style). Tashkent: Musiq.

УДК 786/789

Тадагава Л. /ЯПОНИЯ/
Tadagawa L. /JAPAN/

БАЙЫРКЫ АЗИЯДАГЫ ЖАА СЫМАЛ ТЕМИР КОМУЗ МАДАНИЯТЫ
THE CULTURE OF BOW-SHAPED METAL JEW'S HARP IN ANCIENT ASIA
КУЛЬТУРА ДУГОВОГО МЕТАЛЛИЧЕСКОГО ВАРГАНА В ДРЕВНЕЙ АЗИИ

Abstract. Music archeologically, the uniqueness of the jew's harp is that, when studying an excavated object, it can be almost definitely determined that it is nothing other than the jew's harp when it meets certain criteria.

The author discusses the similarities between the four examples of the bow-shaped iron jew's harp from Saitama and Chiba Prefectures, Japan (9-10th Century AD) and their chronological counterparts from Primorsky Krai, Russia and Heilongjiang Province, China – the area across the Sea of Japan, from where Mohe, Balhae and Jurchen jew's harps were unearthed. Also, he supposes how the jew's harp could reach to Japan, referring especially to the ancient cultural exchanges through Balhae missions to Japan dispatched thirty-four times between 727 and 919.

Keywords. Jew's harp, Saitama, Chiba, Primorsky Krai, Balhae, music archaeology

Аннотация. С точки зрения археологии музыкальная уникальность варгана заключается в том, что при изучении раскопанного предмета можно почти наверняка определить, что это не что иное, как варган, если он соответствует определенным критериям. Автор обсуждает сходства между четырьмя образцами железных варганов в форме дуги из префектур Сайтама и Тиба (Япония) 9-10 вв. н. э. и хронологически сходными с ними инструментами из Приморского края (Россия) и провинции Хэйлунцзян (Китай) — областей за Японским морем, откуда были раскопаны варганы Мохэ, Пархэ и чжурчжэней. Кроме того, он предполагает, как варган мог попасть в Японию, ссылаясь, в частности, на древние культурные обмены между Японией и государством Бохай, на миссии Бохай в Японию, отправленные тридцать четыре раза между 727 и 919 годами.

Ключевые слова: варган, Сайтама, Тиба, Приморский край, Бохай, музыкальная археология

Аннотация. Археологиялык көз караштан алганда, жаак варганынын музыкалык уникалдуулугу казылып алынган объектти изилдөөдө, эгерде ал белгилүү критерийлерге жооп берсе, анын жаак варганы экенин так аныктоого болот. Автор биздин замандын 9-10-кылымдарына таандык Япониянын Сайтама жана Чиба префектураларынан алынган жаа түрүндөгү темир жаа түрүндөгү варгандардын төрт үлгүсү менен Россиянын Приморск крайынан жана Кытайдын Хэйлунцзян провинциясынан алынган хронологиялык окшош аспаптардын ортосундагы окшоштуктарды талкуулайт. Ал ошондой эле жаак варганынын Японияга кантип жеткенин сунуштайт, атап айтканда Япония менен Бохай империясынын ортосундагы байыркы маданий алмашууларды келтирип, Японияга Бохай миссиялары 727-919-жылдар аралыгында отуз төрт жолу жөнөтүлгөн.

Негизги сөздөр: жаак варганы, Сайтама, Чиба, Приморский край, Бохай, музыкалык археология.

1. Criteria for judging excavated jew's harps as musical instruments

What makes the jew's harp unique in music archaeology is that when studying a certain artifact, if it meets certain criteria, it can be determined with almost certainty that it is nothing

other than a jew's harp. This clearly shows that it was created for a specific purpose as a jew's harp, unlike other excavated "possible musical instruments" that could make sounds when struck, sound like a flute when blown, or, could be a part of a harp, or could be used as a drum if skin is stretched over it.

The conditions are as follows:

1) Lamellate jew's harp: The vibrating tongues are carved out of a thin, elastic rectangular plate made from bone, bamboo, metal, etc. (It is possible that vibrating tongue made of a different material from the frame may be attached, as in the ethnological examples of the Atayal people of Taiwan, but no such archaeological examples have been found at present).

The gap between the tongue and the frame is extremely narrow, just enough to allow the tongue to vibrate freely between the frames.

1-1) Stringed type - If it is the type that is making sound when the string is pulled, there is a hole for the string to pass through on (1) the frame near the base of the tongue, or (2) on the tongue itself near its base, and the frame on the handle side is short and thin.

1-2) Plucked type - If it is the type that is plucked at the end of the frame at the side of base of the tongue, the handle is long and thick.

2) Bow-shaped jew's harp: This type consists of a metal frame made of iron, copper, bronze, etc., and a thin, long, elastic vibrating tongue made of steel or some other material. The tongue is set between the arms of the frame so that it can vibrate freely (with the gap as small as possible), and one end is fixed in some way to the bottom of the frame (or there are visible traces of holes, mortise holes, etc. where it was fixed).

The cross section of the arms of the frame is shaped like a square rotated 45 degrees, such as $\blacklozenge$, $\blacklozenge$, or $\blacktriangleright \blacktriangleleft$, with the edges facing inward (there are a few examples of $\blacksquare \blacksquare$ that have no edges, though).

The vibrating tongue may also have edges carved / made out.

When observed from the side, some method is used to match the edges of the vibrating tongue and the arms of the frame [Tadagawa 2020b: 22-23]. In many cases, it is bent at a very obtuse angle.

These points are actually an accumulation of small ideas, and it is not possible to make an instrument that produces a good sound by merely imitating its rough shape. Moreover, it is difficult to come up with these points from scratch, and because they are commonly found in different parts of the world, it can be said that the jew's harp was not commonly created at different places, but rather that one (or a very

small number of) ideas spread.

The jew's harp is a more complex instrument than one would imagine, given its few parts and simple appearance, and it shows not only the propagation of objects, but also the ideas of the people who make them.

In older reports and other sources, partly because the jew's harp itself was not well known, and not considered as an important artifact, these points above were not understood and some items were mistakenly identified as «shuttle used in weaving» (an example unearthed in China's Inner Mongolia), «nail» or «hairpin» (Primorskii Krai, Russian Federation), etc. (which will be discussed later in the article). This is something to be careful of when consulting literatures.

2. Excavation and reporting of jew's harps in Saitama and Chiba Prefectures

On November 11th and 12th, 2015, the Saitama editions of newspapers were full of reports that an iron jew's harp from 10th century, the Heian period had been excavated in Hanyu City, Saitama Prefecture. The only archaeological discoveries of jew's harps in Japan at that time were two iron examples from the same period excavated at the Omiya Hikawa Shrine East Site in Saitama Prefecture (Omiya City Archaeological Research Committee, 1993). The Omiya harps were excavated on October 21st, 1989, and was reported in the national and Saitama editions of newspapers and on the National Broadcasting Company NHK television news from March 19th to 20th, 1991. The discovery from the Yashikiura Site in Hanyu City, located in the northernmost part of the prefecture, bordering Gunma Prefecture across the Tone River, adds another important piece of evidence to support the existence of jew's harp culture in Saitama Prefecture around one thousand years ago.

The articles on newspapers reporting on the discovery of Hanyu's jew's harp are as follows:

November 11, 2015: Asahi Shinbun Saitama edition, Saitama Shinbun, Tokyo Shinbun Saitama Central edition, Yomiuri Shinbun Saitama edition.

November 12, 2015: Mainichi Shinbun Saitama Central edition.

These articles are based on the press conference held by the Saitama Archaeological Research Foundation on November 10th, but when comparing these newspapers, it is clear that there is already an error in the simple fact of

the «year of excavation.» The Asahi and Yomiuri say that the site was excavated in 2011, while the Saitama, Tokyo, and Mainichi say that it was excavated in 2012. When the author asked the Foundation about this, they said, «Since the photo of the excavation is dated December 14th, 2011, we can determine that the excavation itself took place between October and early December of 2011.» It is puzzling why newspaper reporters write articles without checking the facts, and why the Mainichi Shimbun, which came one day later, published the incorrect information as is, but this was the reality.

Here, the author would like to confirm the years when the three jew's harps were excavated in Saitama Prefecture.

- Hikawa Shrine Eastern Site, Omiya City (currently Omiya Ward, Saitama City) (2 examples) Excavated October 21, 1989, press coverage began on March 19, 1991

- Yashikiura Site, Hanyu City (1 example) Excavated between October and early December 2011, press coverage began on November 11, 2015.

It is currently known that one more iron jew's harp was excavated from Hanayama site in Kisarazu, Chiba Prefecture. It was found on January 20, 1983, during an excavation carried out from 1982 to 1984, when a junior high school building was newly built, and a photograph and a measurement diagram were included in the investigation report published in 1988. But at the time, it was unknown what the item was, and no explanation was provided. However, in 2019, it was «rediscovered» by those involved in the excavation of Hanyu's jew's harp, and the author was involved in the appraisal, which confirmed that it was a jew's harp. It was preserved in 2019, and a report was published in 2020, where it is said that this harp dates to the end of the 9th century.

3. The “world's oldest” lamellate jew's harp

Another thing that bothers me about newspaper articles like the one above is the use of terms like “the oldest in Japan” and “the oldest in the world.” The fact that a jew's harp from the Heian period was unearthed is sensational enough, as no one would have expected such a thing to be unearthed in Saitama Prefecture, or even in Japan, but I can't help but feel that the wording is too simplistic and ends up diluting its importance.

Certainly, the one in Hanyu (the first quarter of the 10th century) is apparently a little older than the two examples in Omiya (second quarter of the 10th century) [Fukuda 2016: 35], and with only three examples known at the time, it is a bit of an exaggeration to call it “the oldest in Japan,” but...

So, is Hanyu's harp the “oldest in the world” as the Yomiuri claims? What is the basis for this? This point was already a big question when the discovery of the Omiya harps was reported in March 1991 with the words “oldest in the world”. How old are the archaeological excavated examples of jew's harps, how many of them have they been excavated, and where have they been excavated from? Was it said to be the “oldest in the world” after sufficient comparison and examination? Since then, the author has been collecting information on excavated jew's harps from time to time, and has become acquainted with researchers of excavated jew's harps, music archaeologists, and people who have actually been involved in excavating jew's harps in Norway, Russia, and China. Since “in Europe, the only examples of bow-shaped jew's harps excavated are from the 12th to 13th centuries or later” [Kolltveit 2006], it was not clearly wrong to say that the two examples from Omiya in the first half of the 10th century were the oldest in the world in 1991.

However, in 2003, Frederick Crane, a leading American researcher in the field of jew's harps, told me that a lamellate, stringed bone-made harp had been excavated from a site belonging to the Xiajiadian Upper Culture (8th to 4th century BC) in Chifeng City, Inner Mongolia Autonomous Region, China [Tadagawa 2007, 2016]. This fact easily took us back more than one thousand and four hundred years.

Further information research has revealed that the “world's oldest jew's harps” to date are lamellate, bow-shaped instruments dating back to around the 20th century BC, excavated in Shaanxi Province (23 examples) and Liaoning Province (2 examples) in China. Furthermore, it has become clear that excavations of the same type have been traced, gradually moving westward, with clear links to the horse-riding nomadic culture of the steppes, and are being unearthed in Shanxi Province (one example, around the 19th century BC), the outskirts of Beijing (four examples, 8th-5th centuries BC),

Inner Mongolia (the aforementioned one from the 8th-4th century BC and one other example, date unknown), Mongolia (one example, 3rd-1st century BC), the Altai Republic of the Russian Federation in southern Siberia (five examples, 5th century BC-5th century AD), the Tuva Republic of the same Federation (one example, 2nd century AD), and the Khakass Republic of the same Federation (two examples, 4th-5th centuries AD) [Tadagawa 2016, 2017, 2018, 2020].

All of these lamellate stringed jew's harps are of the type "with holes in the frame." Looking at ethnological examples of stringed jew's harps, it was generally thought that the type with "attaching the pull string to the frame" (such as the Balinese Genggong) was distributed in Southeast Asia, while the type with "attaching the pull string on the vibrating tongue itself, near its base" (such as the *mukkuri* of the Ainu and *zhygach ooz komuz* of the Kyrgyz) was distributed in the region from northern Asia to central Asia. From this perspective, it was difficult to explain the ethnological examples of northern jew's harps of the "attaching the pull string to the frame" type, which are found in Mongolia and Tuva in center of Asia, and in Nivkh and Chukchi in northern Asia, but it has become clear that these can be explained by considering them as direct descendants of the older type of jew's harps with "attaching the pull string to the frame" from "northern Asia, slightly southward" seen in the archaeological examples mentioned above.

Incidentally, as of now, only one excavated specimen of the type that has a "pull string attached to a vibrating tongue," such as the *mukkuri* or the Kyrgyz wooden jew's harp *jygach ooz komuz*, has been confirmed, a bone-made Khanty example from the Yamalo-Nenets Autonomous Okrug of the Russian Federation, which dates back to the 18th or 19th century AD.

In addition, prior to the verification of the position of the string, there was no information on any excavated examples in Southeast Asia. Sachs considered the development process of the jew's harp [Sachs 1917] and also stated that "the origin of all jaw harps is in Southeast Asia" [Sachs 1940], but although this was the result of observing as many ethnological examples as possible at the time, it is only a subjective hypothesis and it is not possible at present to back this up with music archaeological evidence.

4. Examples of bow-shaped metal jew's harps excavated in Asia

On the other hand, the oldest bow-shaped jew's harp in the world at present dates back to the Mohe culture of the 5th to 6th century AD and was excavated in 2013 from the Andrianov settlement in the Partizan district in the southern Primorsky Krai of the Russian Federation, near Vladivostok, facing the Sea of Japan [Leshchenko & Prokopets 2015]. According to Leshchenko and Prokopets, a total of five other examples have been excavated from Primorsky Krai: four examples of curved iron jew's harps from the Balhae and Jurchen dynasties dating to the 11th century AD, and one from the Tongren culture in Heilongjiang Province, China. Furthermore, Beskrovny (2013) has reported on a Jurchen jew's harp from the 11th to 12th (or 12th to 13th) centuries from Primorsky Krai [Tadagawa 2018, 2020a]. If we arrange these in approximate chronological order, we get the following (measurements are indicated as "X mm" if stated in official reports, or "approximately X mm" if calculated by the author from measured drawings, etc.).

1) 5th-6th century AD, Andrianov settlement, Partizan district, Primorsky Krai, Russian Federation, Mohe culture, total length 60 mm, maximum width 12 mm, made of iron (fig. 1 bottom). The frame is hairpin-shaped with little bulge at the bottom.

2) 5th to 11th century AD, Tongren culture, Suibin County, Hegang City, Heilongjiang Province, China. Total length 110 mm, maximum width approx. 24.3 mm, made of iron. The frame is slightly bulged at the bottom, forming a long, teardrop-shaped ring. The vibrating tongue is thought to have been inserted through a hole drilled in the center of the frame and wedged in place. It is notable that the shape of the part of the vibrating tongue near the base, i.e. the «ring part of the frame», is shaped to match the curvature of the frame.

3) Shaiginsky Earthworks, Partizan District, Primorsky Krai, Russian Federation, 7th-8th century AD. Jurchen culture. Dimensions unknown. Made of bronze. Hairpin-shaped. There appears to be a hole for the tongue in the center of the bottom of the frame.

4) 9th century AD, Nikolayevka-I earthworks, Mikhailovka district, Primorsky Krai, Russian Federation, Balhae culture, total

length 80 mm, width 19-9 mm, made of iron. The frame is close to a hairpin shape, but has a slight bulge.

5) 9th-11th century AD, Smolnoye settlement, Anuchino district, Primorsky Krai, Russian Federation, Jurchen culture, total length 96 mm, width 28-11 mm, probably made of iron. Hairpin shape.

6) 11th-12th (or 12th-13th) century AD, Anuchino region, Primorsky Krai, Russian Federation, Jurchen culture, dimensions unknown, total length just over 90 mm. Probably made of iron. The shape of the frame is teardrop-shaped, and the shape of the part near the base of the vibrating tongue is very similar to example 2). There is a protrusion at the bottom of the frame.

When we place them on a map, we can see that excavated examples dating from the 5th to the 12th (and 13th) centuries are concentrated in a very limited area. Furthermore, there is a strong possibility that the jew's harps excavated in Japan, across the Northern Sea of Japan, belong to the same group in terms of both time and geography.

Other examples excavated from Asia and surrounding areas include the following.

1. One example from a Turkic burial mound from the 7-8th century [Kuznetsov 2005] found in the Esaurskiy tombs near Novokuznetsk in Kemerovo Oblast, Russian Federation (in southwestern Siberia, bordering the Altai Republic and the Khakass Republic). According to Kuznetsov, the frame was made by bending an iron rod with a square cross section, and in the center, there is a thin iron (steel?) vibrating tongue and a «sounding plate» formed into a certain shape. Judging from the actual measurement drawing, the total length is about 94 mm, the distance from the tip of the frame to the bottom of the ring is about 75 mm, and the maximum width is about 14 mm. In terms of period, it overlaps with a group of jew's harps from Primorsky Krai, but geographically it is quite far away, and at present no excavations have been confirmed from the points connecting the two. It remains to be clarified what the relationship between the jew's harps from both regions is. A similar shaped and sized jew's harp, with a hairpin-shaped loop, is still played in the bordering Republic of Tuva.

2. At least four examples estimated to

date from the 16th century or later were excavated in the Gafuriysky District, Republic of Bashkortostan, Russian Federation. They are very small, with a total length of about 32-50 mm and a maximum width of about 17-25 mm. They are made of iron and copper, and include teardrop-shaped and nearly circular rings. The teardrop-shaped ones have a ring not made of a square bar but of a thin plate that is used vertically. As they are located just west of the Ural Mountains, they are geographically part of Europe, but are thought to have been part of the Turkic culture at the time.

3. A hairpin-shaped copper (or bronze) instrument in a boot-shaped wooden case from the 19th century, excavated by Kubarev from the grave of a Terengit woman near the Elangash River in the Kosh-Agach region of the Altai Republic [Tadagawa 2007, 2021]. It is about 47 mm long and 10 mm wide at its widest point (fig. 10). Boot-shaped cases are often found among modern Tuvan jew's harps.

4. Two examples of jew's harp excavated on the banks of the Vilyuy River in the Vilyuysk District of the Sakha Republic are on display at the Vilyuysk Jew's Harp Museum. Date unknown, possibly from the 19th century at the earliest [Tadagawa 2021]. The exact size is also unclear, but it is likely to be around 90 mm in total length. Made of iron, it has the same overall shape as the modern Sakha *khomus*, but is slightly smaller and the ridges of the frame run all the way through, meaning that the cross section of the frame is . (In contrast, the cross section of the arms of the modern *khomus* is , but the circular part is shaped like .)

Currently, there are very few examples of Jew's Harp excavated in the Sakha Republic, the region where Jew's Harp is most popular in the world, and even if there are any, they do not seem to date back more than 200 years.

The only known dated example of a jew's harp excavated in the Sakha Republic is a 17th century iron example excavated from a Russian (Cossack soldiers sent to collect fur taxes - *yasak*) fort called Alazeya Fort in the lower Alazeya River basin in the Srednekolymsk District at the eastern edge of the Republic. This specimen is currently on display at the Archaeological Museum of North-Eastern Federal University (formerly Yakutsk University). In his report, A. Alexeyev states that the Cossack soldiers may

have acquired the instrument from local Sakha people [Alekseev 1996], but the author believes that the possibility that it may have been brought from Russia in Europe should also be considered.

The point to be noted is the period when the Sakha ethnic identity was formed. The Sakha, known as a people who worked with iron, are people who lived around Lake Baikal, and in the 12th and 13th centuries, under pressure from the Mongolia from the south, moved north in several waves, and it is highly unlikely that curved iron jew's harps from before the 11th century would be excavated in the Sakha Republic region where the Sakha people currently live. This is not the only example in which the distribution of modern ethnological jew's harps does not exactly match the distribution of ancient jew's harps estimated from excavated examples.

5. At least six specimens are found by metal detecting surveys in Chunkurchak, 40 km from Bishkek, Kyrgyz Republic in Central Asia, but as far as the author knows, no archaeological report is made. They are rather small in size, around 50 - 70 mm in total length. Made of iron, they have the slightly different overall shape as the modern Kyrgyz *temir komuz*, with more round form. Their date is unknown.

It is noteworthy that all of the examples from Kemerovo Oblast, Bashkortostan, Altai, Sakha, and Kyrgyzstan were unearthed in the cultural spheres of inland Turkic-speaking peoples. In inland Asia, the oldest examples are from the 7th to 8th centuries in Kemerovo Oblast, and several examples from the 17th century onwards may form a group (although there are very few examples) distributed over a vast geographical area, although their relationships are unclear.

In other parts of Asia, outside the Turkic cultural sphere, such as Southwest Asia and Southeast Asia, where the jew's harp is relatively popular among ethnic groups today, to the author's knowledge, no excavated examples have been found, either lamellate or bow-shaped. This is thought to be largely related to the fact that materials such as bamboo and wood are difficult to preserve, especially in the case of thin jew's harps. In Europe, as mentioned above, excavated examples of curved jew's harps date back to the 12th and 13th centuries and after. From this broader perspective, it seems that there is an increasingly close relationship between the group of bow-shaped metallic jew's harps,

including the oldest examples in Primorsky Krai and Heilongjiang Province, China, located on either side of the Northern Japan Sea, and the group of jew's harps of Saitama and Chiba Prefectures of Japan.

5. Where did the Japanese jew's harps of the Heian Period come from?

Here, we would like to reconfirm the characteristics of the Japanese jew's harps by comparing them with the examples excavated in Primorsky Krai and Heilongjiang Province, and with examples from ethnological specimens in neighboring regions.

The overall length of Omiya No. 1 jew's harp is 128 mm, No. 2 jew's harp is 124 mm, and both Hanyu's and Kisarazu's jew's harps are 148 mm. The maximum widths are also 42 mm, 36 mm, 54 mm, and 49 mm, respectively. They are larger than the examples excavated on the continent, and the specimens from Hanyu and Kisarazu are particularly large. However, they are not so large that they could not have been a jew's harp, as for example of the Nivkh (Gilyak) from Sakhalin in the collection of the Musée de l'Homme in Paris, which has a total length of 137 mm [Dournon-Taurelle & Wright 1978].

Regarding the shape of the round part of the frame, Omiya No. 1 is relatively circular. No. 2 has more of a teardrop shape that is closer to a hairpin. Hanyu's specimen has more round shape, as well as the one from Kisarazu.

The square bar – material for the frame is bent, rotated at a 45-degree angle, with a ridge running through the entire frame (in other words, no matter where you cut it, the cross section will be a ♦). This, combined with the fact that the entire frame is slightly bent when viewed from the side, indicates that it was made by someone with a thorough understanding of how a jew's harp produces sound.

The vibrating tongues have either broken off along the way, or are completely lost (in the Hanyu example, the tip of the frame remains). The shapes of the base of the vibrating tongues are not shaped to follow the shape of the round-shaped frame, as in example 2) from Heilongjiang Province and 6) from the Anuchino area.

The frame is thought to be made of iron and the vibrating tongues are probably made of steel, but this cannot be confirmed.

Is it possible to think that the jew's harps of the Heian period in Saitama and Chiba Pre-

fectures were brought from the Primorsky Krai or Heilongjiang Province (whether the objects themselves or only the idea behind them)? What route did they take? Given the historical and geographical background, the first possibility that comes to mind is the existence of trade with the Balhae kingdom.

More than 30 envoys from Balhae visited Japan between the 4th year of Jinki (727) in the Nara period and the 19th year of Engi (919) in the Heian period, and more than 10 envoys were sent from Japan to send off Balhae visitors when they returned home. Cultural exchange was also active – for example, an envoy exchanged Chinese poetry with Sugawara no Michizane, a Japanese scholar, poet and politician [Ueda 1992]. Balhae music was also played for the first time in front of Emperor Shomu on January 30, 12th year of Tenpyo (740), and there are records of it being played on several occasions, such as at the Buddhist sutra reading ceremony at Todai-ji Temple on December 27th, 1st year of Shoho (749) [Obinata 2017], but there seems to be no record of whether the jew's harp was included. Due to changes in the musical system after the Heian period, music known as Balhae music was integrated with Kudara (Baekje) music and Shiragi (Silla) music, and became Koma (Goryeo) music, which is on the right side of *gagaku* court music, and continues to exist to this day, but there is no trace of the jew's harp. Of course, it is not necessarily true that the jew's harp was one of the musical instruments that made up the ensemble that played this kind of official music. The situation is the same even today, where the jew's harp is often an instrument for the general public, and it is very rare to see it performed in connection with music genres such as "court music." Of course, it is entirely conceivable that there was someone who came to Japan from Balhae carrying a jew's harp as a very private instrument.

Then, is it possible that the artifacts of Balhae that reached the Japanese coast of Sea of Japan, such as Dewa, Sado, Noto, and Echizen, were

brought to the Kanto region? For example, there is a record that the seventh Balhae envoys, consisting of 325 people, arrived at Noshiro Port in Dewa Province in June 771, were transferred to Hitachi Province (a neighboring region of Saitama and Chiba), and entered Kyoto in December, so the connection between Balhae and these regions is quite conceivable. In addition, according to Hiroaki Tanaka, a belt ornament identical to the "belt ornaments of Balhae" excavated at the Uneda Nabeta site in Kanazawa City, Ishikawa Prefecture, was excavated at the Toba site in Maebashi City, Gunma Prefecture [Tanaka 2016], so it is not at all unreasonable that the jew's harp reached Saitama and Chiba.

The Jurchen people, who founded the Jin Dynasty in 1115, had connections with Japan as follows. In February 1224, a Korean man who was cast ashore in Echigo had a silver plaque with four mysterious characters on his belt in the Azuma Kagami. After Shiratori Kurakichi pointed out that these were not Chinese characters but Jurchen characters, various interpretations were given to the characters. In 1976, a silver plaque with Jurchen characters, which was identical to the one in the Azuma Kagami, was discovered at the Shaygin site in Primorsky Krai, former Soviet Union, and was found to be a passport with the words "Sincerity of the Country" written on it [Kiyose 1997]. This is the same site as the Shaiginsky earthworks (or Shaiga fortress) where the jew's harp mentioned in 3) above was excavated.

The cultural exchange between the Balhae and Jurchen peoples and Japan was not as remote as is commonly thought today. The inhabitants of the Saitama and Chiba Prefectures a thousand years ago shared the "world's oldest" bow-shaped iron jew's harp culture with the region across the northern Japan Sea, or at least possessed instruments that were passed down from generation to generation. In what situations did the jew's harp, an instrument that shows the connection between Japan and the Eurasian continent, played, and what kind of sounds did it produce in ancient Japan?

References:

1. Alekseev A. Pervye russkie poseleniya XVII-XVIII vv. na severo-vostoke Yakutii – Yakutsk: Federalnoe gosdarstvennoe byudzhethnoe uchrezhdenie nauki Institut arkheologii i etnografii Sibirskogo otdeleniya Rossiiskoi akademii nauk, 1996.
2. Dournon-Taurelle G. and Wright J. Le guimbardes de Musée de l'Homme. – Paris, 1978.

3. Fukuda K. Jew's Harp Excavated from Yashikiura Site, Hanyu City, Saitama Prefecture – Tokyo: Bulletin of the Japan Institute of Folk Music Studies, vol.1, 2020. – p.31-41.
4. Kiyose G. Joshin Moji [Jurchen Characters] – Tokyo: Monthly Sinica 8, 1997. – p.35-40.
5. Kolltveit G. Jew's Harps in European Archaeology. – Oxford, 2006.
6. Kuznetsov N. Esaulskaya kurgannaya gruppa. – Novokuznetsk: Kuznetskaya starina, vyp. 7, 2005. – p.46-76.
7. Leshchenko N. and Prokopets S. Srednevekovye muzykalnye instrumenty (po materialam pamyatnikov Primorya – Vladivostok: Rossiya i ATR, no. 3, 2015. – Oxford
8. Obinata K. Nihon-Bokkai Kankei no Naka no Ongaku [The role of music in the relationship between Japan and Balhae]. – Matsue. Shimane University Journals Faculty of Law and Literature, vol. 13, 2017. – p.1-17.
9. Sachs C. Die Maultrommel. Eine typologische Vorstudie – Berlin: Zeitschrift für Ethnologie 49, 1917. – p.185-200.
10. Sachs C. The History of Musical Instruments – New York City, 1940.
11. Tadagawa L. Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist – Mt. Pleasant: Journal of the International Jew's Harp society, no.4, 2007. – p.5-7.
12. Tadagawa L. Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist(1) – Tokyo: Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, vol.5, 2016. – p.57-70.
13. Tadagawa L. Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist(2) – Tokyo: Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, vol.6, 2017. – p.57-68.
14. Tadagawa L. Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist(3) – Tokyo: Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, vol.7, 2018. – p.55-66.
15. Tadagawa L. Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist(4) – Tokyo: Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, vol.9, 2020a. – p.41-56.
16. Tadagawa L. Some Organological Features of the Jew's Harp – Tokyo: Bulletin of the Japan Institute of Folk Music Studies, vol.1, 2020b. – p.8-28.
17. Tadagawa L. Asian Excavated Jew's Harps: A Checklist(5) – Tokyo: Dento to Sozo: Institute of Ethnomusicology Bulletin of Tokyo College of Music, vol.10, 2021. – p.23-37.
18. Tanaka H. Bokkai kara no Obikanagu [Belt Ornaments from Balhae] – Tokyo, 2016.
19. Ueda T. Bokkaikoku no Nazo [Mystery of Balhae Kingdom] – Tokyo, 1992.

УДК 781.7(575.2)

Аманова Р.А. /КЫРГЫЗСТАН/
Amanova R.A. /KYRGYZSTAN/

КЫРГЫЗ КҮҮЛӨРҮНҮН МУЗЫКАЛЫК ТИЛИ: ЭМПАТИЯ ЖАНА МААНИСИ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КЫРГЫЗСКИХ КЮЕВ: ЭМПАТИЯ И СМЫСЛ

THE MUSICAL LANGUAGE OF KYRGYZ KÜÜ: EMPATHY AND MEANING

Аннотация. В данной научной статье исследуется роль музыки в традиционной кыргызской культуре, анализируется восприятие **кюев комуза**¹ как “музыкального языка”. Рассматривается также влияние музыки на духовный мир человека, её роль в формировании индивидуального и коллективного сознания, а также её психологические, коммуникативные и экзистенциальные функции. В условиях современной глобализации и мощного влияния музыкальной индустрии обсуждается значение проектов, направленных на сохранение, развитие и международное продвижение кыргызского традиционного музыкального искусства, включая Всемирный фестиваль “Рух Санат”.

Ключевые слова: Кыргызская традиционная музыка, комуз, музыкальный язык, этномызыка, аутентичное исполнение, экзистенциальное значение, фестиваль “Рух Санат”, культурное наследие, глобализация, кочевая цивилизация, устно-профессиональное музыкальное искусство.

Аннотация. Бул илимий макалада кыргыздын салттуу маданиятындагы музыканын орду, комуз аспабынын кайрыктарынын “музыкалык тил” катары кабылданышы изилденет. Ошондой эле музыканын адамдын руханий дүйнөсүнө тийгизген таасири, индивидуалдык, жамааттык аң-сезимдин калыптанышындагы ролу, анын психологиялык, коммуникативдик жана экзистенциялык функциялары каралат. Азыркы ааламдашуу жана музыка индустриясынын күчтүү таасири шартында кыргыздын салттуу музыкалык искусствосун сактоо, өнүктүрүү жана эл аралык аренада таанытуу үчүн зарыл болгон долбоорлордун, анын ичинде “Рух Санат” Дүйнөлүк фестивалынын мааниси талданат.

Негизги сөздөр: Кыргыздын салттуу музыкасы, комуз, кыл кыяк, музыкалык тил, этномызыка, аутентикалык аткаруу, экзистенциялык маани, “Рух Санат” фестивалы, маданий мурас, ааламдашуу, көчмөн цивилизация, оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусство.

Abstract. This scientific article explores the role of music in traditional Kyrgyz culture and analyzes the perception of komuz melodies as a “musical language.” It also examines music’s influence on the human spiritual world, its function in shaping individual and collective consciousness, and its psychological, communicative, and existential aspects. In the context of modern globalization and the music industry’s powerful impact, the article discusses the significance of projects essential for the preservation, development, and international promotion of Kyrgyz traditional musical art, including the “Rukh Sanat” World Festival.

Keywords: Kyrgyz traditional music, komuz, kыл kyyak, musical language, ethnomusic, authentic performance, existential meaning, “Rukh Sanat” festival, cultural heritage, globalization, nomadic civilization, oral professional musical art.

¹Комузовые кюи — это инструментальные музыкальные произведения, исполняемые на комузе. Комуз — традиционный кыргызский трёхструнный щипковый инструмент. Комузовые кюи — это инструментальные композиции, обладающие глубоким смыслом и повествовательным характером, являющиеся важной частью духовного наследия кыргызского народа. Жанры комузовых кюев: «Камбаркан», «Кербез», «Ботой», «Шынгырама».

В мировоззрении древних кочевников гармония человека и природы занимала центральное место, что широко отражено в музыкальном творчестве носителей кыргызской традиционной музыки. Музыка является неотъемлемым компонентом традиционной кыргызской культуры, играя важную роль в обрядах и обычаях. Согласно мнению учёных, музыкальный звук, восприятие которого связано не только с его физической природой, но и психологическими характеристиками самого человека, представляет собой мощное средство воздействия на его духовный мир [1]. Данная статья посвящена раскрытию психологических, коммуникативных и экзистенциальных функций кыргызского традиционного музыкального искусства. Инструментальные произведения, особенно кюи для комуза, анализируются как эмпатическое и невербальное средство, рассматривается их влияние на сознание личности и коллектива. В условиях глобализации становится актуальной проблема сохранения и развития традиционной музыки, а также аутентичной исполнительской традиции. Именно эти проблемы находятся в повестке дня Всемирного фестиваля «Рух Санат».

В кыргызской культуре термин «кюу» тесно связан с понятием «көңүл күүсү» (настроение души). Кюи комуза глубоко воздействуют на внутренний мир человека, вызывая эмоции, воспоминания и бессознательные желания. Этот процесс соответствует принципам психоанализа, делая музыку важным эмпатическим средством. Слушатель входит в эмоциональную связь с комузчи, переживая историю или состояние кюя так, будто они происходят с ним самим. Например, исторические кюи, такие как «Манастын керээзи», «Каныкейдин арманы», «Шырдакбектин боз жорго», выражают дух героизма или философию кочевой жизни. Живое слушание эпоса «Манас» не только пробуждает национальную идентичность, но и побуждает к сопереживанию судьбам героев, вдохновляя и укрепляя их патриотизм.

Как отмечает В.Дж.Конен, *музыкальный язык* – это совокупность художественных приёмов и средств, составляющих неповторимую специфику музыки [1]. В мелодиях традиционных кыргызских инструментов

встречаются многочисленные символы и метафоры, отражающие характер природных явлений, животных или людей. Например, передача вести о смерти ханского сына через кюу Арстанбека Буйлаш уулу «Айхан» в исполнении Муратаалы Күренкеева демонстрирует уникальность средств музыкального языка: «В начале кюя комузчи художественно изображает скачущего коня. Хан взволнован, думает, что его любимый сын скоро вернётся домой, и на его лице появляется улыбка. В этот момент комузчи переходит к теме злой судьбы: комуз плачет, стонет. Хан опускает голову, предчувствуя нечто трагическое. Надежда сменяется тяжёлым чувством. Комузчи видит табун жеребят, и звучит радостная мелодия, посвящённая сыну хана, затем музыка изображает свист стрелы в воздухе, топот жеребят. Всё это переносит хана от одной мысли к другой. Он хорошо понимает язык комуза. И вот, когда комузчи достигает кульминации кюя, из комуза извлекается звук, похожий на горький крик от горя. Хан встаёт, стискивает зубы, сжимает кулаки, из его глаз льются кровавые слёзы, и комузчи возвращается к первоначальной теме горькой судьбы, то есть раздаётся тихий, медленный звук, и хану представляется образ уходящего из этого мира духа. Хан закрывает лицо руками, приходит в себя и жалеет, вспоминая свои слова: «Тот, кто принесёт весть о смерти моего любимого сына, будет строго наказан». Таким образом, музыка, кюу комуза спасли народ от угрозы смерти, от страданий...» [2]. По мнению Б. Асафьева, «музыкальный язык представляет собой особую коммуникативную систему, передающую определённую информацию» [3], что подтверждает значение невербального способа коммуникации в музыке.

В.С.Виноградов также отмечает, что в традиционном обществе акыны и музыканты играли важную роль передачи тяжёлых психологических ситуаций, например, потерь, посредством метафорических образов и сопровождающих печальных кюев [4, с. 141].

В жизни кыргызов кюу комуза выступали как особый язык, выражающий определённое содержание, о чём свидетельствует, например, создание кюя «Төгөчү», исполненного Карамолдо Орозовым. История о том,

как Садыр аке¹ понял о смерти сына Кыдыр аке² Төгөчү посредством кюя, подтверждает, что музыка является мощным средством передачи эмоциональной информации. «Төгөчү, старший сын Кыдыр аке, начинает завоевывать признание и популярность среди народа, подобно своему отцу. Однажды осенью Төгөчү, Канкелди и другие друзья отправляются на охоту и возвращаются с добычей. Кыдыр аке, сидевший на холме и игравший на комузе, видит приближающуюся группу всадников и спрашивает: «Ой, байбиче, кто эти всадники?». Его жена отвечает: «Это просто наши деревенские парни». Почему-то Кыдыр аке беспокоится: «Неужели у всадника впереди на плечах горят свечи?». Когда спутник говорит: «Это же ваш сын Төгөчү!», Кыдыр аке, словно уколотый иглой, вскрикивает: «Ох! Мои черные глаза ослепли! О, Всевышний, убереги от дурного глаза, от злого слова. Прости, я беру свои слова обратно», – и, схватившись за ворот, молится Богу. Төгөчү с друзьями прибывают в юрту. Тем временем, к Кыдыр аке приезжает Садыр аке со своими джигитами. Готовятся к приёму гостей: закалывают кобылицу, накрывают дастархан в белой юрте. Когда стемнело, к Кыдыр аке приходит весть: «Төгөчү очень плохо, он весь в поту». Приглашают сельских лекарей, делают всё возможное. Даже русских врачей привозят из Каракола. К ночи Төгөчү, в расцвете лет, прощается с жизнью. Когда Кыдыр аке слышит эту горькую весть, он не плачет слезами, не рыдает, а продолжает спокойно беседовать с Садыр аке о прошлом, словно ничего не произошло. Наливают воду для омовения рук, накрывают белый дастархан, подают блюда. Произносится бата (молитва). Дастархан убирают. Тогда Кыдыр аке берёт свой комуз, настраивает его на печальный лад и начинает играть скорбную, унылую мелодию. Садыр аке, много повидавший, знающий язык комуза, услышавший в струнах комуза слова «я потерял свою опору, я потерял свою поддержку», говорит: «Полно, дети, кюй нарушен, вставай-

те», – и все дружно встают и уезжают. Садыр аке со своими спутниками, следуя старинному обычаю, проехали примерно на расстояние скачки “тайчабым”³, затем вернулись, соблюдая традицию, и зарыдали (өкүрүп) так, что эхо разнеслось по степи» [2, с.55-56]. То, что кюю комуза рассматривался как особый язык, выражающий вполне определённое содержание, и что он смог донести все детали и смысл ситуации, несомненно подтверждается в данном случае [5]. Данный пример ярко демонстрирует, как кюи комуза служили особым языком, способным передавать сложное и определённое содержание, а также доносить все нюансы ситуации.

Говоря об экзистенциальных и терапевтических функциях музыки, следует отметить, что во время слушания инструментальных кюев кыргызского устно-профессионального музыкального искусства, рассматриваемых как эмпатическое средство, возникает возможность глубокого постижения его онтологического (бытийного) и экзистенциального (связанного со смыслом жизни) значения [6]. Восприятие музыкального произведения оказывает значительное влияние на психоэмоциональное состояние и духовный мир человека. Уникальные звуковые вибрации таких инструментов, как комуз, кыл кыяк, жетиген, сыбызгы, чоор воздействуют на внутренний мир человека, вызывая ряд психофизиологических и эмоциональных реакций. Мягкие тембры инструментов могут влиять на вегетативную нервную систему слушателя, способствуя нормализации сердечного ритма и снижению уровня стресса, что приводит к успокаивающему эффекту. В то же время, некоторые фрагменты кюев, их ритмические изменения, на бессознательном уровне могут вызывать эмоциональные потрясения, провоцируя внутренние конфликты или подавленные чувства, что может привести к психическому возбуждению.

Такое музыкальное воздействие способствует достижению слушателем транс-

²Кыдыр аке (Байсары уулу, 1843-1926) – мудрец, провидец, выдающаяся личность.

³Садыр аке (Жолболду уулу, 1821-1905) – бий, известный своей исключительной справедливостью, мудрец, провидец, общественный деятель.

⁴Тай чабым-обозначающее расстояние, которое может преодолеть конь или всадник (иногда пеший человек) за определённый, обычно непродолжительный промежуток времени. Оно не измеряется точными единицами, такими как километры, но подразумевает дистанцию, требующую определённых усилий и времени для её преодоления.

цендентного опыта, то есть глубокой связи со своим внутренним миром или погружения в духовный универсум. Этот процесс сопровождается личными размышлениями и рефлексиями, приводя к изменённому состоянию сознания и способствуя значимым изменениям в душе человека. Как отмечает Г.Декер-Фойгт, процесс слушания кюев способствует приближению к вечному бытию как к звуковому аналогу Универсума, а также способствует включению личных мыслей в общую модель [7]. По мнению А.Решетниковой, музыкальный знак, подобно лингвистическому, объединяет понятия в акустическом образе и соответствует архаической мелодии, являющейся основой импровизационной культуры [8].

В произведениях Чынгыза Айтматова ярко отражена экзистенциальная и коммуникативная сила музыки. Песня Данияра в повести «Джамиля», оказывающая влияние на Джамилю, демонстрируют эмоциональную и коммуникативную мощь музыки, а попытка Эдигея в романе «И дольше века длится день» осмыслить смысл своей жизни, слушая кюу домбры, раскрывает трансцендентную функцию музыки [9]. Музыка через мелодии инструмента служит мостом, возвышающим героев над повседневными мелочами и ведущим их в духовный мир, где обитают высокие и священные ценности.

Комузовые кюи являются музыкой жизни, передаваемой через вибрации обертоновых звуковых красок. Это результат тщательного анализа звуковых средств в мышлении музыканта и его творческого поиска, а также наследия, полученного в школе «устат-шакирт» (мастер-ученик). В кюе мы ощущаем границу неизвестного, скрытого, параллельного мира и сакральную силу этнического «конур» звучания кыргызов.

Необходимо отметить, что проблемы сохранения и развития традиционного музыкального искусства включают в себя ныне отсутствие понимания музыки как глубокого эмоционального и психологического средства общения. А ведь музыканты в традиционной культуре являются не только носителями устно-профессионального музыкального искусства кыргызов, но и выдающимися личностями (героями культуры), отражающими мировоззрение и историю

кочевников в своём творчестве. Через их творчество историческая, политическая, социальная и культурная информация передавалась из поколения в поколение.

Однако под сильным влиянием современной глобализации и музыкальной индустрии аутентичная исполнительская традиция кыргызского традиционного музыкального искусства подвергается значительной трансформации. Современные интерпретации, представляя традиционные кюи в новом формате, с одной стороны, способствуют их достижению более широкой аудитории, с другой стороны, создают угрозу утраты аутентичных особенностей. Наблюдается упрощение или изменение основных компонентов традиционного исполнения, таких как манера игры на комузе и речитативная манера, мелодии акынов-импровизаторов в «айтыше». Это свидетельствует о начавшемся разрушении традиций.

Говоря о предложениях и перспективах по сохранению и развитию традиционной музыки, стоит отметить, что вопросов много. Тем не менее, носители традиционной музыки и этномузыковеды активно стремятся сохранить аутентичное исполнительское наследие посредством укрепления системы «устат-шакирт», нотной записи и создания цифровых архивов. Кроме того, научные проекты, исследования, культурные программы и фестивали повышают ценность профессионализма в устно-традиционном музыкальном искусстве и способствуют его передаче из поколения в поколение.

Учитывая вызовы эпохи глобализации, для сохранения и развития уникальной традиционной культуры, устно-профессионального музыкального искусства необходимо реализовать следующие масштабные проекты:

- Поддержка и развитие мастерских «устат-шакирт»: укрепление традиционной системы образования, оказание государственной поддержки. Здесь система «устат-шакирт» должна рассматриваться как основная форма профессионального образования.

- Активизация научно-исследовательских работ: углубление исследований в области этномузыкального знания, систематический сбор музыкальных материалов, их нотная

запись, документирование в видео- и аудио-форматах. Важно исследовать биографии, социальные вопросы, а также психологию творчества музыкантов.

- Цифровизация и популяризация традиционной музыки: использование современных технологий для перевода традиционных музыкальных произведений в цифровой формат, их распространение по всему миру через онлайн-платформы.

- Разработка общественно-культурной политики: профессиональное признание традиционного музыкального искусства, оказание государственной поддержки, создание творческих и материальных стимулов для музыкантов. Это создаст условия для того, чтобы традиционная музыка заняла достойное место в культуре и развивалась.

- Развитие международного сотрудничества: популяризация кыргызской традиционной музыки в мировом культурном сообществе через организацию международных научных симпозиумов и фестивалей.

В основе значимых проектов, принесших результаты в Кыргызской Республике, лежит научно-практический семинар «Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития», проведенный в 2004 году. Начатые с этого мероприятия усилия поддержали культурную политику государства, предложив программы и проекты, направленные на сохранение, распространение и развитие традиционной музыки за 20-летний период (в этом году исполнился 21 год). В республике 25 апреля отмечается **День традиционной музыки**⁴, а 9 сентября – **День комуза**⁵. В Национальной академии наук Кыргызской Республики создан **Научно-исследовательский центр традиционной культуры и искусства**⁶.

Всемирный фестиваль традиционной культуры и музыки «Рух Санат» [1], проводимый по инициативе Научно-исследовательского центра традиционной культуры и

искусства при Национальной академии наук Кыргызской Республики и общественно-го фонда «Кыргыздын салттуу музыкасы», призван стать международной платформой, посвящённой сохранению, развитию и популяризации духовного наследия. Это подтверждается более чем 300 поданными заявками (на конгресс, маркет и конкурс) от деятелей традиционного музыкального искусства, музыкантов, учёных, продюсеров и руководителей фестивалей из более чем 50 стран мира.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что кыргызское устно-профессиональное музыкальное искусство является важнейшим эмпатическим средством, способствующим поддержанию и укреплению коммуникации между людьми. Комузовые кюи — это не просто эстетическое явление, а мощный инструмент, проникающий в глубокие психологические и культурные слои человеческого сознания. Через них открывается путь к бессознательному, позволяя осмыслить формирование индивидуальной и коллективной психики. Традиционное музыкальное искусство повышает эмоциональный интеллект человека, обучая его состраданию и взаимопониманию. Следовательно, сохранение и популяризация кыргызской традиционной музыки вносит значительный вклад в укрепление социальных связей и гуманизацию общества.

Учитывая вызовы эпохи глобализации, крайне важно эффективно использовать возможности, предоставляемые такими масштабными мероприятиями, как Всемирный фестиваль «Рух Санат». Это позволит нам сохранить и развить уникальную традиционную культуру и высокие образцы устно-профессионального музыкального искусства. На наш взгляд, эти усилия имеют фундаментальное значение для передачи традиционной культуры, этого величайшего достояния наших предков, будущим поколениям.

⁴По инициативе автора, 25 апреля был предложен как День традиционной музыки в Кыргызской Республике, что закреплено Постановлением Жогорку Кенеша Кыргызской Республики (V созыв, №3027-V от 18 апреля 2013 г.).

⁵Указом Президента КР 9 сентября объявлен Днем комуза (УП №96, 24 июля 2019 г.).

⁶Распоряжение Кабинета Министров Кыргызской Республики (№515-Т от 29 августа 2024 г.).

Использованная литература:

1. Конен, В. Д. (1978). *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка. – 162 с.
2. Алагушов, Б. (2005). *Кылымдардын кылдары*. Бишкек: Шам. – 508 с.
3. Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка. – 312 с.
4. Виноградов, В. С. (1958). *Киргизская народная музыка*. Фрунзе: Киргизгосиздат. – 334 с.
5. Мухамбетова, А., Бегалинова, Г. (2003). Казахский музыкальный язык как государственная проблема. В кн.: Б. Аманов, А. Мухамбетова. *Казахская традиционная музыка и XX век*. Алматы: Дайк Пресс. – С. 390-403.
6. Бөкөшов, Ж. (2014). *Салт жана билим*. Бишкек.
7. Декер-Фойгт, Г. Г. (2003). *Введение в музыкотерапию*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. – 208 с.
8. Решетникова, А. (2005). *Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте*. Якутия: Бичик. – 408 с.
9. Айтматов, Ч. (1983). *Кылым карытаар бир күн*. Фрунзе: Кыргызстан. – 432 с.
10. Аманова, Р. А. (2025). *Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкасы*. Бишкек: Илим. – 408 с.

УДК 78.031.4(=512.122)(045)(574)

Альпеисова Г.Т. /КАЗАКСТАН/
Альпеисова Г.Т. /КАЗАХСТАН/
Alpeisova G.T. /KAZAKHSTAN/

**КАЗАК САЛТТУУ МУЗЫКАСЫ ЗАМАНБАП МЕДИА МЕЙКИНДИКТИН
АУДИОВИЗУАЛДЫК МАДАНИЯТЫНЫН БИР БӨЛҮГҮ КАТАРЫ:
ЖАЙЫЛТУУ ЖАНА УКТУРУУ МАСЕЛЕЛЕРИ**

**КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КАК ЧАСТЬ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
СОВРЕМЕННОГО МЕДИАПРОСТРАНСТВА: ВОПРОСЫ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И ТРАНСЛЯЦИИ**

**KAZAKH TRADITIONAL MUSIC AS A PART OF AUDIOVISUAL CULTURE
OF MODERN MEDIA SPACE: ISSUES OF POPULARIZATION AND BROADCASTING**

Аннотация. Бул макала казак салттуу музыкасынын заманбап медиа мейкиндиктеги маданий-коммуникациялык потенциалын изилдейт. Анда салттуу музыканын санариптик аудиовизуалдык формалар аркылуу жайылышы жана анын улуттук иденттүүлүктү калыптандыруудагы ролу каралат. Изилдөө музыкалык коммуникациянын оозеки салттан аудиовизуалдык чагылдырууга чейинки эволюциясын талдап, заманбап платформалар аркылуу салттуу баалуулуктарды жеткирүү мисалдарын келтирет.

Макаланын жыйынтыгында, казак салттуу музыкасын медиа мейкиндикте аудио-визуалдык тип катары кароо анын коомго тийгизген таасирин жогорулатып, угуучулардын аудиториясын кеңейтет деп негизделет. Бул маданий-тарыхый эстутумду сактоо жана улуттук иденттүүлүктү чыңдоо үчүн маанилүү.

Негизги сөздөр: казак салттык музыкасы, аудиовизуалдык түрү, медиа мейкиндиги, музыкалык мурасы, баалуулуктарды трансляциялоо, маданий саясат.

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению культурно-коммуникационного потенциала современного медиапространства как среды репрезентации и популяризации казахской музыки. Предметом статьи являются традиционная музыка как часть культурного наследия, которая в настоящее время характеризуется преобладанием аудиовизуальных форм цифровой трансляции. Целью работы является рассмотрение казахской традиционной музыки как аудиовизуального типа в контексте современного медиапространства.

В статье прослеживается эволюция форм музыкальной коммуникации от устной и письменной традиций к аудиовизуальной репрезентации, в контексте гуманитарных исследований цифровой культуры и медиапространства. Приводятся примеры трансляции традиционных музыкальных ценностей посредством современных платформ, социальных сетей и стриминговых сервисов.

Особое внимание уделено культурологическому аспекту этого процесса, поскольку трансляция традиционной музыки влияет на музыкальный мир социума и служит формированию национальной идентичности. В условиях глобализации, именно национальные музыкальные образы, представленные в аудиовизуальных формах, способны служить средством сохранения культурной памяти и укрепления ценностных ориентиров современного общества.

Результатами исследования является обоснование аудиовизуального типа казахской традиционной музыки в медиапространстве, обладающего высокой степенью воздействия на современное общество. Это позволяет не только расширить слушательскую аудиторию, но и обеспечить более глубокое усвоение музыкальных традиций в условиях новых коммуникационных реалий. Также утверждается специфика аудиовизуального типа и его контента в ключевых процессах ее репрезентации и интерпретации казахской музыки.

Выводы исследования подчеркивают, что трансляция музыкальных культурных ценностей средствами современных цифровых медиа является способом вовлечения традиционных культурных ценностей в аудиовизуальный контекст. Целенаправленная работа в этой области должна быть направлена на содержательную и художественно выверенную репрезентацию музыкального традиционного наследия казахского народа в медиaprостранстве, что будет служить сохранению культурно-исторической памяти и формированию национальной идентичности.

Ключевые слова: казахская традиционная музыка, аудиовизуальный тип, медиaprостранство, музыкальное наследие, трансляция ценностей, культурная политика.

Abstract. The article is devoted to the consideration of the cultural and communication potential of the modern media space as a medium of representation and popularization of Kazakh music. The subject of the article is traditional music as a part of cultural heritage, which is currently characterized by the predominance of audiovisual forms of digital broadcasting. The purpose of the work is to consider Kazakh traditional music as an audiovisual type in the context of modern media space.

The article traces the evolution of musical communication forms from oral and written traditions to audiovisual representation, in the context of humanitarian studies of digital culture and media space. Examples of the transmission of traditional musical values through modern platforms, social networks and streaming services are given.

Special attention is paid to the cultural aspect of this process, since the broadcasting of traditional music influences the musical world of society and serves to form a national identity. In the context of globalization, it is precisely national musical images presented in audiovisual forms that can serve as a means of preserving cultural memory and strengthening the values of modern society.

The results of the study substantiate the audiovisual type of Kazakh traditional music in the media space, which has a high degree of impact on modern society. This allows not only to expand the listening audience, but also to ensure a deeper assimilation of musical traditions in the context of new communication realities. It also asserts the specificity of the audiovisual type and its content in the key processes of its representation and interpretation of Kazakh music.

The conclusions of the study emphasize that the transmission of musical cultural values by means of modern digital media is a way to involve traditional cultural values in an audiovisual context. Purposeful work in this area should be aimed at a meaningful and artistically verified representation of the musical traditional heritage of the Kazakh people in the media space, which will serve to preserve cultural and historical memory and the formation of national identity.

Key words: Kazakh traditional music, audiovisual type, media space, musical heritage, transmission of values, cultural policy.

Введение. Музыкальная культура современного Казахстана представляет собой многослойное художественное пространство, в составе которой виды и жанры композиторского творчества, массовой музыки, традиционной культуры. Как известно, композиторское творчество, называемое в современном музыковедении музыка письменной традиции сложилась в советскую эпоху и представлена академическими жанрами. Массовая музыка, основным продаваемым товаром которой являются эстрадные песни, подтверждена коммерциализации. Традиционная музыка казахского народа,

формирование которой протекало в русле преемственности устных форм, представлена видами и жанрами фольклора и профессиональной народной музыки (песня, эпос, күй¹).

Каждая обозначенная сфера имеет свои научные, социально-культурные проблемы, актуальность которых возросла в современном обществе. Острую дискуссионность вызывает сфера традиционной музыки, которая требует своего осмысления, решения насущных проблем: сохранения, возрождения, а самое главное - достойного бытия в современной жизни общества.

¹Күй – инструментальный жанр казахской традиционной музыки

Казахская традиционная музыка, являясь частью кочевого тюркского мира, обладает специфическими свойствами, проявляющимися в видах творчества, функционировании, мышлении, языке, эстетике. Научное постижение этих аспектов происходит не только в этномузыкознании, но и в других областях гуманитарной науки (философии, филологии, истории, тюркологии, культурологии, эстетики и др.), что придает ему междисциплинарный характер. Осмысление казахской традиционной музыки нужно для понимания композиторского творчества и массовой культуры, в которых она занимает определенное место. Сегодня в эту область включаются цифровые технологии, которые являются значимым фактором формирования современного медиапространства. От того, какое место в ней займет казахская традиционная музыка, зависит ее жизнь и дальнейшее развитие. Освещению этих аспектов посвящена настоящая статья.

Обзор литературы. Музыкальная культура и цифровые технологии в нашем сознании находятся друг от друга очень далеко. Однако, практически невозможно назвать область, которую бы не затронула цифровизация, означающая переход на аналоговую форму передачи информации. В литературе это явление обозначает процесс, «в ходе которого происходит внедрение цифровых технологий во все сферы жизнедеятельности человека... и который меняет подход к использованию, хранению и передаче информации» [1, с.12].

Исследователи разных областей знания рассматривают цифровизацию в узком и широком смысле. В узком смысле информация преобразовывается в цифровую форму, в широком, помимо преобразования информации в цифровую форму, подразумевается глобальный тренд развития общества для повышения качества жизни и эффективности экономики [2].

Этот процесс, затронувший все сферы жизни, широко исследуется в гуманитарных науках: философии [3], социологии [4], культурологии [5], психологии [6], образовании [7] и других. В музыкознании вопросы цифровизации стали разрабатываться с 1970-х годов, когда музыка, воплощаясь в цифровом аудио, широко включилась в

процессы массовой коммуникации. С появлением ключевой цифровой технологии – интернета, пришедшей по исследованиям Маклюэна, на смену Галактике Гютенберга, произошла трансформация не только музыкальной культуры, но и всего мира. Музыка, по сути стала средством и продуктом глобализации, отражающим вступление общества в информационную стадию своего развития.

Основная часть. Технологии передачи информационного контента, способы коммуникации, возникающие в контексте этих явлений, образуют особую среду, называемую медиапространством. Обратимся к трудам канадской школы, представители которой считали, что способ хранения информации, способ обмена информацией играет центральную роль в эволюции человечества, а по характеру средств передачи знания и информации можно судить о культуре.

Один из наиболее известных представителей этой школы – Маршалл Маклюэн – ученый-философ, филолог, литературатурный критик, теоретик медиа и средств коммуникации. Основной тезис ученого состоит в том, средства коммуникации и их принципы организации определяют развитие человеческого общества. В своей книге «Галактика Гутенберга» [8] он прослеживает эту идею от первобытного времени до новейшего, выделяя три сферы трансляции культурных сфер и соответствующие им типы общества:

1. дописьменной культуры – аудиокультуры;
2. письменной (печатной) культуры – визуальной культуры;
3. постписьменной (информационной) – аудиовизуальной культуры.

В дописьменной культуре ценности культуры передавались из поколения в поколение устным путем при помощи звучащего слова. Эта культура характеризуется эмоциональностью, разнообразием чувств и ощущений. В письменное время печатный текст становится основным видом фиксации информации. Зачастую функцию книг несли на себе визуальные носители информации: живопись, архитектура, скульптура, театр и др. Будучи культурой визуальной, она исключает из своей системы чувства и эмоциональность, выдвигая на первый план способность выражать все словами в соответствии

с требованиями письменной речи. Новейшее время – пост письменная – экранная культура, в которой ведущая роль закреплена за аудиовизуальными средствами трансляции культуры: радио, кино, телевидение, телефон, цифровые технологии. Их суть заключается в сжатии и унификации информации, сокращении времени, уничтожении разделения в пространстве. Благодаря этому, современный человек, может перемещаться реально и виртуально, ощущая себя гражданином мира.

Смена типов обществ, сопровождающаяся сменой культур и характером коммуникации, повлияла также на изменение способов восприятия информации и формы мышления.

Представленная М.Маклюэном концепция позволяет взглянуть на развитие музыкально-культурного пространства казахского народа следующим образом: первый тип культуры транслировался в контексте устных форм фольклора и народно-профессиональной музыки; письменный способ трансляции культуры обозначил новый этап письменной профессиональной музыки академического направления, а аудиовизуальная трансляция музыкальной культуры соответствует современному медиапространству.

Термин «медиапространство» определяется как «совокупность источников из которых люди получают информацию и смысловое поле, которые эти источники формируют и как достаточно хаотичную систему духовно-ценностной информации, предлагающей в соответствии с различными интересами и потребностями» [9, с.49]. Современное медиапространство не только отражает, но и активно формирует социальную реальность, влияя на восприятие мира, формируя общественное мнение и культурные ценности, что делает его важным объектом исследования.

Как известно, медиа постепенно выдвигались на первый план, что способствовало разработке способов записи звука и изображения. Хронологически этот процесс выглядит таким образом:

1. Доцифровая эпоха масс-медиа: 1920-1940-е годы – эпоха аналогового радио и механической оптической звукозаписи (грампластинка, киноплёнка);

1950-1970-е годы – эпоха аналогового массового телевидения и магнитной звукозаписи (магнитная лента, магнитная полоса киноплёнки);

1970-1990-е годы – эпоха «записанного» телерадиовещания и магнитной звуко- и видеозаписи (магнитная лента).

2. Цифровая эпоха масс-медиа: 1990-е – до наших дней – эпоха цифрового телерадиовещания, Интернет-вещания и цифровой звуко- и видеозаписи (магнитная лента, жесткий диск, CD, DVD).

Итак, мир XXI века изменился. Культура, в частности, музыкальная, быстро трансформируется, при этом на нее огромное воздействие оказывает цифровизация. Ее технический инструментарий имеет прекрасные возможности передачи информации, способной оказывать влияние на человека. Быстро развивающиеся медиасредства приводят к колоссальному увеличению объема и скорости обмена информацией. Так формируется новая цифровая эпоха, с соответствующей ей научной картиной мира, когда меняются формы видов деятельности человека и социальных отношений.

Казахстанское общество не осталось в стороне от глобальных процессов трансформации информационного и культурного пространства. Сегодня страна стоит перед лицом глубинных экономических, политических и социальных реформ, в центре которых – модернизация общественного сознания как стратегическое направление национального развития. Эти преобразования предполагают переосмысление духовных ориентиров, а также активное вовлечение культурного наследия в процессы формирования современного гражданского самосознания. Особое внимание уделяется раскрытию богатейшего потенциала традиционного мировоззрения, укоренного в истории, ценностях, ментальности казахского народа.

Духовное начало выступает как базисная по отношению к различным видам деятельности, поскольку способствует становлению личности, формированию интеллектуальных качеств, нравственных ориентиров. Музыка как особый вид художественного познания действительности выступает концентрированным выражением духовности.

Музыка казахского народа, репрезентуя культуру кочевой цивилизации, отражала

уникальный способ постижения мира. Эта специфика обусловила сложноорганизованный звуковой мир бытия Великой Степи. Постоянное взаимодействие с окружающей природой и ритмами кочевого быта была предопределена устность инструментальной и музыкально-поэтической традиций, музыка. Специфика заключалась также и в образной системе, репрезентирующей космогонические представления и эстетику традиционного мировоззрения. Звуковой мир казахского народа синтезировал сакральное и бытовое, эпическое и лирическое, коллективное и индивидуальное, что стало неотъемлемой частью культурной памяти народа.

Каждая культура обладает собственными механизмами сохранения, воспроизводства и трансляции музыкального наследия, обеспечивающими историческую преемственность и устойчивость ее развития. Именно музыка выступает уникальным духовным опытом поколений, вбивающим в себя ценностные установки, эмоционально-образную систему и интонационные структуры. Эволюция форм фиксации передачи музыкального материала - от устной традиции к письменной нотации, а затем к аудиовизуальному и цифровому форматам - отразила глубинные трансформации в репрезентации музыкальной культуры. В условиях стремительного изменения медиапространства, перед казахстанским обществом стоят задачи осмысленного сохранения и осмысленного обновления музыкальных традиций. Сегодня необходимо интегрировать богатейшее историко-культурное наследие с актуальными вызовами современности, основываясь не на отказе от традиции, а их сохранении в творческом развитии в контексте современных культурных практик.

На этом пути важно использовать возможности цифровизации. Современное общество необходимо приобщать к казахской традиционной музыке. Ее нужно популяризировать, пропагандировать, а также передавать ее духовный опыт, воспитывать сопричастность к великому наследию прошлого. В этом отношении многое уже сделано. Так, в контексте выполнения государственной программы «Культурное наследие», музыкальные произведения казахского народа, были отчасти систематизированы на мате-

риальных носителях. Тем самым началось формирование аудиофонда казахской традиционной культуры.

Но наиболее оптимальной формой, которая послужит приобщению к сокровищнице казахской мудрости, ее смысла и ценности, является аудиовизуальный тип передачи информации. И здесь необходимы навыки прочтения и понимания этого явления, чтобы со всей полнотой понять ее сущность и содержание.

Это могут быть специализированные передачи о казахской традиционной культуре, представляющие интерес для людей искусства. Однако важно обеспечить казахстанскую широкую публику качественными культурно-просветительскими программами в развлекательный и информационный характер. В этом процессе важна помощь государства, которое стремится создать условия для этого. Так, например, открытие национальных музыкальных каналов на телевидении («Абай TV» и др.). Широкий охват аудитории позволяет позиционировать казахскую традиционную музыку как духовную ценность и наследие народа. Телевидение, хоть и не является технологически новым инструментом передачи информации, но в тоже время до сих пор остается эффективным инструментом воздействия на людей. Ключевую роль в трансляции культурного наследия большую роль играют такие информационные платформы как Yandex Music, Amazon Music, Apple Music, SoundCloud, видеохостинги YouTube Music, Spotify, Oblako.kz, Facebook/Instagram, Kazteleport и другие.

Проблемы трансляции культурных ценностей средствами визуальных информационно-коммуникационных технологий (Интернет, телевидение и кино) влияют на формирование музыкальной картины мира социума. Образцы традиционной музыки формируют ценности и мировоззрения казахской культуры. Поэтому актуальной задачей современной социально-культурной политики государства должна быть возможность популяризации казахской традиционной музыки, совершенствуя при этом ее контент и технологии презентации. Тем более, в контексте современного Казахстана наблюдается стремительный рост потребления цифрового медиаконтента, включая

музыкальные треки, клипы, аудиовидео о национальных культурных традициях. Отечественные исполнители и этнографические ансамбли все чаще используют видеоплатформы и музыкальные стриминги для презентации традиционной музыки в новых интерпретациях, адаптированных к современным аудиовизуальным форматам. Началась активная работа архивации традиционной музыки на YouTube и других отечественных платформах, что обеспечивает ее доступность для широкой аудитории, включая зарубежных пользователей.

Медиапространство представляет собой ценностное пространство современных средств массовой информации, в котором происходит ценностное взаимодействие индивидов и групп в процессе сбора, производства, популяризации, потребления и трансляции информации. В связи с этим важно сохранить механизм преемственности культуры, наследования музыкальных традиций и иных ценностей и норм, то есть трансляции богатейшего национального культурного опыта.

Результаты. Медиапространство представляет собой ценностное пространство современных средств массовой информации, в котором происходит ценностное взаимодействие индивидов и групп в процессе сбора, производства, популяризации, потребления и трансляции информации. В связи с этим важно сохранить механизм преемственности культуры, наследования традиций, культур-

ных и иных ценностей и норм, то есть трансляции социального опыта.

Отсюда проистекает факт того, что вопросы о культурно-историческом смысле, качественном своеобразии и значении казахской традиционной музыки на сегодняшний день могут выполнять цифровые технологии. Они могут активно выступать не только в роли инструментов фиксации и архивирования, но и быть полноправными участниками процессов аудио-визуализации и трансляции музыкальных традиций. В этом контексте необходимо формирование устойчивой и конкурентоспособной цифровой инфраструктуры, ориентированной на сохранение и поддержку историко-культурной памяти.

Трансляция музыкальных культурных ценностей средствами современных цифровых медиа является способом вовлечения традиционных культурных ценностей в аудиовизуальный контекст. Целенаправленная работа в этой области должна быть направлена на содержательную и художественно выверенную репрезентацию музыкального культурного наследия казахского народа в медиапространстве, что будет служить воспитательным идентификационным функциям.

Интеграция цифровых платформ, таких как мультимедийные базы данных, интеграция цифровых платформ, виртуальных музеев, образовательных приложений и т.п., способствует более широкому вовлечению молодого поколения в сферу традиционной музыкальной культуры, а также повышает исследовательский интерес со стороны научного сообщества.

Список литературы:

1. Хомякова С. С. Трансформация и закрепление термина «цифровизация» на законодательном уровне // Молодой ученый. — 2019. — № 41 (279). — С. 9-12.
2. Катрин Е.В. «Цифровизация»: Научные подходы к определению термина // Вестник Забайкальского государственного университета. — 2022. — том 28, №5. — С.49-54.
3. Квятковский Г. Ю., Прилукова Е. Г., Раковский Д.В. Эффекты и перспективы цифровизации музыки: взгляд философа // Интеллект. Инновации. Инвестиции. — 2022. — №5. — С.85-92.
4. Мирзаев А., Тергембай К. Социальные медиа и креативные индустрии: современные процессы и перспективы взаимодействия в эпоху цифровых технологий // Central Asian Journal of Art Studies. — 2025. — т. 10, № 1. — С. 262-277.
5. Темиртон Г. К применению современных цифровых технологий в экспозиционной деятельности музея // Вестник Атырауского университета имени Халела Досмухамедова. — 2024. — №74(3). — С.15-25.

6. Иргалиев А. Анализ концепций цифровой социализации: показатели и критерии цифровой социализированности // Вестник КазНУ. Серия психологии и социологии. — № 90(3). — С. 18–29.
7. Кенжебаева З. С., Садырова М. С., Мухтар Е. С., Момынкулова Ш. О. Использование цифровых технологий в системе дистанционного образования: зарубежный опыт и Казахстан // Вестник Казахского национального университета. Серия Педагогические науки. — 2021. — Т. 67. — № 2. — С. 40–50.
8. Цыбанкова Г. Галактика Гутенберга // Контент-платформа <https://pandia.ru/text> (дата обращения: 7.05.2025).
9. Евдокимов В.А. Информационное и медиапространство: соотношение понятий // Наука о человеке: гуманитарные исследования. — 2018. №4 (34). — С.47–52.

УДК 78 (571.52)+351.85

*Бадыргы М.М. /Тыва Республикасы, ОРУСИЯ ФЕДЕРАЦИЯСЫ/
Badyrgy M.M. /Republic of Tyva, RUSSIAN FEDERATION/
Бадыргы М.М. /Республика Тыва, РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ/*

**“АЛАШ” ФОЛЬКЛОРДУК ТОБУНУН ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНЫН МИСАЛЫНДА
АНСАМБЛДЕ АТКАРЫЛГАН ТЫВА ХООМЕЙИ**

**ТУВИНСКИЙ ХООМЕЙ В АНСАМБЛЕВОМ ИСПОЛНЕНИИ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА
ФОЛЬКЛОРНОЙ ГРУППЫ «АЛАШ»**

**TUVAN KHOOMEI IN ENSEMBLE PERFORMANCE BASED ON THE WORK
OF THE FOLK GROUP «ALASH»**

Аннотация. В данной статье автор описывает современное состояние одной из коллективных форм исполнения тувинского хоомея – хоомей в ансамблевом исполнении. Раскрывает роль и место фольклорной группы «Алаш» на музыкальной арене региона и страны. Новизна и актуальность выбранной темы не вызывает сомнений на фоне растущего научного и коммерческого интереса к искусству хоомей, стремительного развития исполнительских практик, компетентности и конкурентоспособности тувинских фольклорных групп в World music, обилия аудиовизуальных материалов в сети Интернет. Цель исследования – раскрытие роли и места тувинских фольклорных групп в музыкальной арене региона и страны на примере ансамбля «Алаш». При написании статьи автор придерживалась методологических подходов культурологии и этномузыкологии. В результате исследования автором отмечены: 1) востребованность фольклорных групп Тувы, базирующегося на общих свойствах традиционной культуры и жанров современной музыки, на рынке мировой фолк-музыки; 2) формирование положительного имиджа и обогащение культуры этнических народов России.

Ключевые слова: Тувинский хөөмей, ансамбли хоомея, группа «Алаш», форма бытования, исполнительское искусство, фольклор, репертуар, музыкальная индустрия.

Аннотация. Автор бул макалада тыва хоомейнин коллективдик аткарууларынын бири – хоомейнин ансамблдик түрүн карайт. Мындай аткаруучулукта «Алаш» фольклордук тобунун областтык жана республикалык музыкалык аренадагы ролун жана ордун ачып берет. Тандалган теманын жаңылыгы жана актуалдуулугу күмөнсүз, хоомей искусствосуна илимий жана коммерциялык кызыгуунун өсүшү, аткаруучулук тажрыйбанын тез өнүгүшү, тувалык фольклордук топтордун дүйнөлүк музыкадагы компетенттүүлүгү жана атаандаштыкка жөндөмдүүлүгү, интернетте аудиовизуалдык материалдардын көптүгү буга күбө. Изилдөөнүн максаты – «Алаш» ансамблинин мисалында тыва фольклордук топторунун региондун жана өлкөнүн музыкалык аренасында ролун жана ордун ачып берүү. Макаланы жазууда автор маданият таануунун жана этномузыкалогиянын методологиялык ыкмаларын карманган. Иликтөөнүн жыйынтыгында автор белгилеген: 1) дүйнөлүк элдик музыка рыногунда салттуу маданияттын жалпы касиеттерине жана азыркы музыканын жанрларына негизделген тува фольклордук топторуна болгон суроо-талап; 2) позитивдүү имиджин калыптандыруу жана Россиянын этностук элдеринин маданиятын байытуу.

Негизги сөздөр: Тува хоомейи, хоомей ансамблдери, Алаш тобу, жашоо формасы, аткаруучулук өнөр, фольклор, репертуар, музыкалык өнөр.

Abstract. This article describes the current state of ensemble performance in Tuvan throat-singing khoomei and reveals the role and place of the folklore group «Alash» in the musical arena of Tuva and Russia. The novelty and relevance of the chosen topic is beyond doubt against the background of growing scientific and commercial interest in the art of khoomei, the rapid development of performing practices, the competence and competitiveness of Tuvan folklore groups in World music,

and the abundance of audiovisual materials on the Internet. The purpose of the study is to reveal the role and place of Tuvan folklore groups in the musical arena of the region and the country using the example of the Alash ensemble. When writing the article, the author adhered to the methodological approaches of cultural studies and ethnomusicology. As a result of the research, the author noted: 1) the demand for folklore groups of Tuva, based on the common properties of traditional culture and genres of modern music, in the world folk music market; 2) the formation of a positive image and enrichment of culture of ethnic peoples of Russia.

Keywords: Tuvan khoomei, khoomei ensembles, «Alash» group, form of existence, performing arts, folklore, repertoire, music industry.

Введение

Тувинцы, коренной тюркоязычный народ южной Сибири с численностью более 260 тыс. человек, проживающий на обширной территории Тувы, представляют собой относительно немногочисленную, но самобытную этническую группу. Богатая культура тувинцев, неразрывно связанная с природно-климатическими и рельефными особенностями территории, нашла яркое выражение в уникальном вокальном искусстве – хоомее (горловом пении). Тувинский хоомей – это музыкально-поэтический вид вокального искусства и культурный бренд Тувы, заключающийся в одновременном исполнении выдержанного низкого грудного звука и мелодий-призвук, создающих эффект многоголосного пения одним исполнителем. Хоомей – форма выражения самобытности тувинцев и представляет собой мелодико-текстовую композицию преимущественно гражданско-патриотического и лирического характера с элементами имитацией звуков природы. В тувинском хоомее сложилась развитая система стилей, приемов и локальных школ. Хоомей вошел в федеральный реестр нематериального культурного достояния Российской Федерации.

Тувинский хоомей бытует в различных вариантах, связанных с гендерным, возрастным и количественными аспектами.

До 1960-1970-х годов хоомей представлял собой сольное аутентичное исполнение или музыку устной традиции в камерной обстановке юрты, за исключением словесно-песенных перебранок-состязаний (чижир) во время календарных праздников и обрядов. Тувинский музыковед Е.К. Карелина в своих трудах отмечает практическое отсутствие у тувинцев коллективных форм музицирования и связывает это с ограниченностью, камерностью внутреннего пространства тувинской юрты [4, с. 100].

Начиная с конца 1980-х годов, с появлением фольклорного ансамбля «Тыва»¹, начинается новый этап в развитии хоомея в Туве, озаменованный развитием коллективной формы его бытования². Популярность тувинского хоомея с начала 1990-х годов достигает мирового масштаба, а фольклорная музыка становится прибыльным экспортным нематериальным товаром, способным функционировать, конкурировать в мировом рынке музыкальной индустрии. В постсоветский период хоомей переходит из аутентичного исполнительства к профессиональной концертной деятельности, становится продаваемым товаром международной музыкальной индустрии. Появляется голосоречевая профессия артиста горлового пения – хоомейжи (2011 г.).

¹Фольклорно-этнографический ансамбль «Тыва» – первый профессиональный коллектив исполнителей хоомея, созданный в постперестроечное время, когда в Туве, как и во всех других субъектах России, шло обострение чувств этнического самосознания и стереотипов, что повлияло на возрождение традиций и обычаев. Творчество группы основано на традиционной вокальной и инструментальной музыке. Деятельность ансамбля популяризирует народные традиции, обычаи, обряды и фольклорную музыку Тувы. В репертуаре ансамбля несколько десятков народных песен и припевок, все стили и приемы горлового пения, а также исполнительские манеры хоомейистов-классиков. Ансамбль вел активную концертную деятельность в республике и за ее пределами. География его гастролей включает многие города России и зарубежные страны: Новгород, Улан-Удэ; Монголия, Тайвань, Голландия, Бельгия, Швеция, Германия, Норвегия, США, Японии и т.д.

²Более подробно об истории ансамблей хоомея в Туве можно прочесть в монографии автора статьи [2, с. 103-106].

Ансамблевое исполнительство сохраняет актуальность на протяжении 40 лет как наиболее эффективный, мобильный и бюджетный формат музицирования. Нет сомнений в дальнейшем его развитии, о чем свидетельствует наличие в республике более четырёх десятков ансамблей хоомея, в числе которых 20 детских и один женский ансамбль («Тыва кызы»).

Престиж фольклорных ансамблей за рубежом неизмеримо растёт благодаря современным фольк-группам «Хун-Хурту», «Тыва», «Чиргилчин», «Алаш», «Чангы-Хая», «Хөгжүмчү», «Тыва кызы», «Эне-Сай», «Одучу». Профессионализм, художественная убедительность, отточенность мастерства, богатство репертуара отличает каждую из них. Группы постоянно работают над совершенствованием своего мастерства и обновлением репертуара. Несмотря на то, что в репертуаре групп широко используются образцы тувинских народных песен, налицо процесс профессионализации традиционной музыки и ее модификация, которые связаны с наличием у большинства участников ансамблей специального музыкального образования и перехода навыков хоомейжи в артистическое ремесло-профессию (источник заработка).

Основная часть. Среди тувинских фольклорных ансамблей группа «Алаш» остаётся наиболее стабильным, успешным, конкурентоспособным коллективом на протяжении почти 30 лет. У данной группы насыщенный концертный график как в регионах России, так и за рубежом.

Группа «Алаш» – один из флагманов тувинского фольклора, всемирно известный ансамбль мультиинструменталистов и мастеров тувинского хоомея, обладатель премии Грэмми за альбом «Jingle All the Way», записанный с королем американского банджо Белой Флером и его ансамблем «Флектонес», был создан в 1999 году. На момент создания группы участникам было по 15-16 лет. Несмотря на молодой возраст и наличие серьезных конкурентов в

музыкальной индустрии, группа с первых же дней приобрела неизменную популярность публики, независимо от этнической, религиозной, языковой и географической ее принадлежности. На протяжении четверти века коллектив не теряет свою популярность и актуальность, собирает целые стадионы и радует слушателей тувинской музыкой. До 2024 года «Алаш»³ – это трио, каждый музыкант которого представляет один из трех базовых стилей тувинского хоомея: 1) Бады-Доржу Ондар – художественный руководитель, исполнитель каргыраа, низкого регистра звучания, своего рода выполняет функцию фундамента коллектива; 2) Аян Ширижик – хоомейжи, представляющий стиль среднего регистра хоомея и регулировщик темпа-ритма; 2) Аян-оол Сам – сыгытчы, демонстрирующий высокий регистр горлового пения, свершающий своего рода полет. В 2025 году к составу «Алаша» присоединился четвертый музыкант – Кан-Хулер Саая, лирический тенор народного вокала.

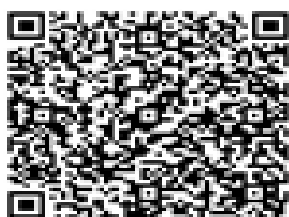
Первые зарубежные гастроли группы начались в 2000 году с Норвегии – участвовали на фестивале этнической музыки «Ридду-Ридду». С тех пор объездили сотни стран Америки, Азии и Европы.

Связь с этнической музыкой, причудливый вокал горлового пения с широким тембровым спектром, энтузиазм, харизматичность, атмосферность, творческий задор позволили группе просуществовать больше четверти века практически без какой-либо государственной финансовой поддержки. «Алаш» ежегодно дает около 10 концертов в пределах Тувы и в регионах России, участвует в концертах правительственного статуса и мероприятиях социально-общественного значения. Является желанным гостем и хедлайнерами таких авторитетных фестивалей, как «Мир Сибири», «Голос кочевника», «Джаз на большом органе», «Орган без границ» и другие. До пандемии мобильный состав группы ежегодно позволял давать около 100 концертов и мастер-классов в городах

³ Название группы произошло от названия музыкального номера *кожамык* (припевки) «Алажымны» (Мой Алаш), в котором поется о реке Алаш в местечке Баян-кол Барун-Хемчикского кожууна Тувы. <https://www.alashensemble.com/>

Америки, Европы и Азии, позиционируя и представляя, прежде всего, этническое многообразие российской культуры.

Репертуар «Алаша» основан на традиционной тувинской музыке, стилях и приемах искусства хоомей и насчитывает более 100 песен и музыкальных композиций. Всего группой издано 8 альбомов (6 самостоятельных и 2 в качестве приглашенных исполнителей), которые пользуются большим спросом на рынке аудиовизуальной индустрии. Основу бога-тейшего репертуара ансамбля составляют подлинные образцы народной музыкальной культуры тувинцев: «Колхозчу мен», «Карачал», «Межегей», «Кожайбиле Торгалыг», «Донупхонар болдумна бе?», «Бай-ла Тайгам», «Алажымны», «Дынгылдай», «Баштак-ла дээш мени канчаар» и другие. Его главным саундтреком и визитной карточкой стал музыкальный номер «Эдиски дег боостаамны» (демонстрация всех стилей тувинского хоомей). Его исполнение в сопровождении симфонического оркестра Министерства обороны



Российской Федерации в Большом театре набирает миллионные просмотры⁴.

Группа с успехом сотрудничает с академическими оркестрами. В частности, с большим успехом проходят совместные концерты «Симфония хоомей» («Гармония хоомей») с Симфоническим оркестром Хакасской филармонии (дирижер В. Инкижеков), Красноярским академическим симфоническим оркестром (дирижер М. Мосенков). Партитура для оркестра написана молодым тувинским композитором Сугдэром Людупом. Данный проект имел большой успех и повторялся четырежды – 2 раза в Кызыле, Абакане и Красноярске с Красноярским филармоническим русским оркестром им. А.Ю. Бардина под другим

названием «Эхо веков» (дирижер В. Шелепов). Полный аншлаги говорит о совместимости и неугасаемом интересе к тувинской народной музыке.

Неизменно естественная манера исполнения, без пафоса и наигранности, в то же время мощь и чистота вокала, дополняющая друг друга тембровая окраска, четкость разделения функционала каждого из солистов в демонстрации стилей тувинского горлового пения, искренность и глубина исполнения – качества, которые присущи исполнительскому почерку группы «Алаш».

Несмотря на то, что весь репертуар группы исполняется на тувинском языке, уникальное творческое наследие группы «Алаш» привлекает внимание не только привилегированных знатоков и экспертов, но и широкого круга населения благодаря своему качеству, вызывающему усиленное звуковое и визуальное восприятие. Слушатели музыки группы «Алаш» вместе с ними попадают в Туву – загадочную, таинственную страну голубых рек, прозрачных озер, высоких гор, необъятных степей, живописнейших мест, неповторимых пейзажей. Музыка «Алаша» погружает своих слушателей в страну фантастических природно-климатических, рельефно-ландшафтных контрастов, самых ярких звезд и голубого неба; вызывает бурю эмоций и впечатлений. «Часто на наших концертах люди плачут, очищаются духовно, получают экстаз от музыки Тувы. Есть зрители, которые не пропускают наши концерты, кочуют из одного концерта в другой, из одного города в другой. Значит, наше творчество дает людям заряд энергии, нужную им вибрацию» – говорит в одном из интервью Бады-Доржу Ондар [1, с.12].

Показать народную музыку как стильную и современную — задача крайне непростая. Но «Алашу» это удастся без труда, о чем свидетельствует аутентичный и традиционный, но в то же время свежий и новомодный репертуар, гармоничность и индивидуальная сложившаяся его собственная эстетика. Слова руководителя группы Бады-Доржу Ондара говорят об универсальных качествах группы «Алаш»:

⁴https://vkvideo.ru/video-20358661_456240655?t=6m37s

«На своем опыте мы убедились, что тувинский хоомей совместим со всеми направлениями, видами, жанрами и стилями музыки. У нас был опыт совместной игры с музыкантами поп, хип-хоп, рок, кантри, регги, блуграз, современной, электронной и инструментальной музыки. Есть соблазн поработать с DJ музыкой, поскольку там тусуется огромное количество молодежи. Этой публике тоже хочется заявить о тувинском хоомее» [1, с. 12].

«Алаш» по праву считается ведущим концертирующим коллективом, способным конкурировать и достойно представлять искусство сольного двухголосия на мировой музыкальной арене.

Наличие сформулированных С. П. Галицкой признаков традиционного профессионализма, таких как: «устная форма творчества, кардинальная роль эстетико-художественного начала, сложность музыкальных текстов, высокий уровень владения исполнительской техникой, необходимость специального обучения, особые формы авторства, наличие особого вида письменной фиксации, обеспечение средств материального существования, частичное распадение синкретиза (характерного для фольклора)» [3, с. 12–14], позволяет поставить тувинский хоомей в ансамблевом исполнении в ряд инновационных форм бытования, отнести его к профессиональной музыке устной традиции, где «создатель и исполнитель (исполнители) выступают как нечто единое, сущностно-нерасчленимое»⁵ [Там же, с. 14].

С развитием коллективной формы бытования в тувинском хоомее начинается поэтапный процесс модулирования и

трансформации фольклора в качественно новые состояния – «фольклоризм» («вторичный», «третичный»), «высокое ремесло в искусстве», о котором писали исследователи И. И. Земцовский и М. А. Сапонов (цит. по: [4, с. 94]), а также профессионализм традиционной музыкальной культуры [4, с.131], которого представляет творчество тувинских ансамблей хоомей.

Заключение. Таким образом, не только группа «Алаш», но и другие гастролирующие по миру тувинские ансамбли хоомей («Хун-Хурту», «Чиргилчин» и т.д.) способствуют укреплению международных связей в русле культурной политики России. На федеральном уровне, к сожалению, пока недостаточно осознается значимость горлового пения тувинцев как части культурного наследия страны, того вида народного творчества, которое способно достойно представлять искусство сольного двухголосия народов России. Благодаря хоомею в мире узнают о существовании Тувы, региона в составе России. Группы хоомей выполняют информационно-коммуникативную, синтезирующую функции, которые прослеживаются в творческих, совместных с другими группами проектах, уникальных примерах пересечения культур: проект Jingle all the way известного музыканта Бела Флека с группой «Алаш», Хун-Хурту & Bulgarian Voices Aygelite (Болгарский хор), альбом «Genghis Blues» Конгар-оола Ондара, с американским блюз-рокером Полом Пена, композиции «Somos anormales» пуэрториканского рэпера Резиденте с Игорем Кошкендеем и многие другие. Тува во всем мире узнают через творчество ансамблей хоомей – носителей духовных ценностей и символов, имеющих значение для человека.

Литература:

1. Бадырғы М. М. Герои нашего времени // Тувинская правда № 65, 28 августа 2024 г.
2. Бадырғы М. М. Тувинский хоомей как объект культурной политики : исследование / М. М. Бадырғы; науч. ред. Е. К. Карелина. – Киров : ООО «Кировская областная типография», 2023. – 232 с., ил.
3. Галицкая С. П. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. № 4. С. 6-14. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2015.4.006-014>
4. Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней : исследование / Е. К. Карелина ; науч. ред. В. Н. Юнусова. – М.: Композитор, 2009. – 552 с.

⁵Семь из десяти выделенных С. П. Галицкой признаков системы традиционной музыкальной культуры были присущи ансамблям хоомей, созданным в 1960–1970 гг. (кроме обеспечения средств материального существования, особых форм авторства и автохтонной научной рефлексии), что позволяет относить их творчество к категории устного музыкального профессионализма.

*УДК 781 (575.3)**Ульмасов Ф.А. /ТАЖИКСТАН/
Ульмасов Ф.А./ТАДЖИКИСТАН/
Ulmasov F.A. /TAJIKISTAN/***ТРАДИЦИОННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО
ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ****САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВО АЗЫРКЫ ДОБУШ МЕЙКИНДИГИНИН
ШАРТЫНДА: САКОО ЖАНА ӨНҮГҮҮ МАСЕЛЕЛЕРИ****TRADITIONAL MUSICAL ART IN THE CONTEXT OF MODERN SOUND SPACE:
PROBLEMS OF PRESERVATION AND DEVELOPMENT**

Аннотация. В статье рассматриваются два аспекта проблемы существования традиционного музыкального искусства в условиях современного звукового пространства. Первый – это осмысление понятия «развитие» применительно к живой устной музыкальной традиции. Поднимаются вопросы: что именно может быть объектом развития в рамках этой традиции, какие элементы музыкального языка, композиции и жанра подвержены изменениям, и в каком направлении это развитие может осуществляться. В теоретическом плане разработка понятия «развитие» в контексте восточного музыкального искусства включает два основных компонента: совершенствование уже существующих элементов музыкальной практики и формирование новых явлений, открытие новых направлений развития. Второй аспект затрагивает влияние современного звукового пространства на слуховое восприятие и музыкальное мышление народного музыканта. Объективные обстоятельства таковы, что в сознании исполнителя сосуществуют две различные звуковые системы: с одной стороны – современная, характеризующаяся разнообразием жанров, стилей и звукообразовательных принципов; с другой — традиционная, основанная на этнических формах национального музыкального искусства. На примере таджикской музыкальной культуры в статье приводятся конкретные иллюстрации обозначенных процессов и предлагаются направления дальнейшего изучения данного явления.

Ключевые слова: традиционная музыкальная система, развитие, совершенствование, создание новых явлений, народный музыкант, звуковое пространство, слуховая настройка, информационные технологии, две временные формы наследия, одновременность сосуществования разных звуковых систем.

Аннотация. Бул макалада азыркы добуш мейкиндигинде салттуу музыкалык искусствонун бар болуу көйгөйүнүн эки аспекти каралат. Биринчиси – оозеки музыкалык салттагы “өнүгүү” түшүнүгү. Мында музыкалык тилдин, композициянын жана жанрдын кандай элементтери өзгөрүүгө дуушар болору, ошондой эле өнүгүүнүн багыттары изилденет. Чыгыш музыкалык искусствосунун контекстинде “өнүгүү” концепциясы музыкалык практиканын болгон элементтерин өркүндөтүү жана жаңы көрүнүштөрдү түзүү дегенди камтыйт. Экинчи аспект элдик музыканттын угуу кабылдоосуна жана музыкалык ой жүгүртүүсүнө азыркы үн мейкиндигинин тийгизген таасирине токтолот. Аткаруучунун аң-сезиминде эки түрдүү үн системасы: заманбап жана салттуу улуттук музыкалык искусствонун этникалык формаларына негизделген системалар жана жашайт. Макалада Тажик музыкалык маданиятынын мисалынан пайдаланып, бул процесстердин иллюстрациялары келтирилип, андан аркы изилдөө багыттары сунушталат.

Негизги сөздөр: салттуу музыкалык система, өнүгүү, өркүндөтүү, жаңы кубулуштарды жаратуу, элдик музыкант, үн мейкиндиги, угуу күүлөрү, маалыматтык технологиялар, мурастын эки убактылуу формасы, ар түрдүү үн системаларынын бир убакта жашоосу.

Abstract. The article examines two aspects of the problem of the existence of traditional musical art in the modern sound space. This definition is what development is in relation to the living oral musical tradition, what is subject to development there, what can develop in the structure of musical language, composition, genre, form, what directions can be here that illustrate this process. In theoretical terms, the development of the concept of “development” in relation to Eastern musical art includes two of its components - the improvement of what already exists in musical practice and the creation of new phenomena, the discovery of new paths of development. Another aspect of the stated problem is the influence of the modern sound space on the auditory tuning and perception of a folk musician. Due to objective circumstances, they simultaneously include two different sound systems: modern, with its diversity of genres and types, stylistic trends, principles of sound formation and purely traditional, with its ethnic sound forms of national musical art. Examples from the Tajik musical culture are given, directions for studying this phenomenon are proposed.

Key words: traditional musical system, development, improvement, creation of new phenomena, folk musician, sound space, auditory tuning, information technologies, two temporary forms of heritage, simultaneity of coexistence of different sound systems.

Разработка вопросов, связанных с сохранением и развитием музыкального наследия, является одним из приоритетных направлений современной музыкальной науки. В данной статье основное внимание сосредоточено на двух ключевых аспектах: во-первых, что означает развитие в контексте традиционного музыкального искусства; во-вторых, как современное звуковое пространство влияет на слуховую настройку и восприятие народного музыканта.

Проблема сохранения музыкального наследия в целом ясна, однако она сопряжена с рядом трудностей, включая социальные, которые возникают при реализации конкретных практических мер. В частности, необходимо создание соответствующей нормативной базы для поддержки определённых музыкальных традиций, жанров и форм. Это – сложный комплекс взаимосвязанных задач. В то же время в данном направлении уже многое сделано. Так, в Таджикистане официально отмечаются Дни Шашмакома и Фалака, действуют государственные ансамбли, регулярно проводятся фестивали и научные симпозиумы. Кроме того, в учебных заведениях культуры и искусства созданы специализированные кафедры, где готовят специалистов в области традиционной музыки.

Научное изучение музыкального наследия активно развивается. Исследования охватывают как письменные источники – средневековые трактаты, так и живые музыкальные традиции. Особое внимание при этом уделяется классике – шашмакому.

Стоит отметить, что с момента публикации Виктором Успенским шести музыкальных поэм в 1924 году [7], началось активное освоение этого великого музыкального наследия средствами современного музыкознания. На протяжении уже почти ста лет продолжается исследовательская работа, что позволяет подвести некоторые обобщающие итоги – как в историческом, так и в теоретико-эстетическом аспектах.

Наряду с вышеназванными направлениями существуют и другие, не менее актуальные. Особенно важным представляется вопрос: что такое развитие применительно к живой устной музыкальной традиции? Какие её элементы подвержены изменениям и как может эволюционировать структура традиционного музыкального языка, композиции, жанра и т. д.?

На теоретическом уровне понятие «развитие» в контексте восточного традиционного музыкального искусства ещё не получило должного осмысления. При этом важно выделить два основных направления: совершенствование уже существующих форм и практик и появление новых явлений и форм. Соотношение этих аспектов может быть различным, важно уметь их различать и анализировать. Так, в одном случае речь может идти об эволюции внутри сложившейся традиции, где сохраняется основа, но появляются новые нюансы. В другом случае – это уже нечто принципиально новое явление, открывающее иные пути развития. На мой взгляд, теоретическая разработка понятия

«развитие» в контексте устной музыкальной традиции имеет фундаментальное значение. Без ясного понимания и раскрытия его внутренних компонентов невозможно осуществить полноценный анализ современных процессов в музыкальной практике.

Отсутствие должной теоретической базы порождает и другие проблемы. В частности, в востоковедной музыкальной науке практически отсутствуют исследования, посвящённые анализу произведений бастакоров – традиционных сочинителей. Это существенный пробел, поскольку именно в их творчестве продолжается и развивается устная профессиональная традиция. В Таджикистане, например, подобные научные работы практически отсутствуют. В Узбекистане определённый вклад в эту область внёс Т. Гафурбеков, разработавший методы анализа монодических произведений [1]. В целом, имеющиеся исследования творчества бастакоров, как правило, ограничиваются биографическими сведениями и описательными материалами. Музыковедческий анализ, охватывающий особенности музыкального языка, формы и жанра, в большинстве случаев отсутствует.

С вышеуказанной проблемой тесно связано и понятие авторства в традиционном музыкальном искусстве. Кто является автором: исполнитель варианта, создатель версии или существует иной подход? До сих пор не сформулированы чёткие смысловые границы понятия «авторство» в контексте устной традиции.

В заключение следует отметить: теоретическое осмысление понятия «развитие» применительно к устной музыкальной традиции имеет основополагающее значение. Оно позволяет глубже понять процессы преемственности и саморазвития традиции, а также определить вектор её дальнейшего существования в современных условиях.

Обратимся к рассмотрению другого аспекта анализа традиционной музыки: о влиянии современного звукового пространства на процессы сохранения музыкального наследия, на слуховую настройку и восприятие народного музыканта.

В XX веке принципиально изменился в структурном отношении звуковой мир, доступный для восприятия. Он продолжает

сегодня изменяться в сторону все большего расширения. В этом обширном и многообразном пространстве сосуществуют различные музыкальные традиции и культуры. В силу объективных обстоятельств современный звуковой мир включают в себя одновременно две разные звуковые системы: современную, с ее многообразием жанров и видов, стилевых направлений, принципами звукообразования и сугубо традиционную, с ее этническими звуковыми формами национального музыкального искусства.

Если сравнить структуру, форму и объем звукового пространства, которые существовали в конце XIX века и существуют в данный период времени, учитывая произошедшие за последние сто лет изменения, то можно констатировать – они представляют разные звуковые системы.

Сейчас все многообразие современного звукового пространства доступно для восприятия. Подобной доступности не было ранее. Она стала формироваться в основном со второй половины XX века в результате социальных и культурных преобразований, произошедших во многих странах мира, которые привели к активизации интеграционных процессов, распространению современных информационных технологий, интернета, предоставившие широкие возможности воспринимать звуковые события из разных музыкальных традиций и стилевых направлений. Например, это звуковой мир музыки тюркских народов [6] и «Неклассическое» звуковое пространство музыкальных композиций начала XX века [2].

В процессе восприятия этого огромного и разнообразного мира звуков неизбежно корректируется восприятие, мышление, слуховая настройка. Соотношения разных звуковых явлений, музыкальных традиций, которые прямо или косвенно оставляют следы в памяти народного музыканта, вносят определенные изменения в его способность воспринимать и модулировать те или иные музыкальные структуры. В многомерном континууме восприятия звуковых образов сосуществуют и взаимодействуют одновременно совершенно разные интонационные миры, в которых происходят определенные изменения в установившихся и многознач-

ных связях между звуком и смыслом. Последние, как справедливо считает М. Старчеус, находятся в основе музыки как особом виде искусства [3, с. 379]. Изучение этого процесса имеет высокую степень актуальности, в ходе разработки которого могут быть прояснены особенности одновременного сосуществования в слуховой настройке народного музыканта разных звуковых феноменов.

Реальность сегодняшнего мира, его звуковое многообразие и широкая доступность для восприятия в определенном отношении может подавлять потребность в сохранении некоторых качеств музыкального наследия. В частности, это отражается на выборе фокуса внимания, когда стилизация и имитация, выступающие часто как формы подачи внешних атрибутов, становятся доминирующими над внутренними качествами наследия, которые обуславливают саму специфику конкретной национальной музыкальной традиции, включая её этнический звуковой идеал [4, с. 285-286; 8].

Слух носителей традиционного музыкального наследия открыт для восприятия всего многообразия звуков. В силу объективных условий сегодняшнего мира он не может ограничиваться только той интонационной средой, где музыканты себя творчески проявляют. Проблема заключается в том, что во внутреннем музыкальном представлении народного музыканта формируются и сосуществуют две разные звуковые сферы, взаимодействующие друг с другом в тех или иных формах.

С одной стороны – это звуковой мир музыкальной традиции, в котором наряду с другими, например, жанровыми, композиционными аспектами, особую значимость, в плане определения своеобразия, индивидуальности, имеет место само качество звука, его произношение. Оно во многом обусловлено особой загруженностью звука внутренним, внутризонным содержанием, которое отражается также на своеобразии акустических размеров интервалов [5]. Здесь наблюдается другая мерность, присутствие тембровой составляющей, которая во многом определяет этническую характерность звука и звуковых соотношений. С другой стороны – это совсем иной звуковой мир, с

иной конструкцией внутреннего содержания и соотношения звуков, обусловленные другим типом музыкального мышления и соответствующими традициями культуры, а также теми возможностями, которые сегодня представляют информационные звуковые технологии.

Отметим также следующую тенденцию. Все больше происходит разрастание и влияние современного звукового мира на традиционную интонационную сферу. Здесь нет жестких, специально созданных барьеров. Народный музыкант не может сегодня полностью обходиться без многообразия звукового пространства, в котором он живет, без тех духовных ценностей, которые в нем представлены. Новые звуковые образы становятся важной составляющей творческой деятельности музыканта. Для многих носителей традиционной системы этот иной звуковой мир, его определенные формы приобретают самостоятельную эстетическую значимость, входят в духовный мир носителей как их ценностный атрибут.

Сосуществование в восприятии, в памяти, в переживаниях и чувствах народного музыканта двух в определенном контексте разных звуковых систем, на наш взгляд, безусловно, оказывает определенное влияние на его слуховую настройку, на качество звуковой артикуляции во время исполнения, на творческие поиски иных решений. Изменения здесь происходят постепенно, могут быть совсем незначительными и не всегда выступают как сознательный выбор музыканта. Их можно обнаружить и зафиксировать, например, если сравнить разные по времени записи исполнения тех или иных композиций. И чем больше временной промежуток между ними, тем явственнее могут проступать отличия.

В этом контексте, особо отметим следующее положение. Музыкальное наследие предстает как бы в двух временных формах: его современное состояние и, например, форма бытия в начале XX века. При этом, жанровая принадлежность, общая схема композиции и другие аспекты могут сегодня сохраняться в том виде, как существовали в прошлом, но само качество подачи звука - его артикулирование может меняться.

В конце XIX - начале XX века были записаны выступления выдающихся таджикских *макомистов* - Ходжи Абдулазиза Расулова (1852-1936), Домулло Халим Ибодова (1878-1940), Содирхона Бобошарифова (1847-1931), Леви Бобохонова (1873-1926) и др. В сравнительном плане можно отметить, что сегодня народные музыканты исполняют аналогичные произведения из музыкальной классики, в частности из *шашмакома*. Но что касается подачи звука, его произношения оно выступает уже в несколько иной форме, чем было прежде.

Относительно современной ситуации. Сейчас это не просто соприкосновение с другим звуковым миром, а сосуществование в одновременности разных звуковых систем, в пространстве которых находятся многие народные музыканты, их восприятие. Современные звуковые формы в определенном отношении становятся им близкими и интересными в аспекте новых возможностей художественных проявлений.

Одним из методов прояснения процесса взаимодействия – в слуховом восприятии народного музыканта разных звуковых феноменов – является определение структурных особенностей стратификации акустических форм: что реально звучит в обществе, является объектом восприятия, какая часть общества в большей степени подвержена влиянию иных звуковых традиций, как она может менять содержательные и структурные аспекты музыкального наследия.

Наиболее активные процессы сосуществования различных звуковых образов происходят не в сельских поселениях, а в городах, в особенности в столицах. Есть факты, когда один и тот же музыкант ярко проявляет себя в сугубо традиционном музыкальном наследии, но также в новых формах музыкального искусства. Так, например, в Таджикистане, выдающийся оперный певец, народный артист СССР, знаменитый исполнитель партий Каварадосси (Дж. Пуччини «Тоска») и Канио (Р. Леонкавалло «Паяцы») Ахмад Бобокулов (1931-1990) в свое время был руководителем ансамбля *макомистов* в Гостелерадио республики и ярчайшим представителем традиционного классического искусства - *шашмаком*. Сам Бобокулов являлся сыном известного

таджикского *макомиста* Бобокула Файзуллоева (1899-1964), видного представителя Бухарской макомной школы. В творчестве Ахмада Бобокулова, в его слуховой настройке и восприятии удивительным образом совмещались совершенно разные певческие традиции, иные приемы подачи звука, иные звуковые представления.

Подобных примеров достаточно много, может не таких ярких, как Ахмад Бобокулов, но они наличествуют и свидетельствуют о том, что сосуществование двух разных звуковых систем в чувствах и восприятии народного музыканта, в его слуховой настройке и в процессе воздействия на его творческую деятельность, есть реальный факт нашей действительности. Данное явление требует самостоятельного изучения: как оно отражается на особенностях сохранения и развития музыкального наследия, что меняется в нем в результате сопряжения разных звуковых феноменов.

В контексте изложенного представляется возможным сделать следующие предварительные выводы.

Первое. Пространство восприятия звуковых явлений сегодня принципиально разномкнуто, открыто и во многих отношениях не может быть ограниченным.

Второе. Учитывая вовлеченность по тем или иным причинам носителей традиционного музыкального наследия в другой – новый для них звуковой мир, имеет место тенденция расширения и усиления процесса воздействия современной звуковой системы на слуховую настройку и восприятие народного музыканта, осуществляя тем самым определенные изменения в наследии.

Третье. Происходящие изменения, помимо общих структурных аспектов, которые можно наблюдать при исполнении тех или иных традиционных жанров и произведений, затрагивают также внутреннее содержание звука, включая его внутризонные и межзонные соотношения, параметры мерности звуковых проявлений. Прояснение этого аспекта требует проведение специальных акустических исследований.

Четвертое. Существует проблема определения особенностей двух временных форм бытия музыкального наследия - что было когда-то и что есть сегодня в контек-

сте сравнения разных периодов звучания музыки и качеств произношения звука. При этом нужно не ограничиваться только показом структуры жанра и композиции произведения, его содержательных аспектов.

Представленные соображения можно рассматривать как основание для проведения специальных исследований, которые могут расширить и углубить понимание закономерностей процесса взаимодействия отличных по своему происхождению звуковых образов в восприятии народного музыканта, а также уточнить вопрос – что реально сохраняется в наследии? Но и более явственно определяются жанровая принадлежность и композиционная структура, включая смысловое содержание тех или иных сторон наследия. Но есть также те аспекты, прежде всего само качество звука, его артикулирование, которые подвержены определенным изменениям в контексте взаимодействия с новым и многообразным по формам проявления звуковым миром современности.

В многомерном континууме восприятия звуковых образов происходят опре-

деленные изменения в установившихся и многозначных связях между звуком и смыслом. Последние, как известно, находятся в основе музыки как особом виде искусства. Изучение этого процесса имеет высокую степень актуальности, в ходе разработки которого могут быть прояснены особенности одновременного сосуществования в слуховой настройке народного музыканта разных звуковых феноменов.

Изучение процесса сосуществования разных звуковых феноменов, вносящих определенные коррективы в слуховую настройку и восприятие народного музыканта, представляется одним из важных современных направлений разработки проблемы сохранения музыкального наследия.

Таким образом, в контексте вышеизложенного представлены в общем плане два возможных направления теоретической разработки традиционной музыки – что есть развитие и как оно сопряжено с глубинными основами жизнедеятельности традиции, а также, как влияние современной звуковой среды на слуховую настройку народного музыканта отражается на музыкальном творчестве, восприятии традиционного музыкального искусства.

Использованная литература:

1. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент, 1987. 110 с.
2. Исакова С.З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени : автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. - Москва, 1998. - 25 с.
3. Старчеус М. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования. Диссертация доктора педагогических наук. - М., 2005. - 432 с.
4. Ульмасов Ф. Духовные искания // Очерки истории и теории культуры таджикского народа. - Душанбе: Дониш, 2001. - С. 276- 287.
5. Ульмасов Ф.А. Некоторые аспекты взаимодействия внутризонного и межзонного компонентов звуковысотного пространства восточной монодии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. - 2016. - № 36. - С. 154-162.
6. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). - М.: Композитор, 2013. - 528 с.
7. Шесть музыкальных поэм (маком). Ноты. Запись В.Успенского. – Бухара, 1924. - 126 с.
8. Bose Fr. Musikalische Völklerkunde. Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1953.

UDC 793.31

*Панан, Амандус Пауль, Доктор Росдин Субох, Доктор Санг Ву Ха/МАЛАЙЗИЯ/
Panan, Amandus Paul, Dr. Rosdeen Suboh, Dr. Sang Woo Ha /MALAYSIA/*

**МҮМКҮНЧҮЛҮГҮ ЧЕКТЕЛГЕН АДАМДАР ҮЧҮН ДАРЫЛООЧУ ПЕРФОРМАНС:
ЭКСПЕРИМЕНТАЛДЫК МАДАНИЙ ТЕРАПИЯ МОДЕЛИ**

**ИСЦЕЛЯЮЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ИНВАЛИДНОСТЬЮ:
ПОЛУЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ТЕРАПИЯ**

**PERFORMING HEALING FOR PERSON WITH DISABILITY:
A PRE-EXPERIMENTAL CULTURAL THERAPY MODEL**

Аннотация. Бул макалада физикалык жана интеллектуалдык мүмкүнчүлүгү чектелген адамдар (PwDA) үчүн атайын иштелип чыккан Bajau Laut элинин салттуу Igal бийи менен драмалык терапияны айкалыштырган маданий дарылоонун модели сунушталат. Жарым эксперименталдык сапаттык методологияны колдонуу менен изилдөө эки жолку 12 апталык мастер-класстардын алкагында катышуучулардын эмоциялык, символикалык жана физикалык (тулку бойдун) трансформацияларын изилдерген. Inclusive Treatment Experimental Ritual Performance (InTERiPe) моделинде маданий практикаларга негизделген клиникалык эмес дарылоону сунуштайт. Натыйжалар PwDA арасында эмоциялык чыдамкайлыктын жогорулашы, жан дүйнө өзүмдүгүнүн тастыкталышы жана өзүн билдирүү жөндөмдүүлүгүнүн өнүгүшү байкалганын көрсөтөт. Бул макала Түштүк-Чыгыш Азиядагы инклюзивдүү, деколониялык жана маданий коопсуз терапиялык ыкмалар боюнча дискурскка салым кошот.

Негизги сөздөр: PwDA, жарым эксперименталдык дизайн, Igal бийи, драма терапиясы, маданий терапия, инклюзивдүүлүк

Аннотация. В статье представлен культурный терапевтический подход, сочетающий традиционный танец игал народа Bajau Laut и драматерапию, специально разработанный для людей с инвалидностью (PwDA). С использованием полуэкспериментальной качественной методологии исследование изучило эмоциональные, символические и телесные трансформации, которые испытали участники в ходе двух 12-недельных мастер-классов. Модель InTERiPe (Inclusive Treatment Experimental Ritual Performance) была разработана для неклинического исцеления, основанного на культурных практиках. Полученные результаты свидетельствуют о повышении эмоциональной устойчивости, утверждении идентичности и развитии выразительных способностей среди PwDA. Статья вносит вклад в дискуссию об инклюзивных, деколонизальных и культурно безопасных терапевтических методах в Юго-Восточной Азии.

Ключевые слова: PwDA, полуэкспериментальный дизайн, танец игал, драматерапия, культурная терапия, инклюзия

Abstract: This article presents a cultural therapeutic model that integrates the traditional Bajau Laut Igal dance and dramatherapy, specifically designed for Persons with Different Abilities (PwDA). Using a pre-experimental qualitative methodology, the study explored emotional, symbolic, and embodied transformations experienced by participants across two 12-week workshops. The Inclusive Treatment Experimental Ritual Performance (InTERiPe) model was developed to offer non-clinical healing anchored in cultural practices. Findings suggest enhanced emotional resilience, identity affirmation, and expressive capability among PwDA. This article contributes to the discourse on inclusive, decolonial, and culturally safe therapeutic methods in Southeast Asia.

Keywords: PwDA, pre-experimental design, Igal dance, dramatherapy, cultural therapy, inclusivity

Introduction

Traditional healing practices in Malaysia, particularly among the Bajau Sama, carry therapeutic dimensions that remain underutilized in modern mental health care. This study proposes a culturally grounded intervention known as InTERiPe (Inclusive Treatment Experimental Ritual Performance), aimed at enhancing the well-being of Persons with Different Abilities (PwDA). The terminology 'PwDA' is employed throughout this paper to reflect a person-first, ability-oriented language that recognizes diversity in human functioning. The study reframes *Igal* dance—traditionally linked to ritual and community—as a therapeutic act that fosters emotional expression, cultural identity, and psychosocial healing. The evolving discourse on disability studies has increasingly advocated for the decentralization of Western medical models in favor of culturally specific therapeutic approaches. This is particularly vital in Southeast Asian contexts, where traditional knowledge and communal rituals continue to offer psychosocial support (Tan & Abdullah, 2024). The *Igal* dance, often performed to honor ancestral spirits and coastal resilience, serves not only as cultural preservation but also as a medium of reconnection for those experiencing emotional dislocation. This paper also engages with emerging frameworks in inclusive performance studies that emphasize co-creation, embodiment, and storytelling as legitimate therapeutic pathways (Chilton, Gerber, & Scotti, 2019).

Literature Review

Arts-based therapeutic models have increasingly embraced culturally specific practices, aligning with global discourses on decolonizing therapy (Kapitan, 2018; Arai & O'Connor, 2020). In Southeast Asia, ritual performance is a vehicle for healing, identity, and resilience (Low, Kipli & Panan, 2021). Leavy (2020) and Snow & D'Amico (2021) argue that pre-experimental and heuristic methods are essential in capturing symbolic, relational, and embodied change in arts-based research. Malaysian-based studies (Shariff, 2022; Rahman & Ng, 2023) have shown how

indigenous arts like Mak Yong and Zapin serve therapeutic functions for neurodivergent and mobility-challenged populations. Such frameworks emphasize holistic engagement over standardized symptom metrics, allowing participants to express personal meaning and emotion through performance. In particular, Bräuninger (2021) highlights how movement-based therapies facilitate emotional regulation in individuals with motor and cognitive differences. Furthermore, Phelan (1993) discusses the 'unmarked' body in performance as a political and therapeutic act, which resonates with PwDA reclaiming space through embodied expression. Hervey (2020) contributes a crucial ethical dimension, arguing for 'embodied ethics' in arts-based work—underscoring the therapist's responsibility to witness without colonizing participant narratives.

Methodology

This study adopted a pre-experimental design with heuristic and phenomenological foundations. Two cycles of workshops involving 41 PwDA participants were conducted. Sessions combined dramatherapy, story enactment, *Bajau Laut Igal* dance, and cultural rituals. Facilitators included a dramatherapist, a traditional dance expert, and a counselor. The pre-experimental format ensured all participants received the full experience, addressing ethical concerns of withholding interventions (McLeod, 2022). Data were collected through video documentation, reflective journals, post-session interviews, and field observations. Themes were analyzed for affective shifts, cultural affirmation, and expressive breakthroughs. The choice of pre-experimental design aligns with the study's intention to explore inner transformation rather than produce generalized outcomes. Workshops were divided into five stages based on Emunah's Five Phase Model (1994), progressing from warm-up and dramatic play to life enactments and closure. Each session was filmed and coded for affective cues such as eye contact, vocal shifts, and bodily engagement. The inclusion of PwDA from varied backgrounds allowed for a richer analysis of how disability intersects with cultural expression and healing.

Findings and Discussion



Figure 1.0: The posters of two projects (2023, 7 & 8 January and 2024, 11 & 12 January)

The Inclusive Treatment Experimental Ritual Performance (InTERiPe) model was implemented through two community-based projects conducted on 7–8 January 2023 and 11–12 January 2024, organized by the College of Creative Arts, Universiti Teknologi MARA, in collaboration with partners such as UNESCO Malaysia, Universiti Malaya, OKU Sentral, Anak Seni Production, Malaysia International Dance Organization, FiTA Dance Theatre, FiTA Theatre Production, Kolej Jasmine & Dahlia UiTM Cawangan Selangor (UCS), Unit Perkhidmatan OKU UCS, Unit Kebudayaan UCS, INSAN, and MAGIS.

These initiatives supported four key Sustainable Development Goals (SDGs):

- SDG 3 – Good Health and Well-being
- SDG 4 – Quality Education
- SDG 10 – Reduced Inequalities
- SDG 16 – Peace, Justice, and Strong Institutions

Analysis of participants' experiences and facilitator observations revealed three interrelated themes that reflect the psychosocial impact of the InTERiPe model:

Emotional Release and Resilience

Participants repeatedly described the *Igal* dance as “a new language to speak emotions.” The gestures, particularly in improvisational segments, enabled PwDA to express suppressed

feelings beyond verbal constraints. The safe space created during sessions allowed emotions such as grief, frustration, and joy to be embodied and transformed through movement.

For example, in one session centered around mask-making and roleplay, participants confronted unresolved trauma. This emotional material was later ritualized and channeled into choreographed *Igal* sequences, reinforcing Cruz and Berrol's (2020) argument that “symbolic movement helps externalize and process trauma in embodied ways.”

Symbolic Self-Representation

The workshops provided a platform for PwDA to reclaim agency by constructing and performing their own narratives. Through cultural gestures, traditional chants, and storytelling, participants reimagined themselves not as subjects of therapy but as creators of meaning.

This resonates with Boal's (2002) concept of performance as “rehearsal for revolution,” where participants use the stage as a site of transformation. As one facilitator noted, “Participants created avatars of themselves—warriors, healers, sea wanderers—and danced their truths into being.”

Collective Identity and Ritual Coherence

The incorporation of ritual structures, such as communal chanting, synchronized gongs, and

closing circle rites, fostered a strong sense of group unity and belonging. Many PwDA reported feeling “*part of something ancient*” and expressed pride in reconnecting with their cultural roots.

This aligns with Rappaport’s (1999) assertion that ritual “*binds social meaning and identity*,” reinforcing community and shared resilience. A facilitator recorded in their journal:

“Participants seemed most alive during communal rhythm moments, where eye contact and synchrony emerged naturally.”

These moments of embodied synchronicity—especially among individuals with communication barriers—highlight the therapeutic potency of culturally embedded, non-verbal performance.

Ethical Consideration of Pre-Experimental Design

While the study did not include a control group, this was a deliberate and ethical decision. Given the exploratory, inclusive, and community-driven nature of the project, withholding access to cultural healing would have been inappropriate. The pre-experimental design thus served not as a limitation, but as a flexible

structure that foregrounded human dignity and cultural safety (McLeod, 2022; Tan & Abdullah, 2024).

Conclusion

The InTERiPe model provides a culturally resonant, inclusive, and ethical framework for non-clinical therapy targeting PwDA. The pre-experimental methodology allowed deep exploration of healing through traditional performance, affirming that cultural practices offer legitimate pathways for emotional and psychosocial support. This approach challenges dominant clinical norms and advocates for integrating indigenous knowledge in mental health intervention strategies. Further longitudinal and mixed-method studies are recommended to enhance validity and policy integration.

Acknowledgement

The authors extend heartfelt gratitude to Institut Seni Kreatif Nusantara (INSAN), Universiti Malaya, Universiti Teknologi MARA (UiTM), OKU Sentral, and UNESCO Malaysia. Their collaboration, support, and commitment to cultural inclusion made this research possible.

References:

1. Arai, M., & O'Connor, P. (2020). Culturally responsive arts-based therapy: Practices and principles. *Journal of Expressive Therapies*, 6(2), 101–119.
2. Boal, A. (2002). *Games for Actors and Non-Actors*. Routledge.
3. Kapitan, L. (2018). *Introduction to Art Therapy Research*. Routledge.
4. Leavy, P. (2020). *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice* (3rd ed.). Guilford Press.
5. Low, M. T., Kipli, M. A., & Panan, A. P. (2021). Ritual and resonance: Performance as healing in indigenous Southeast Asia. *Journal of Cultural Health Studies*, 14(2), 56–68.
6. McLeod, J. (2022). *Qualitative Research in Counselling and Psychotherapy*. SAGE.
7. Rahman, F. & Ng, S. L. (2023). Decolonizing therapy in Malaysia: Indigenous frameworks for inclusive health. *Southeast Asian Psychotherapy Review*, 5(1), 45–62.
8. Rappaport, R. A. (1999). *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press.
9. Shariff, R. (2022). Dance for Parkinson’s: A Malaysian Pilot Study. *Malaysian Journal of Arts and Health*, 9(1), 33–49.
10. Snow, S., & D’Amico, M. (2021). *Creative Arts Therapies and the LGBTQ Community: Theory and Practice*. Routledge.

UDC: 781.7

Тансуз Ф. /ТУРКИЯ/
Тансуз Ф. /ТУРЦИЯ/
Tansug F. /TURKEY/

МУЗЫКА, МИФТЕР ЖАНА ТООЛОР: КЫРГЫЗСТАНДАГЫ КӨЧМӨНДӨР ЭСТЕТИКАСЫ**MUSIC, MYTHS, AND MOUNTAINS: NOMAD AESTHETICS IN KYRGYZSTAN****МУЗЫКА, МИФЫ И ГОРЫ: ЭСТЕТИКА КОЧЕВНИКОВ В КЫРГЫЗСТАНЕ**

Abstract. Mountains have preserved an outstanding cultural diversity because of their difficult accessibility. Despite high levels of cultural diversity among populations and ethnic groups over short distances, mountain people suffer from isolation, both from one another and from the rest of the world. Cultures can vary tremendously from one mountain valley to another; languages and artistic expressions, such as music and dance, and even entire sets of values and religious belief systems, may differ from one village to another within the same mountain range. In a rapidly globalizing world we must be particularly concerned with protecting cultural diversity, promoting cultural pluralism, and preserving tangible and intangible cultural heritage of mountainous regions.

This paper examines the mountain music of Kyrgyzstan and provides us with new insights in which both music and myths help us to understand one of the montane peoples and cultures in Central Asia. This paper also reveals how symbolic meanings and values of mountain music are constituted into what is considered the “Kyrgyz” element in mountain music and it helps to construct a broader understanding of cultural issues concerning ‘music, myths, and mountains.’

Keywords: music; myths; mountains; nomad aesthetics; cultural heritage; Kyrgyzstan

Аннотация. Тоолор жетүүгө кыйын болгондон улам эң сонун маданий көп түрдүүлүктү сактап калган. Жакын арадагы калктар менен этникалык топтордун маданий ар түрдүүлүгүнүн жогорку деңгээлине карабастан, тоолуктар бири-биринен да, дүйнөнүн калган бөлүгүнөн да обочолонуудан жапа чегишет. Бир тоо өрөөнүндөгү жана экинчисиндеги маданияттар ар түрдүү болушу мүмкүн; музыка жана бий сыяктуу тилдер жана көркөм сөз айкалыштары, атүгүл баалуулуктардын жана диний ишенимдердин тутумдарынын бүтүндөй топтому бир эле тоо кыркасындагы бир айылдан экинчи айылда айырмаланышы мүмкүн. Тез ааламдашып жаткан дүйнөдө биз өзгөчө маданий көп түрдүүлүктү коргоого, маданий плюрализмди жайылтууга, тоолуу аймактардын материалдык жана материалдык эмес маданий мурастарын сактоого кам көрүшүбүз керек. Бул эмгек Кыргызстандын тоо музыкасын изилдеп, музыка менен мифтердин Борбордук Азиядагы тоо элдеринин жана маданияттарынын бирин түшүнүүгө жардам берген жаңы түшүнүктөрдү берет. Бул эмгек ошондой эле тоо музыкасындагы «кыргыз» элементи катары эсептелген тоо музыкасынын символдук маанилери менен баалуулуктары кандайча камтылганын ачып берет жана «музыка, мифтер жана тоолорго» байланыштуу маданий маселелерди кеңири түшүнүүгө жардам берет.

Негизги сөздөр: музыка; мифтер; тоолор; көчмөн эстетикасы; маданий мурас; Кыргызстан.

Аннотация. Горы сохранили выдающееся культурное разнообразие из-за своей труднодоступности. Несмотря на высокий уровень культурного разнообразия среди ближайших населений и этнических групп, горные народы страдают от изоляции как друг от друга, так и от остального мира. Культуры одной горной долины могут сильно различаться от другой; языки и художественные выражения, такие как музыка и танцы, и даже целые наборы ценностей и религиозных верований одной деревни могут различаться от другой в пределах даже одного горного хребта. В быстро глобализирующемся мире мы должны быть особенно обеспокоены защитой культурного разнообразия, продвижением культурного плюрализма

и сохранением материального и нематериального культурного наследия горных регионов. В этой статье рассматривается горная музыка Кыргызстана и даются новые идеи, в которых и музыка, и мифы помогают нам понять один из горных народов и культур Центральной Азии. В этой статье также раскрываются, как символические значения и ценности горной музыки формируются в том, что считается «кыргызским» элементом в горной музыке, и это помогает сформировать более широкое понимание культурных вопросов, касающихся «музыки, мифов и гор». **Ключевые слова:** музыка; мифы; горы; эстетика кочевников; культурное наследие; Кыргызстан.

This paper examines the mountain music of Kyrgyzstan and provides us with new insights in which both music and myths help us to understand one of the montane peoples and cultures in Central Asia. This paper also reveals how symbolic meanings and values of mountain music are constituted into what is considered the “Kyrgyz” element in mountain music and it helps to construct a broader understanding of cultural issues concerning ‘music, myths, and mountains.’

Mountains have preserved an outstanding cultural diversity because of their difficult accessibility. Despite high levels of cultural diversity among populations and ethnic groups over short distances, mountain people suffer from isolation, both from one another and from the rest of the world. Cultures can vary tremendously from one mountain valley to another; languages and artistic expressions, such as music and dance, and even entire sets of values and religious belief systems, may differ from one village to another within the same mountain range. In a rapidly globalizing world we must be particularly concerned with protecting cultural diversity, promoting cultural pluralism, and preserving tangible and intangible cultural heritage of mountainous regions.

Mountain communities tend strongly to develop and defend a distinctive cultural identity. Although social and economic dimensions are significant, music is frequently an important element, and a key marker of community identity, often tribal in nature. The livelihood of indigenous communities that retain their cultural identity, whether in highlands or lowlands, is often based on systems of “traditional ecological knowledge.” Such knowledge, with associated beliefs, behaviors, and land management practices is especially important for low intensity production systems in high mountains. Due to close association between music and culture or ethnicity, musical diversity can serve as an indicator of human diversity broadly.

A great diversity of cultures can be found in mountain areas, for various reasons. Many mountainous areas harbor ethnic minorities, and until recently, mountain people were often less exposed to the outside world than other societies, mainly due to difficult access. Yet mountain cultures have never been static. Trade across mountain passes and with downstream areas, and seasonal migration have often connected mountain people to the wider world. Such interaction complemented local knowledge and values with new ideas and skills.

The richness and diversity of this global heritage is at risk from rapid economic, social and cultural change. Reasons for this change include population pressure, poverty, migration, and the global dominance of urban values, transmitted to the most remote mountain areas by the mass media, standardized formal education, and tourism. Measures to counter this cultural erosion are needed, not least because cultural identity and self-esteem are essential ingredients for development.

Through modernization and mass media, even remote mountain valleys and settlements have become exposed to mainstream western culture, which is largely urban. Tourists traveling in mountains increase this exposure, which can lead to a severe risk of loss of orientation and of cultural identity, cultural homogenization, and the collapse of traditional cultures.

In most mountain regions, people have based their livelihoods on agriculture, pastoralism, and use of forest resources. This remains widely true, although very marked changes have occurred in some mountainous areas, gathering pace from the mid-twentieth century onward, with supplementary or entirely new sources of income, often located outside mountains proper. Traditional livelihoods in mountain environments have typically been created with difficulty and at some risk of failure.

As a ‘mountain nation,’ Kyrgyzstan’s rich and diverse cultural heritage stems from the

nomadic lifestyle of its people and its location on the Great Silk Road to China. In his discussion on the philosophy of mountains, Kakeev states: "Nomadic lifestyle related to mountains, can be seen as a special type of complex, self-organized evolutionary system 'human and mountains.' Mountains are not only the necessary condition of nomad's life, but also can affect...both the forms of government, and nomad's thinking. From the point of view of systems theory nomad society which has occurred in mountains, can include independent elements as separate communities in 'Gold bowls' and at the same time be a component of other system or network structure, for example, ethnic, superethnic, as [T]urkic, or wider [community], as the Soviet people, with them is present an indefinitely diverse form of communication carried out at all levels" (Kakeev 2002:10).

These diverse forms of communication have always been established by Kyrgyz *akyns*, the preeminent musical figure in nomadic culture. The *akyn* (bard) is a solo performer of oral poetry and lyrical song who typically accompanies himself or herself on *komuz*, a fretless strummed instrument with three silk or gut strings. Women have also played an important role in the Turkic bardic tradition. Certain epics, most notably the Kyrgyz *Manas*, are traditionally chanted *a cappella*.

Nomadic cultures have also produced virtuosic instrumental repertoires performed by soloists on strummed or bowed stringed instruments, woodwinds, and plucked idiophones. The distinguishing feature of these repertoires is their narrative quality: pieces typically tell stories by using a kind of musical onomatopoeia, for example, the pounding of horse's hooves or the singing of birds, all represented through musical sound. Individual innovation is highly valued, and *akyns* are performance artists who combine music with gesture, humor, and spontaneous improvisation to entertain their audience. Their music is an abstract representation of the natural rhythms of wind and flowing water, the shifting gait of a horse as it adjusts its pace to changes in terrain, or the loping of a camel—all central to the nomadic soundworld.

According to the famous writer Aitmatov, long time ago Kyrgyz *akyns* would tell us in their songs and religions: "Think of nature the way

thou thinketh of thyself, take care of nature the way thou taketh care of thyself, otherwise, thou wilt not be the father of thy tribe any more, and thy progeny will wither like a dry root. Worship the mountain thou liveth upon, worship it as thy god and take care of its body the way thou taketh care of thy own body; otherwise, the mountain will take vengeance on thee and thy mind will be lost in the gully; and if thou lose thy mind, thy progeny will also fall into oblivion" (Aitmatov 2003:53).

Kyrgyz *akyns* also compete in exchanges of improvised verses (quatrains or couplets) known as *aytysh* (singing contest). Some of the competing *akyns* may achieve fame at the great song contests associated with the festivals. Why is it then that *aytysh* survived in only particular regions of Eurasia? Is there really a link between song contests and a certain type of social order, which can only be found in mountainous regions? Some scholars have pointed out that certain common factors such as isolation, homogeneity, reliance on oral transmission and agriculture give rise to ballads. After discussing the isolation of northeastern Scotland David Buchan concludes that "traditional balladry flourished in a nonliterate, homogeneous, agricultural society" (Buchan 1972:47). Maud Karpeles describes the region of North Carolina, Tennessee, Kentucky and Virginia in the USA as follows: "...until recently they had been more or less cut off from the rest of the world...Five years ago, when we were there, there were few roads... The mountain people lived in small more or less self-contained communities...Few could read and write..." (Karpeles 1973:96-97). Entwistle and Hodgart also agree that "the ballad society" is an isolated, self-sufficient community and oral transmission is one of its generic characteristics (Entwistle 1951:7 and Hodgart 1950:138).

It would seem as if all of the scholars above were describing my research site in Kyrgyzstan. Like "the ballad society" the mountainous areas were cut off from the rest of the country because of the poor conditions of the roads and severe winters. Oral transmission was certainly one of the major characteristics of the region because in some areas the illiteracy rate was as high as 99%.

According to Salidzan Dzigotov, an eminent scholar of Kyrgyz culture at Manas University in Bishkek (personal communication), we can

talk about isolation, homogeneity, reliance on oral transmission, and agriculture for the Kyrgyz people living in the mountains. They are non-literate, isolated, and self-sufficient.

How then can one explain the existence of a particular genre (*aytysh*) in Central Asia, especially in Kyrgyzstan? Isolation, homogeneity, dependency on oral transmission and agriculture seem to provide an ideal environment for singing, telling traditional tales or asking riddles, which people adopt to many purposes and different contexts. Everywhere people need to be entertained in order to fill large empty box of time in winter or in the month where there is no agricultural activity. It is normal that they choose the existing tradition with which they are familiar. As a result, some societies entertain themselves with ballads while others do it with song contests or storytelling or a combination of both.

Kyrgyz are traditionally nomadic and culturally, linguistically, and musically they are closely connected to the east with the Altai Turks (Altaian proper, Telengits, Teleuts, Khakas and Tofas) (Vinogradov 1958:27). There is strong evidence that song contests were prevalent among Turkic peoples in Eurasia: "Singing contests in Central Asia are by no means confined only to the [Kyrgyz] and the [Kazakhs]. One finds them also among other peoples speaking Turkman dialects...among the Telengites...the Shor; the Yakut...the Turkomans, and, finally, also among the Azerbaijanis" (Emsheimer 1956:28).

Song contests can also be found in Turkey. The primary center for song contests in Turkey is the mountainous northeastern region. Today, "the historical connection of *ashyks* [bards] in northeastern Turkey with Azerbaijani *ashyks* and Azerbaijani culture still continues" (Erdener 1995:32). In performance, "the musical skills of the *akyn*, *ashyk*, or *bakhshy* as a singer and player are at least as important as his skills as a narrator" (Reichl 1992:133).

Much of Kyrgyz mountain music developed out of a nomadic life style, which discouraged the development of large stationary instrumental ensembles, but rather emphasized the development of the most portable of all instruments, the human voice. Accompanying instruments were limited to small and portable strummed or bowed stringed instruments. When a culture is nomadic, it has few material goods

and, as such, instead of having many varied instruments, the people experiment with their voices to produce a variety of sounds and singing styles. Kyrgyz have preserved their nomadic way of life into the twentieth century and developed a unique musical culture different in some important respects from the other Central Asian groups.

Kyrgyz herders played composite chordophones or aerophones, as did other Central Asian nomads. Membranophones and idiophones were played in shamanist and military contexts. Like the *komuz*, the pastoral aerophones *choor* and *sibizgi* are used to accompany shepherds' cries. Among the historically nomadic Kyrgyz, epic singers, who perform epics such as 'Manas' and 'Er-Toshtuk,' are still an active part of community social life. They have retained forms of epic song exclusively in verse and their music is strongly linked to an archaic Inner Asian soundworld.

Kyrgyz horsemen were not only *komuz* players (*komuzchu*), but were probably the world's earliest *kyyak* players (*kyyakchi*). An instrument of nomadic life, the *kyyak* or *kyl-kyyak* (bowed stringed instrument) strung with horsehair strings, played with horsehair bows, and often featuring a carved horse's head at the end of the neck have an archaic history among the nomadic peoples of Central Asia and are closely linked to shamanism and spirit worship. Also connected with shamanism, the small plucked metal idiophone *temir ooz komuz* is one of the few instruments common to the whole of Central Asia, but it has evolved only in Kyrgyzstan.

Originating in a nomadic past, among the Kyrgyz, as well as other Central Asian nomadic peoples, traditional culture is basically oral, and the specific features of orally preserved and transmitted knowledge provide a key to understanding this culture. In such a social context, it was natural for music to assume a role far greater than mere entertainment. Indeed, for the Kyrgyz, music has been at the core of society, providing the mechanism through which social life is preserved and transmitted. For example, many kinds of music were incorporated into traditional hospitality rituals performed in the circular felt yurts that are home to the Kyrgyz nomads. Their music was influenced by the structure of society and by their religious complexes. Musical performances were typi-

cally accompanied by commentary, conversation, and interpretation. As a rule, each musical piece recounted the history of its own creation, and its performance included a story about its composer and about past performers. A variety of communication took place between the *akyn* and the audience, an event that was live rather than technological. Listeners participated actively, influencing the choice of repertoire and encouraging the performers.

Nomadism is significant in the cultural and historical development of the Turkic peoples. It is a form of life conditioned by economic necessities; as raisers of livestock the nomads have to move their animals to different pastures during the different seasons of the year. Their economically conditioned mobility has been enhanced from early times by the use of horses.

The kernel of Central Asia is historically the home of nomadic pastoralists. The history of the Kyrgyz can be traced to the second century CE; in the preceding 2000 years they were pastoral nomads and cattle-breeders and have remained predominantly so ever since. Agriculture has been a less important part of their economy. Chadwick argues that the material culture of the “nomads of former times was not on a high level. They had no more permanent architecture than a tent; no industries; little agriculture, and that only in isolated districts; and, as we have seen, no trade which can be regarded as organized” (Chadwick and Zhirmunsky 1969:14). Living mostly in hair yurts, the herders of the area have also traditionally been excellent horsemen and were formerly indefatigable warriors. The arts of song and dance have been more important to them than architecture and sculpture, and songs about horses and travels across long distances played a prominent part in the oral tradition and secular music of these nomadic peoples.

Among Kyrgyz nomads, all musical genres may have the same hierarchical status. In such conditions, musicians who play in cafes, at weddings or festivals, for dancing, and to accompany storytelling are respected no less than those who play more serious genres, and the social and rhetorical skills of the musician-entertainer are greatly admired. Virtuoso performers of Kyrgyz nomadic *komuz* music who once played to large crowds at traditional ceremonies and festivals, however, have seen

their audiences shrink as mass media encroaches on live entertainment. Today their difficult art is appreciated mostly by enlightened amateurs.

Mountains have specific environments and economies. These constitute specific development contexts, a reality that is often not well understood—or not taken into account—by policy- and decision-making institutions that are mainly located in urbanized and densely populated lowland areas. The Kyrgyz Republic is a country still undergoing political and economic transition. After 15 years of transition, cultural and artistic institutions and activities in Kyrgyzstan continue to lack clearly defined national and regional cultural policies. Culture is not a separate sphere within society but is rather inclusively incorporated in all sectors and strongly connected to political, economic and social issues. At the same time, Kyrgyzstan, until recently largely unknown outside the CIS countries, is now becoming a destination for cultural and eco-tourism.

Mountains are characterized by specific development challenges. Typically, these include maintenance of traditions and value systems due to difficult or limited access, economic and political marginality, outmigration, environmental sensitivity, diversity of livelihoods, and cultural diversity. These challenges, such as cultural change without loss of identity need to be addressed by specific policies, laws, and institutional arrangements at the international, national, and local levels.

The mountains of Kyrgyzstan raise a number of important questions in terms of socio-economical, ecological, and cultural development: Do our present analytic categories contribute to or detract from an understanding of the peoples of the mountains? Can we today continue to hide behind political neutrality as the cultures and ecologies of mountains are decimated? Is preserving the cultural environment just as important as preserving the environment?

Today these problems remain unsolved. As Asankaygy once said: “...To be conscious and cultural is not only to learn one of the eposes by heart and play the *komuz*; the most important thing is to be humane towards everything that is alive, towards the environment” (Aitmatov 2003:56). This is the essence of human culture.

Bibliography

1. Aitmatov, Ch. T. "Spiritual and Cultural Development of Mountains," in *Bishkek Global Mountain Summit: A Look into the Future*. Bishkek, 2003.
2. Belyayev, V. M. *Essays on the Musical History of the Peoples of the USSR*. Moscow, 1962; Eng. trans. as *Central Asian Music*, ed. and trans. by M. and G. Slobin. Connecticut, 1975.
3. Buchan, D. *The Ballad and the Folk*. London, 1972.
4. Chadwick, N., V. Zhirmunsky. *Oral Epics of Central Asia*. Cambridge, 1969.
5. Emsheimer, E. "Singing Contests in Central Asia," *International Folk Music Journal*. 1956, 8:26-29.
6. Entwistle, W. J. *European Balladry*. Oxford, 1951.
7. Erdener, Y. *The Song Contests of Turkish Minstrels: Improvised Poetry Sung to Traditional Music*. New York, 1995.
8. Hodgart, M. J. C. *The Ballads*. London, 1950.
9. Khazanov, A. M. *Nomads and the Outside World* (2nd edition), Wisconsin, 1994.
10. Kakeev, A. Ch. "About Philosophy of Mountains," in *Mountains of Kyrgyzstan*. Bishkek, 2002.
11. Karpeles, M. *An Introduction to English Folk Song*. London, 1973.
12. "Mountain Agenda" *Mountains of the World: Sustainable Development in Mountain Areas-The Need for Adequate Policies and Instruments*. Berne, 2002.
13. Reichl, K. *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*. New York, 1992.
14. Spector, J. "Musical Tradition and Innovation," in *Central Asia: A Century of Russian Rule*, ed. E. Allworth. New York, 1967.
15. Tansug, F. "Traditional Music and Nomadism in Central Asia" in *Proceedings of the First International Scientific Seminar: History and Problems of Preserving and Development of Traditional Music* (24-25 April 2004, National Conservatory of Kyrgyzstan), pp. 100-109, (in Russian) ed. R. Amanova. Bishkek, 2004.
16. Tursunov, E. D. *Ancient Turkic Folklore: Sources and Formation*. Almaty, 2001.
17. Vinogradov, V. *Kyrgyz National Music*. Frunze, 1958.

Discography

1. *Ordo Sakhna: Song of Nomad*. The Folk Ethnographic Theatre. OSK. 2001.
2. *Tengir-Too: Mountain Music of Kyrgyzstan* (CD/DVD). Smithsonian Folkways SFW CD 40520. 2005.
3. *The Silk Road: A Musical Caravan* (2 Compact Disks). Smithsonian Folkways Recordings SFW CD 40438. 2002.

УДК 78.072.2

Özdemir E./TURKEY/
Өздемир Е./ТҮРКИЯ/
Оздемир Е./ТУРЦИЯ/

**ТҮНДҮК МАКЕДОНИЯДАГЫ СТРУГА ХАЛВЕТИ ЛОЖАСЫ:
МУЗЫКА, ТИЛ ЖАНА ИДЕНТТҮҮЛҮК ӨҢҮТҮНӨН ДИНИЙ ПРАКТИКАЛАРЫНА ТАЛДОО**

**ЛОЖА СТРУГА ХАЛВЕТИ В СЕВЕРНОЙ МАКЕДОНИИ: АНАЛИЗ ЕЁ РЕЛИГИОЗНЫХ ПРАКТИК
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МУЗЫКИ, ЯЗЫКА И ИДЕНТИЧНОСТИ**

**THE STRUGA HALVETİ LODGE IN NORTH MACEDONİA: AN ANALYSIS OF ITS RELİGİOUS PRACTİCES
İN TERMS OF MUSIC, LANGUAGE, AND IDENTİTY**

Abstract. The Balkans became a significant center of Turkish culture beginning in the 13th century with the settlement of Oghuz Turks migrating from Anatolia. The language, culture, religion, and music carried into the region by the Turks continue to be represented today. North Macedonia is one of the Balkan homelands where both Sunni and Bektashi interpretations of Turkish-Islamic tradition are present, and the relationship of these traditions with music remains a valuable source for musicological inquiry. The Halveti order, an Islamic Sufi order that emerged in Baku in the 14th century, spread across Anatolia and the Balkans. It later gained a following not only among the Turkish population but also among Muslim Albanians and Torbeš communities in cities such as Ohrid, Kičevo, and Struga. This study focuses specifically on the religious practices observed at the Struga Halveti Lodge, one of the active Halveti institutions in North Macedonia.

Religious music, which occupies a vast corpus within the broader framework of Turkish music, is categorized under separate headings based on its performance contexts in mosques and Sufi lodges. The musical structures accompanying the religious practices at the still-active Struga Halveti Lodge are examined and interpreted in relation to language, identity, ethnicity, and cultural interaction. The study further explores concepts such as the migration of music, claims of multiple identities, and performative ownership. It offers a comparative sociological analysis of Halvetism and Bektashism—seen here as differing interpretations of Turkish-Islamic traditions—particularly within the context of Macedonia, using categories such as urban and rural religious expression.

The findings and observations presented in this article are primarily based on data collected during fieldwork conducted in 2022.

Keywords: Turkishness in the Balkans, Halveti Order, Music, Bektashism, Religious Music

Аннотация. Бул макалада Түндүк Македониядагы Струга Халвети ложасынын диний практикалары музыка, тил жана иденттүүлүк өңүтүнөн изилденет. 13-кылымда Анадолудан келген огуз түрктөрү менен Түндүк Македония маанилүү түрк маданиятынын борборуна айланган. Халвети ордени, 14-кылымда Бакуда пайда болгон Ислам суфий тармагы, Анадолу жана Балкан өлкөлөрүнө, анын ичинде Түндүк Македониядагы мусулман албандар менен Торбеш жамааттарына тараган. Изилдөө Струга Халвети ложасында диний ырым-жырымдарды коштогон музыкалык түзүлүштөрдү тил, иденттүүлүк, этникалык жана маданий өз ара байланышта карайт. Ошондой эле музыканын миграциясы, бир нече иденттүүлүктүн талаптары жана аткаруучулук менчик сыяктуу түшүнүктөр изилденет. Макалада халветизм менен бекташизмдин салыштырмалуу социологиялык анализи сунушталып, Македониянын контекстинде шаардык жана айылдык диний билдируүлөр каралат. Бул макаладагы жыйынтыктар 2022-жылы жүргүзүлгөн талаа иштеринин материалдарына негизделген.

Негизги сөздөр: Балкандагы түрктүк, Халвети тартиби, музыка, бекташизм, диний музыка

Аннотация. Балканы стали важным центром турецкой культуры, начиная с XIII века, с поселением турок-огузов, переселившихся из Анатолии. Язык, культура, религия и музыка, принесенные турками в регион, сохраняются и сегодня. Северная Македония – одна из балканских родин, где представлены как суннитская, так и бекташская интерпретации турецко-исламской традиции, и связь этих традиций с музыкой остаётся ценным источником для музыковедческих исследований. Орден Халвети, исламский суфийский орден, возникший в Баку в XIV веке, распространился по всей Анатолии и Балканам. Позднее он приобрёл последователей не только среди турецкого населения, но и среди албанцев-мусульман и общин торбешей в таких городах, как Охрид, Кичево и Струга. Данное исследование посвящено религиозным практикам, соблюдаемым в ложе Халвети в Струге, одном из действующих институтов Халвети в Северной Македонии. Религиозная музыка, занимающая обширное пространство в более широком контексте турецкой музыки, классифицируется по отдельным рубрикам в зависимости от контекста её исполнения в мечетях и суфийских ложах. Музыкальные структуры, сопровождающие религиозные практики в всё ещё действующей ложе «Халвети» в Струге, рассматриваются и интерпретируются в контексте языка, идентичности, этнической принадлежности и культурного взаимодействия. В исследовании также рассматриваются такие концепции, как миграция музыки, претензии на множественную идентичность и исполнительское право собственности. В нём представлен сравнительный социологический анализ халветизма и бекташизма, рассматриваемых здесь как различные интерпретации турецко-исламских традиций, особенно в контексте Македонии, с использованием таких категорий, как городское и сельское религиозное самовыражение.

Выводы и наблюдения, представленные в данной статье, основаны преимущественно на данных, собранных в ходе полевых исследований, проведённых в 2022 году.

Ключевые слова: турецкость на Балканах, орден халвети, музыка, бекташизм, религиозная музыка

Introduction

The history of the Turks in the Balkans can be examined under two distinct categories. The first encompasses the groups such as the Huns, Bulgars, and Cumans who arrived in the region from north of the Black Sea starting from the 4th century (Togan, 2018, p. 213). These groups, who spread across the Danube basin and the Carpathians (Rasonji, 1971, p. 89), established notable administrative and cultural presences. However, both the Bulgars and Cumans gradually lost their languages and Turkish identities shortly after converting to different religions. As this study does not aim to identify or analyze the intangible cultural heritage elements of these early Turkic groups, this brief reference will suffice. The second group, and the one most relevant to the focus of this study, consists of the Oghuz Turks who migrated from Anatolia to the Balkans beginning in the 13th century. This Oghuz-Turkmen movement between the Balkans and Turkey continues to this day. These population movements have also facilitated a flow of cultural transmission. Since culture is a human act, it exists with human presence and moves with people. The Turkish culture in the

Balkans, therefore, is a component of the identity brought by these Turks. Among these cultural elements, music stands out as one of the most distinct.

Following the Battle of Manzikert, which opened the gates of Anatolia to the Oghuz Turks, the region witnessed the emergence of numerous religious and Sufi communities as well as charismatic leaders. Especially by the mid-13th century, the increasing mobility, the Babai Revolt and its suppression, the westward dispersion of its remnants, and the establishment of lodges by figures such as Haji Bektash Veli, followed by the activities of warrior dervishes like Sarı Saltuk in the Balkans, framed the settlement of Turks in the region within a religious context. In this regard, Sarı Saltuk is considered a pioneering figure. “Sarı Saltuk is a character from the second half of the 13th century whose name is associated with the entry of popular Islam into the Balkans and the Turkish settlement that formed its social base. His real life is deeply interwoven with legends and hagiographies” (Ocak, 2021, p. 7). Among these religious structures, the Bektashi Order has been the most influential both in Anatolia and the Balkans and continues to exist

today. One of the orders that spread from Anatolia to the Balkans is the Halveti Order.

This study constitutes one of the outcomes of a series of field research projects we have been conducting since 2022, focusing on Turkish music traditions in the Balkans. Supported by the Scientific Research Projects Unit of Bursa Uludağ University, this project involved comprehensive fieldwork. Concentrating on the role of music in the daily practices of the Turkish population that has lived in North Macedonia for centuries, the study explored a variety of musical contexts. It examined amateur and functional music-making in rural settings, as well as more professional and performance-focused musical practices in urban centers. Another focus was the performance of Turkish religious music in mosques and lodges that date back to the Ottoman period. The study employed methods such as literature review, snowball sampling interviews, participant observation, ethnographic mapping, and descriptive analysis. Interviews with members and representatives of Bektashi and Halveti lodges provided valuable insights into the current representation of Turkish religious music in North Macedonia. In this study, observation was the primary methodological tool for both data collection and interpretation. "Observation is the systematic and planned examination of phenomena, events, objects, or relationships involving individuals or groups through sensory perception in order to gather information or data" (Erol, 2024, p. 116). In addition to existing studies and netnographic data on the music of the region or population under study, direct participation in musical performances enabled the researcher to form new questions and interpretations based on personal knowledge and insight. These observational findings are discussed throughout the text and especially in the final section of the study.

The Halveti Order originated in Azerbaijan and the Bektashi Order in Anatolia, yet both reached the Balkans through migrations from Anatolia. Not only is Turkish the liturgical language of these orders, but the music accompanying their rituals is also categorized as Turkish music. However, one of the central questions of this study concerns what kinds of cultural outputs have emerged from the Turkish social life that developed through interaction with diverse ethnic groups, languages, and cultures in

the Balkans. Religious musical practices such as lullabies, children's songs, bridal and wedding songs, military songs, and laments—all of which we categorize as "private domain" music—are generally inward-facing and closed to external influence. Cultural barriers such as language and religion are among the primary factors that construct this enclosed and inward-facing structure. Language differences are one of the major obstacles preventing communication between different groups residing in the same town or village outside of obligatory and professional domains. Although such barriers may temporarily dissolve in contexts such as trade, government service, or military duties, these instances of interaction do not represent the general societal dynamic. Religion is another significant barrier because religious practices are inward-oriented and largely closed to external observation. Therefore, the musical structures embedded in religious practices tend to crystallize within small, insular circles. In communities where both language and religion serve as barriers, interactions typically remain superficial and limited.

The Halveti Order

The Halvetiyya was established in the 14th century and, through its various branches, became widespread across a broad geographical area. "The Halvetiyya order was founded and developed in Azerbaijan and from there spread to Anatolia, and subsequently to the Balkans, Syria, Egypt, North Africa, Sudan, Abyssinia, and South Asia" (Uludağ, 1997, Vol. 16, p. 394). Among the pioneering religious structures that spread to the Balkans via Turkish migrations, the Bektashi Order stands out. Numerous Bektashi lodges were founded in countries such as Bulgaria, Greece, and North Macedonia. North Macedonia, in particular, remains one of the prominent regions where Bektashism continues to exist actively. Compared to Bektashism, the Halveti Order spread and gained acceptance in this region at a later time. "During this period, alongside the highly active Halveti and Celveti orders, other Sufi orders also began to expand throughout the Balkans. In his *Seyahatname*, Evliya Çelebi states that by the mid-17th century, these orders had established an active presence in nearly all urban centers of the Balkans" (Aydinçe, 2015, p. 79).

Over time, the order split into various sub-branches. In the Balkans, charismatic lead-

ers who migrated helped establish sub-orders such as Sinaniyya, Karabashiyya, and Hayatiyya. "In Macedonia, the most widespread branch of the Halvetiyya is the Hayatiyya, a sub-branch of the Ramazaniyya branch of Ahmediyya. The Hayatiyya Lodge founded by Mehmet Hayati Efendi in Ohrid serves as the central lodge (*asitané*) of this order. The lodges in Struga, Kičevo, Çulli Baba, Sheikh Selim, and the Upper Neighborhood of Štip are all affiliated with the Ohrid lodge" (Türk, 2015, p. 440).

Turkish Religious Music

Music holds a central role in the practices of many religious orders that include or are represented by Turks. "In the Halvetiyya order, each *murid* (disciple) recites daily personal *zîkr* (remembrance), prayers, and *vird* (devotional formulas), which vary according to the days of the week. Special importance is given to the recitation of Yahyâ al-Shirvânî's *Virdü's-Settâr*. In addition, collective *zîkr* performed aloud (*ceh-rî*) in lodges on specific days of the week is referred to by names such as *darb-ı esmâ*, *devran*, and *hadra*. Hymns (*ilahis*) are recited during the *devran*. Disciples form a circle sitting down, then continue the *zîkr* while standing, and eventually begin rotating movements. Music is emphasized during the *zîkr*, with instruments such as the *ney*, *kudüm*, and *def* being used" (Uludağ, 1997, Vol. 16, p. 394).

In Turkey, lodges are generally integrated with urban musical culture and are predominantly found in cities considered cultural centers such as Istanbul, Bursa, and Konya. All Turkish communities in North Macedonia are Muslim, and the majority are Sunni today. Notable centers of the Halveti tradition include the Rifa'i lodge in Skopje and Halveti lodges in Ohrid, Kičevo, and Struga. Additionally, although Bektashism can today only be observed in limited contexts, it continues to leave significant marks and maintain a degree of symbolic representation among the Balkan Turks. Particularly, Sarı Saltuk—a legendary figure and a Bektashi *baba*—along with other Turkmen *babas* who arrived in the Balkans following the Babai Revolt in the 13th century, have left a deep spiritual imprint on the religious worldview of Balkan Turks, especially those in Macedonia.

The use of music in Islamic rituals is significant enough to define religious music as an independent field of study. Given that music is a

cultural phenomenon, the religious, social, ceremonial, functional, and artistic aspects of music must also be evaluated within the musical system of the respective culture. When considering Muslim cultures such as Arab, Persian, and Indian, it becomes evident that their religious musical practices reflect their own national musical textures. The Turks, the majority of whom are Muslim, have likewise developed a sound organization that can be studied under the framework of Turkish music within their religious practices. This musical corpus has over time formed a substantial sub-discipline and continues to be the subject of numerous musicological studies. Turkish religious music encompasses distinct repertoires within both art and folk music traditions. Although terms like *ilahi* and *Sufi music* conceptually evoke art music for many in Turkish society, in practice, terms such as religious music, Sufi music, mystical music, and *ilahi* include all musical expressions that deal with religious themes. The musical practices in Bektashi lodges—both in Turkey and the Balkans—are textually derived from *âşık* (minstrel) poetry. Melodically, they are heavily influenced by folk music motifs, although being embedded in an urban and organized setting occasionally reflects on the performance and repertoire. The Dikmen Baba Lodge in Kanatlar Village, which remains active today, is one of the most vibrant sites for observing Bektashi music and rituals in the Balkans.

When considered as a subgenre of Turkish art music, religious music—or *religious musiki*, as it is traditionally termed—is generally categorized into two branches: mosque music and lodge music. "Mosque music consists of vocal performances that emerge during and around prayer times, often involving improvised (non-composed) melodic expressions. Forms of mosque music include the *ezan* (call to prayer), prayers and recitations before the *iqama*, the recitation during congregational prayer, and post-prayer litanies and supplications recited by the *muez-zin*. Additional forms associated with mosque music, though performed at various times and places, include *temcid*, *salat*, *munajat*, *takbir*, *salat-ı ümmiye*, *mawlid*, *mi'rajiyye*, *Muhammad-iyye*, *tevşih*, *naat*, and Ramadan hymns" (Özcan, 1992, pp. 2–3, 10–11).

For centuries, prayers have been performed with music in mosques. Through repetition, vari-

ation among *muezzins* and *imams*, and the prosodic influence of the recited text, a vast mosque music repertoire has developed over time. One function of this practice is to increase the auditory appeal and emotional impact of the text, preventing it from sounding monotonous or tedious. In this context, the functionality of music lies in its effect on the listener, its capacity to facilitate memorization of standardized texts, and its broader didactic value. While religious music has acquired an artistic dimension over time, it continues to retain its functional aspects today. Even when examined solely within the framework of Turkish music, it is evident that numerous subgenres have emerged, forming a vast and multifaceted musical corpus that can be analyzed within both folk and classical traditions. “These performances may resemble vocal artistry. Performing the mosque repertoire in aesthetically pleasing and culturally meaningful *makams* (modes) with a beautiful and resonant voice has been considered valuable—even essential—for the communication of Islamic teachings. Stories of people converting to Islam solely after being moved by the *ezan* are frequently retold in Turkish society” (Özdemir, 2021, p. 68).

Another branch of Turkish religious music is lodge music. “Lodge music refers to the rhythmic and often instrumentally accompanied musical elements performed during the *zikr* rituals of vocal Sufi orders (*cehrî tarîkats*). Its forms include the *Mevlevî ayin*, *mersiye*, *kaside*, *ism-i celâl*, *durak*, *şugul*, *savt*, and *nefes*. The forms *naat* and *ilahi* are common to both mosque and lodge music, indicating an overlap between the two traditions. However, whereas *ilahi* in the lodge setting may be accompanied by musical instruments, this is not permitted in mosque practice” (Özcan, 2001, pp. 384–385).

The Struga Halveti Lodge: Religious Practices, Language, and Music

As part of our field research on the musical traditions of Turks in North Macedonia, a significant portion of our work in the domain of religious music was dedicated to observing musical practices accompanying religious rituals at the Halveti Lodge in Struga. Our visit coincided with the 10th day of Muharram, known as Ashura Day, commemorating the martyrdom of Husayn ibn Ali at Karbala. The fact that our visit occurred both on a Friday and on Ashura provided us with a unique opportunity to observe significant religious practices.

“Hasan Baba founded his lodge in 1770 in Ustruga with the permission of Sheikh Osman Efendi, the *Asitane* Sheikh. After his death, Kadri Efendi, who was not a sheikh, continued the service as *Sheikhzade*. He was succeeded by Sheikh Arif Efendi, Sheikh Rifat Efendi, Vice Sheikh Mustafa Efendi, Vice Sheikh Kemal Efendi, and again Sheikh Arif Efendi. Today, the Hayati branch is continued at the Hasan Baba Lodge by Sheikh İlhan Efendi, the son of Sheikh Arif Efendi” (Aydinçe, 2015, p. 89). The lodge remains active to this day. The building, which also functions as a mosque where the daily prayers (*salat*) are performed, holds great significance for the Muslim community in the region. “The lodge we are in was built in the 1770s by Hasan ibn Feyzullah. He came here from Konya, Karaman, as a soldier. After settling here, he received spiritual guidance and became a disciple of Pir Mehmet Hayati at the Ohrid lodge. Since Pir Mehmet Hayati had already passed away, Hasan Baba received his *ijazah* (authorization) from his son-in-law, Sheikh Osman Efendi, and established this lodge in 1770. Our lodge has been active ever since, and the spiritual lineage has been preserved. After Hasan Baba came his son, and then his grandson, eventually reaching me. Before me, my father, Sheikh Alim Efendi, and his father, Sheikh Kemal Efendi, along with his uncle Mustafa Efendi, managed the Ohrid lodge” (Şeyh, Interview, 2022).

As is customary throughout the Islamic world, the daily prayers at the lodge are conducted in Arabic, including the recitation of verses and supplications. However, the dominant language used in the lodge outside of formal prayers is Turkish. “... Turkish has historically been the language of culture and civilization in the Balkans. Moreover, it has played a significant role in the religious culture of the region” (Sezikli, 2023, p. 329). Sheikh İlhan Efendi, the lodge’s current spiritual leader, mentioned that he also knows Macedonian and Albanian and that prayers can be performed in these languages when needed. Although members of the congregation include speakers of these languages, Turkish remains the primary language used in rituals. The use of other languages is rare and reserved for exceptional circumstances. “In general, we can say that the language of our *zikr* is Turkish. However, during informal gatherings, while performing spontaneous devotional practices, we some-

times use the *def* (frame drum) and recite hymns in Albanian, Bosnian, or Arabic. This is because our congregation is diverse—there are Turks, Albanians, and Torbeši. It should be noted that our lodge is open to everyone. Some come because they love the lodge, and others come just to perform their prayers and leave without participating in the *zikr*” (Şeyh, Interview, 2022).

The term *cehrî zikr* refers to the loud and melodic recitation of sacred texts during remembrance rituals. These recitations are almost always performed with melodies, and rhythmic elements accompanying the melodies help regulate the communal participation and bodily movements within the *zikr* practice. The religious melodies we recorded ourselves or accessed via social media recordings posted by others remain largely within the stylistic norms of Turkish religious music. Elements such as modal structure (*makam*), melodic progression (*seyir*), rhythm (*usûl*), and prosody align closely with the traditional structures of Turkish religious music observed in Turkey. The melodies performed during the *ezan*, *salâ*, and *mawlid* ceremonies at the Halveti Lodge in Struga frequently employ *makams* such as *Uşşak*, *Hüseynî*, *Nihavend*, *Rast*, and *Hicaz*—mirroring examples from Turkish mosque and lodge repertoires. Considering that all religious leaders of the lodge, and most of its followers, have been ethnically Turkish since its founding—and that physical contact with Turkey has remained uninterrupted, particularly with modern communication technologies—this continuity is unsurprising. Although Albanians and Torbeši who have converted to Islam and attend the lodge may occasionally request hymns in their own languages, these instances have not fundamentally altered the linguistic and musical foundations of the rituals. Nevertheless, further research with a stronger focus on cultural interaction would provide a deeper understanding of this phenomenon.

Sheikh İlhan Efendi, who currently serves as the imam of the Struga Halveti Lodge, granted us full permission to record all religious practices and also shared firsthand information regarding the musical aspects of their rituals. His accounts are presented below in his own words:

“My name is İlhan Sheikh. I was born in 1966 in Ohrid. I completed my nine-year basic education in Turkish in Ohrid. I graduated from the Gazi Husrev-Beg Madrasa in Sarajevo and also earned

a degree from the Faculty of Islamic Studies in Sarajevo. Between 1993 and 1997, I served as an imam in Ohrid. Since 1997, I have been serving as the imam of the Halveti Hayati Hasan Baba Lodge.”

About Zikr

“Our zikrs are performed melodically. During the recitation of the name of Allah, ilahis (hymns) are also sung. These ilahis are performed in Turkish but with our local dialect. We sing hymns based on the poems of Ashiq Yunus, Yunus Emre, and Niyazi Misri, again in our local accent. Overall, we can say that Turkish is the primary language of our zikr.”

About Zakirân – Ilahi

“I give the cues for when to begin. These signals are not specifically for the ilahi, but to ensure that the rhythm and zikr are synchronized. We usually preselect about five ilahis for each Friday within a given month. We sing them in order. Even if someone who knows the hymns doesn’t show up, we never lack someone who can recite them. If nobody knows them by heart, we find someone who reads and performs them from a text.”

About Mawlid

“The mawlid is recited at our lodge, particularly during the month of Rabi’ al-awwal. However, we follow a specific sequence: it is first recited at the asitane in Ohrid on the 12th night, followed by other lodges. In our lodge, the mawlid is recited on the first Friday night following the 12th of Rabi’ al-awwal. We recite the birth, greeting (merhaba), and ascension (mi’rac) sections from Süleyman Çelebi’s well-known Mawlid. While the reciter begins with “Allah’s name...,” the congregation does not remain passive; they respond by repeatedly chanting ‘Allah, Allah’ during the recitation.” (Şeyh, Interview, 2022).

Results and Discussion

The Turkish presence in the Balkans has maintained an uninterrupted cultural and demographic connection with Anatolia. Since the 13th and 14th centuries, when large-scale migrations began, this relationship has never been severed. Culture, language, religion, and specifically music—our focus in this study—are the fundamental elements of this continuity. With the arrival of Bektashi dervishes in the Balkans, this movement is considered not only a demographic shift but also a spiritual and religious one. In countries such as Bulgaria, Greece, North Macedonia, Romania, and Kosovo, Sunni struc-

tures that emerged relatively later paralleled the development of religious institutions in Ottoman Anatolia.

This comparative framework has allowed us to evaluate information we also collected on Balkan Bektashism as part of the same fieldwork. While Bektashi lodges originally represented an urban religious tradition, over time—especially in the Balkans—they became associated with a more rural sociocultural environment. Examples of this include the Dikmen Baba Lodge in the village of Kanatlar (North Macedonia) and the *Cem Evi* in the village of Söğütçük in the Deliorman region of Bulgaria. The music performed during religious ceremonies in these rural Bektashi centers tends to align with the characteristics of Turkish folk music. Similarly, in contemporary Turkey, Alevi *Cem Evis* located in rural areas reflect this structure. Even though urban migration has led to the establishment of *Cem Evis* in metropolitan centers, their musical practices remain grounded in folk traditions.

In contrast, the Sufi orders and Sunni associations that formed after Bektashism in the Balkans—just as in Turkey—retain a distinctly urban character. Examples of this include the Rifa'i Lodge in Skopje, the Halveti *Asitane* in Ohrid, and the Struga Halveti Lodge, which is the specific focus of this study. These institutions exemplify urban religious structures not only through their locations and ritual practices but also through their musical frameworks. The Harabati Baba Bektashi Lodge in Tetovo (North Macedonia) still represents the pre-19th-century institutional form of Bektashism, both physically and spiritually. However, compared to the aforementioned rural Bektashi lodges, its presence today is more symbolic than functional. The relatively stable population structure in rural areas, contrasted with the constant demographic shifts of urban centers, contributes significantly to the sustainability of cultural traditions rooted in community-based transmission.

Another useful point of comparison between these two religious structures in Macedonia involves the musical instruments used in rituals. As observed from the accounts of Sheikh İlhan Efendi, the Halveti Lodge gives preference to instruments such as the *def* (frame drum) and *ney* (reed flute), despite a shortage of qualified performers. In contrast, the Bağlama (long-necked lute) was reported to be the main accom-

panying instrument at the Kanatlar Bektashi Lodge, although we did not directly observe a performance during our visit. This distinction in instrumental usage reflects a broader difference in musical texture that can be generalized as urban versus rural—a distinction that also applies to Alevi and Sunni structures in Turkey.

Another critical issue to be addressed is the matter of language. As previously noted, the dominant language of *zikr* in the lodge is Turkish. One of the strongest indicators of this continuity is the usage of hymns based on the poems of mystic poets such as Ashiq Yunus, Yunus Emre, and Niyazi Misri—figures who are foundational to Anatolian Turkish Sufism. The recitation of their works not only demonstrates linguistic continuity but also reflects a shared literary and spiritual sensibility. These shared aesthetic and musical values can be considered some of the strongest cultural links connecting communities of the same ethnic origin across geographically distinct regions. These poets serve as common textual sources for both Alevi and Sunni traditions in Turkey and the Balkans. Thus, even though musical and performative frameworks differ—classified as folk versus art music, or rural versus urban—the verbal content and literary canon remain largely consistent.

When discussing Turkish culture in the Balkans, terms such as “Turkification” are often employed; however, the precise meaning of such terms can sometimes be ambiguous. “The Turkification of both Anatolia and the Balkans refers primarily to the mass migration of Oghuz tribes as a result of military and sociopolitical developments. It should be used in this sense, rather than implying a large-scale ethnic transformation or assimilation. Claims of non-Turkic groups becoming ‘Turkic’ in a historically definitive manner are difficult to support based on available historical sources” (Özdemir, 2023, p. 129). Non-Turkish groups in the Balkans who adopted Islam did not generally take on a Turkish identity. For instance, Albanians retained their ethnic identity after conversion, while groups such as the Torbeşi became identified as a separate Muslim ethnic entity. A similar case is observed with the Pomaks in Bulgaria.

Although Arabic remains the liturgical language of essential Islamic rites such as the call to prayer (*ezan*), the prayer itself (*salat*), and other canonical elements, many other religious

practices—such as hymns (*ilahi*), spiritual songs (*nefes*), and *mawlid* ceremonies—are conducted in Turkish. This has undoubtedly brought non-Turkish Muslims closer to the Turkish language, at least in liturgical contexts. However, this proximity does not necessarily indicate

the existence of a comprehensive Turkification process in an ethnic or linguistic sense. In fact, Sheikh İlhan Efendi's own statement—that hymns are sometimes performed in the languages of the Albanian and Torbeşi congregants—underscores the limitations of such a claim.

References:

1. Aydinçe, N. (2015). Balkanlarda Tarikatlar; Makedonya'daki Halvetîliğe Genel Bakış. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2(2), 75-90.
2. Baran, Ö. L. (1942). "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri Ve Zaviyeler", Va-
3. Dikici, A. (2014). Türkiye'deki Balkan Muhacirleri Arasında Kaybolan Bir Topluluk: Torbeşler. Avrasya Etüdleri, 46(2), 123-165.
4. Erol, A. (2024). Bellek, Tarih ve Müzik – Finlandiya Tatarları, Bağlam, İstanbul
5. Vakıflar Dergisi II, 279-304.
6. Ocak, A. Y. (2021). Sarı Saltık: Popüler İslam'ın Balkanlar'daki Destanı Öncüsü, Alfa Yayınları, İstanbul
7. Özcan, N. (2001). Tekke Mûsikîsi. TDV İslam Ansiklopedisi, 384-385.
8. Özcan, Nuri (1992). "Bektaşî Mûsikîsi". İslam Ansiklopedisi. C. 5. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
9. Özdemir, E. (2021) Hacı Bektaş Kitabı, Bektaşî Nefeslerinin Türk Halk Ve Sanat Müzikleri
10. Özdemir, E. (2023). Makedonya Kanatlar Köyü Örneğinde Bektaşîliğin ve Bektaşî Nefeslerinin İncelenmesi. Etnomüzikoloji Dergisi, 6(3), 121-142.
11. Rasonryi, L. (1971). Tarihte Türklük. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara
12. Sezikli, U. (2023). "Bursa'dan Bosna'ya Mevlid Geleneğinde İstanbul Tavrı", Türk Kültüründe Mevlit Geleneği Uluslararası Sempozyum
13. Uludağ, S. (1997). Halvetiyye. TDV İslâm Ansiklopedisi, c.15 s. 393-395
14. Togan, Z. V. (2018). "Umumi Türk Tarihine Giriş: En Eski Devirlerden 16. Asra Kadar, 1, 2."
15. Türk, İ. (2015). Kosova ve makedonya'da halvetîlik. International journal of science culture and sport international refereed scientific journal.

УДК 78

*Исмаил-Заде Н.Дж., Бахманли Р. Б. /АЗЕРБАЙЖАН/
Исмаил-Заде Н.Дж., Бахманли Р. Б. /АЗЕРБАЙДЖАН/
Ismail-Zadeh N.J., Bahmanli R. B. /AZERBAIJAN/*

**ДЖАНГИ — БИЙ ЖАНРЫНДАГЫ БААТЫРДЫК ЧЕЧИМ (ЖАНДАНДЫРУУ)
ДЖАНГИ — ГЕРОИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ЖАНРЕ
JANGI – THE HEROIC EMBODIMENT IN THE DANCE GENRE**

Аннотация. В настоящей исследовательской работе рассматривается история появления жанра джанги. Значение этого танца в воспроизведении героического характера тюркских народов велико, т. к. он издавна исполнялся во время различных состязаний и торжеств. Здесь даётся конкретная характеристика двум типам этого танца – ашугским и танцевальным джанги. В статье подчёркивается близость издревле существовавших у тюркских народов традиций, народных гуляний и праздников. Мелодии джанги звучат и в быту у наших народов: во время уличных представлений (типа зорхана), на устраиваемых соревнованиях (скачки лошадей) и т. д. Здесь описываются действия участников народных состязаний под музыку мелодий джанги (исполняемых на зурне), которые усиливают героический, бойцовский характер происходящих событий. В народной музыкальной культуре некоторых тюркских народов существуют коллективные танцы, аналогичные джанги. Хотя их названия различны, по сути и характеру они сходны, так как звучат в героическом духе. В Азербайджане среди танцев джанги существуют также разновидности, связанные с названиями ханств, племён, а также с именами народных героев. Большинство из них были забыты и утрачены, лишь немногие образцы джанги сохранились в народе по сегодняшний день. Азербайджанские композиторы Узеир Гаджибейли, Сулейман Алескеров, Агшин Ализаде, Васиф Адыгёзалов и др., проявляя большой интерес к жанру джанги, не только использовали эти народные мелодии в своих произведениях, но и создавали оригинальные произведения в этом жанре как крупной, так и малой формы.

Ключевые слова: танцевальный жанр джанги, народные гулянья, ашуги, инструмент зурна, зорхана, уличные представления, Узеир Гаджибейли.

Аннотация. Бул илимий эмгекте жанги бий жанрынын пайда болуу тарыхы жана анын түрк элдеринин баатырдык мүнөзүн чагылдыруудагы мааниси каралат. Илгертеден сынактарда жана мааракелерде аткарылып келген бул бийдин эки түрү – ашыгы жана жангы бийи – конкреттүү мүнөздөмөлөрү менен берилген. Макалада түрк элдеринин байыркы каада-салттарынын, элдик майрамдардын окшоштуктары баса белгиленет.

Жанги күүлөрү күнүмдүк турмушта да, мисалы, зоркана жана ат чабыш сыяктуу мелдештерде жаңырып турат. Азербайжандагы жангы бийлеринин айрым түрлөрү хандыктардын, уруулардын жана улуттук баатырлардын ысымдары менен байланышкан. Азербайжан композиторлору, анын ичинде Узеир Гаджибейли, Сулейман Алескеров, ж.б., жанги жанрына чоң кызыгуу көрсөтүп, аны өз чыгармаларында кеңири колдонушкан.

Негизги сөздөр: бий жанры жанги, элдик майрамдар, ашуулар, зурна аспабы, зорхана, көчө оюну, Узеир Хаджибейли.

Abstract. This research paper examines the historical origins and development of the Jangi dance genre. This dance plays a significant role in reflecting the heroic spirit of Turkic peoples, having traditionally been performed during various competitions and ceremonial festivities. The study offers a detailed classification of two primary forms of the Jangi dance: the ashugh-type and the choreographic (dance) Jangi. The article highlights the deep-rooted traditions of public celebrations and festivals among Turkic communities, emphasizing their cultural continuity.

Jangi melodies continue to be performed in everyday life during street performances (such as zorkhana shows), competitive events (including horse racing), and similar gatherings. The musical accompaniment—typically performed on the zurna—amplifies the heroic and combative character of these events. The study also notes the existence of analogous collective dances within the folk music traditions of several Turkic peoples. Although these dances may differ in name, they are similar in nature and spirit due to their heroic themes.

In Azerbaijan, variations of the Jangi dance also exist that are associated with specific khanates, tribes, and folk heroes. While many of these forms have been forgotten or lost over time, a few examples have survived in popular memory and practice. Prominent Azerbaijani composers such as Uzeyir Hajibeyli, Suleyman Alasgarov, Agshin Alizadeh, Vasif Adigozalov, among others, have shown great interest in the Jangi genre. They not only integrated traditional Jangi melodies into their works but also composed original pieces in this style, encompassing both large-scale and smaller musical forms.

Keywords: Jangi dance genre, folk festivals, ashugh tradition, zurna instrument, zorkhana, street performances, Uzeyir Hajibeyli.

Введение.

Азербайджан издавна считается землёй героев и родиной доблестных воинов. Эта древняя страна, вписавшая своё имя золотыми буквами в эпосы о героизме, на протяжении веков взрастила бесчисленное множество доблестных сынов Отечества, прославившихся в народе своим мужеством и отвагой. Это священное место является родиной Джаваншира, Бабека, Короглу, Наби и других выдающихся личностей.

Существует известное высказывание о героизме: «Никто не рождается героем — герои рождаются в бою». Наши предки, породившие эту мудрость, всегда придавали исключительное значение воспитанию будущих поколений в духе любви к Родине, уважения к народу, своему краю и родным традициям, верности своим корням и обычаям предков.

На протяжении веков, пройдя через многочисленные войны, наш народ с достоинством противостоял вражеским нашествиям, проявлял героизм, мобилизовал свои силы и в конечном итоге выходил из сражений победителем. Каждая победа, одержанная над врагом, превращалась в масштабный народный праздник. В честь доблестных воинов сочинялись эпические поэмы, создавались песни, исполнялись танцевальные мелодии, выражающие радость победы. Танцы, прославляющие отвагу и героизм, преимущественно исполнялись под мелодии джанги.

Основная часть.

Джанги — одно из древнейших ответвлений жанра танца. Название и происхождение этого танца восходит к слову «дженг»,

которое в арабском языке означает «битва», «война», «сражение». История возникновения этого танца уходит корнями в эпоху первобытного общества. Так, в ту эпоху оружие, применяемое как для охоты, так и для боёв, изготавливалось из дерева. Наконечники копий делались из кости. Кроме того, историческим фактом является появление лука и стрел в конце эпохи мезолит (возникшей в XII тысячелетии до н.э. и продолжавшейся до VIII тысячелетия до н.э.). В Азербайджане мезолит был в основном изучен на основе памятников Гобустана (XII тыс. до н.э.) и наскальных изображений, выполненных в технике «петроглиф» (гравировка по камню). На этих изображениях представлены фигуры людей с луками и стрелами в руках.

Первобытные люди, готовясь к битвам с соседними племенами, проводили ритуальные действия, в которых, вооружившись копьями, луками и стрелами, воспроизводили сцены предстоящих сражений. Во время таких танцев воины выстраивались по кругу или в несколько рядов и, поднимая копья над головой, поочерёдно двигали ими вперёд и назад, тем самым имитируя нанесение удара по противнику. Эти ритуально-танцевальные действия носили тренировочный характер и формировали у воинов смелость, силу, ловкость, выносливость и, что особенно важно, уверенность в победе.

Известно, что название «джанги» появилось позднее. С течением времени ритуальные танцы, обретая более современное звучание, стали тем, что сегодня мы понимаем под термином «боевые мелодии» и получили название «джанги».

В народной музыкальной культуре некоторых тюркских народов существуют коллективные танцы, аналогичные джанги. Хотя их названия различны, по сути и характеру они сходны, так как звучат в героическом духе. Например, в турецкой провинции Бурса существует танец под названием *Kılıç kalkan* («Меч и щит»), в Эрзуруме и Карсе — *Hançer barı* («Танец с кинжалом»), в Казахстане — *Сайыс* и *Кылышпан-би*, в Таджикистане — *Шамшербози*, в Узбекистане — *Суворийлар*. Все эти танцы схожи по мелодике и стилю с азербайджанским джанги.

Музыкальные композиции жанра *джанги*, преимущественно исполняются на духовом инструменте зурна. Благодаря мощному и яркому тембру, звук зурны способен разноситься на большие расстояния под открытым небом. В древности среди огузских племён, а в средние века — в период междоусобных войн между ханствами, удары барабанов и звуки джанги, возвещали о начале сражения и, внушая страх противнику, приводили войска в боевую готовность.

Великий композитор Узеир Гаджибейли писал о танце джанги: «Из легенд известно, что джанги ещё во времена Короглу исполнялся на зурне с мощным звуком и под громкие удары барабана, потрясая врага, пробуждая в воинах боевой дух и вдохновляя их на подвиги и победу над врагом» [1, с. 349].

Из истории известно, что в средние века (примерно 1747–1820 гг.) территория Азербайджана состояла из шести султанатов и двадцати ханств. Каждое из этих ханств имело собственный флаг, характерную военную форму, уникальные символы, а также походные мелодии и джанги. Однако с изменением эпох и сменой поколений, большинство этих произведений были утрачены, и лишь немногие образцы дошли до наших дней. Среди танцев джанги, сохранившихся в народной памяти и связанных с названиями ханств или племён, можно отметить: «*Карабакхский джанги*», «*Огузы*», «*Ширванский джанги*», «*Овшарский джанги*», «*Баяндур*», «*Нахчыванский джанги*», «*Баят-гала*», «*Кубинский джанги*» и другие.

По характеру, мелодическому языку и особенностям исполнения джанги подразделяются на два основных типа:

1. *Ашугские джанги* (поэтично-музыкальные композиции героического характера)

2. *Танцевальные джанги* (исполняемые в виде хореографических произведений).

Некоторые образцы мелодий джанги, благодаря устной традиции ашугского искусства, передаваясь от мастера к ученику, сохранились до наших дней. Возникновение подобных мелодий в первую очередь связано с дастаном «Кёроглу», посвящённым одноимённому народному герою (настоящее имя — Ровшан), жившему в конце XVI — начале XVII века [3]. В 25 разделах дастана рассказывается о мужестве и доблести героя, ведущего борьбу против несправедливости и произвола ханов и беков. Эти качества передаются через поэтические тексты, исполняемые на различные ашугские мелодии. Среди мелодий, связанных с именем Кёроглу, исполняются следующие: «*Джанги Кёроглу*», «*Мисри Кёроглу*», «*Мейдан Кёроглу*» (также известен как «*Рубаи Кёроглу*»), «*Бозугу Кёроглу*», «*Дёшмя Кёроглу*» (также «*Сюрютмя Кёроглу*»), «*Атлы Кёроглу*», «*Дяли Кёроглу*», «*Пияда Кёроглу*», «*Ганлы Кёроглу*» и др.

В отличие от ашугских, танцевальные джанги исполняются не на сазе, а на зурне и ударных инструментах (давулах). Эти мелодии звучат в быту народа, на праздниках, народных гуляниях и уличных представлениях. Примерами подобных мероприятий являются соревнования по традиционным играм — *зорхана*, выступления борцов-пехлеванов, акробатов-канатоходцев, скачки и другие состязания. Прежде всего, отметим, что *зорхана* — это место, предназначенное для силовых состязаний, и является одним из самых древних и увлекательных массовых представлений тюркских племён. В прошлом площадки для зорханы устраивались на открытых, ровных участках земли, покрытых зелёной травой.

Одним из соревнований был *куршактутма* — поединок в формате борьбы. Перед началом схватки борцы под звуки тяжёлых, медленных мелодий джанги исполняли круговые упражнения по арене, разогревая мышцы и готовя себя к бою. Затем начиналась борьба. Победителем признавался тот, кто смог уложить соперника на лопатки. В

разные исторические периоды были созданы разнообразные танцевальные мелодии, посвящённые этим массовым состязаниям. К числу таких танцев относятся «Зорхана», «Гюшту» (второе название — «Яхапача»), «Пехлевани», «Хярбя-зорба» (второе название — «Уз-уза») и др.



Фото 1. Поединок в формате борьбы, называемый «Яхапача»

Большой интерес у зрителей вызывали соревнования борцов, выступавших с тяжёлыми снарядами, называемыми *гирями*. В народных представлениях это состязание известно как «дашгалдырма» («поднятие гирей»). В этом соревновании два или три пехлевана поочерёдно демонстрировали свою силу перед публикой, используя гири весом 16 и 32 кг. Сначала борцы поднимали лёгкие гири в обеих руках, затем — более тяжёлые гири, после чего подбрасывали их вверх и, при падении, отталкивали от себя грудью, плечом или спиной. Эти состязания, требующие исключительной смелости и физической подготовки, сопровождалось звучанием джанги, придававшим участникам моральную и эмоциональную поддержку.

Наиболее зрелищным из выступлений в зорхане являлась игра с милами. Мил (посох) — это тяжёлый снаряд трапециевидной формы, изготовленный из самшита или дуба, имеющий толщину в одну четверть локтя и длину — в пять четвертей. Каждый спортсмен использует два таких снаряда, вес одного из которых может достигать 20 кг. Участника, управляющего милами, в народе называют *милбаз*. Представление начинается под музыку танца джанги. Удерживая милы в обеих руках, спортсмен передвигается по кругу, попеременно поднимая один мил вверх, а другой — опуская вниз, выпол-

няя разогревающие упражнения и растяжку. Опытные исполнители подбрасывают милы вверх поочерёдно и, при их спуске, ловко хватают за рукоятки, не давая упасть на землю.

Известный балетмейстер и хореограф Камал Насрулла оглу Гасанов в своей монографии «Древние народные танцы Азербайджана» отмечает, что эти снаряды также назывались *топпуз*. Он писал: «Юноши поднимали по одному топпузу в каждой руке и в такт музыке джанги или под очень быстрые удары барабана вращали их над головой, у груди, били по плечам, бокам или сталкивали друг с другом. Барабанищик менял темп исполнения, побуждая участников то ускорять движения и выполнять их быстрее, то вновь переходить к плавным и широким жестам рук» [2, с. 13].

Этому интересному представлению посвящён танец, который в народе называется «Мил пехлевани» (пехлевани, владеющий милом). Однако за долгие годы с целью облегчения восприятия название этого танца изменилось: слово «пехлевани» было упрощено до «пелвани».



Фото 2. Пехлевани, владеющий милами

Другим танцем, посвящённым соревнованиям в Зорханах, является танец джанги под названием «Кеббаде». Музыка этого танца звучит в одноимённом уличном спектакле. Кеббаде — это название инструмента, который используется пехлеванами во время игры. Он также называется «зебрек» или

«зэнджиркаман». Это металлическое оружие весом примерно от 15 до 45 кг, где концы поддерживающего элемента не очень толстые, а цепь соединяет два объекта. Во время игры на цепи прикрепляются треугольные или квадратные металлические элементы, чтобы создавать звуки. Пехлеванов, использующих этот инструмент, называют «кебба-дегир».

Танец начинается с музыки джанги. Спортсмен с помощью левой руки держит цепочку инструмента, а правой рукой — основную часть инструмента. Он поочередно сгибает и разгибает руки, поднимает его над головой и начинает двигать его справа налево, затем слева направо. После этого инструмент бросают с плеча на плечо и опускают его с головы до пояса. Во время исполнения этого танца металлические элементы на цепи не должны касаться тела спортсмена. По правилам, спортсмен во время показательного выступления должен использовать инструмент не менее 170 раз.

С давних времен одним из популярных видов массовых представлений, проводимых народом на различных праздниках и народных гуляниях, были скачки. На специально отведенной для гонок площади собиралось много участников. Заранее определялась дистанция и территория, которую должны были пройти наездники с лошадьми. Во время гонки ансамбль зурнистов исполнял различные мелодии джанги. По сигналу организатора (выстрел из ружья в воздух) лошади начинали движение. Победивший всадник получал заранее подготовленный приз. В народе такие молодые профессиональные всадники пользовались большим уважением. Известный литературовед и фольклорист Азад Набиев (1945–2012) в своей первой книге под названием «Азербайджанская народная литература» пишет о лошадиных скачках, отмечая: *«Иногда известные скакуны выводили на арену лошадей. Обычно лошади резвились под медленные мелодии зурны, выполняя различные трюки. Иногда же скакуны ласкали лошадь, поглаживали ее голову, глаза и гриву, приговаривая:*

Гарцуй, мой смелый конь

Гарцуй, конь-доверие народа!

Гарцуй, чтоб люди собирались,

Гарцуй, чтобы печаль рассеялась» [5, с. 401].

Именно для того, чтобы воспеть лошадиные скачки и показать храбрость молодых всадников, народ создавал множество танцевальных мелодий. Среди таких танцев — «Джыдыр», «Игра с лошадью», «Скакун», «Прыжки с лошади» и другие.

Одним из самых смелых и отважных видов уличных соревнований является игра канатного акробата. Необычайность этого искусства заключается в том, что каждый шаг спортсмена связан с риском, и его выступление удерживает зрителей в постоянном напряжении и волнении.



Фото 3. Представление канатоходцев

В группе канатных акробатов участвуют шесть человек: канатный акробат, шут, наблюдатель, два зурнаиста (солист и исполнитель бурдонного тона – демкеш) и один барабанщик. Выступление обычно начинается с музыки. Под аккомпанемент песни канатный акробат выходит на арену, идет кругами, чтобы поклониться народу и выразить уважение. Люди аплодируют спортсмену, хвалят его и тем самым подогревают его энтузиазм к игре. Затем канатный акробат, балансируя на канате, берет в руки «лэнгэр» (деревянную палку, помогающую сохранять равновесие) и поднимается на каркас. Сначала спортсмен выполняет простые трюки, а затем постепенно показывает более сложные.

Во время выступления шут на земле имитирует движения канатного акробата, повторяя их. Его основная задача — привлечь внимание зрителей забавными движениями, пародиями, комичными замечаниями и нелепыми танцами. В это время спортсмен отдыхает, готовясь к следующему номеру, а наблюдатель проверяет устойчивость конструкции.

Наш народ сохранял и поддерживал канатные акробатические игры на протяжении веков и создал множество танцев, посвященных этим выступлениям. Среди таких танцев есть «Лэнгэр» и «Канатный акробат». Танцы «Джанги» исполнялись не только в процессе вышеупомянутых уличных игр, но и во время церемоний, праздников и народных гуляний.

Праздники являются основным индикатором ритуальной и церемониальной фольклорной традиции народа. Высокие морально-этические ценности народа, его этическое и эстетическое мышление, гуманистические чувства отражаются в этих праздниках. Фольклорист и ученый Азад Набиев когда-то писал, что в Азербайджане проводилось около 40 различных праздников [5; с. 255]. Среди них были праздники: сбора урожая, Хыдыр Неби, Новруз и другие. Каждый праздник, связанный с древними обычаями, имеет свой смысл и важное значение для народа.

С древних времен тюркские племена проводили два главных праздника в году, которые отличались особым размахом. Одним из них был Праздник урожая, связанный с завершением сбора урожая осенью, а другим — Новруз, символизирующий приход весны и начало нового трудового сезона.

Осень, особенно октябрь, является самым плодородным временем года. Народ, который посеял зерно, собирал в этом месяце богатый урожай, готовился к зиме и отмечал это достижение как праздник. Этот обряд, связанный с древним верованием, в народе назывался Мехриджан. Согласно поверию, если окончание сбора урожая будет отмечено праздником, то урожай следующего года будет таким же плодородным. Таким образом, можно заключить, что Мехриджан — это не только праздник урожая, но и символ изобилия и единения народа. Один из танцев, посвященных празднику урожая Мехриджан получил название в честь этого события.

Другим знаменательным праздником нашего народа является Новруз, который знаменует собой приход весны и возрождение природы. Новруз всегда сопровождается театральными представлениями, воспевающими мужество и героизм, а также массовыми танцами, такими как яллы и джанги. На протяжении веков было создано множество

танцев, посвященных Новрузу. Некоторые из них, такие как «Бахар», «Семени», «Новрузу», «Хедийе», «Чилема», «Финджан», «Году-году», «Йеллидже», «Гаравелли», «Новруз джангиси» сохранились до наших дней.

Когда речь заходит о танцах, посвященных праздникам, нельзя не упомянуть о танцевальной мелодии под названием «Xıdır Nəbi». Этот старинный праздник, известный как «Xıdır Nəbi», с большим размахом отмечали наши предки. Празднование его попадает на середину зимы (примерно 9 февраля).

Мероприятие «Xıdır Nəbi» также известно среди народа как «Хызыр Ильяс». Согласно легенде, по призыву народа пророк Хызыр (покровитель воды, ветра и воздуха), приезжая на своем сером коне, приносил с собой огонь, воду и травы. С его приходом пробуждалась природа, начинали прорастать травы, очищались реки. Пробуждение земли означало начало сельскохозяйственных работ. Поэтому люди создавали новые стихи, песни и танцевальные мелодии о крестьянах, пахарях и земледельцах. «Xıdır Nəbi» также является одним из таких танцев. Стоит отметить, что музыка этого танца впервые прозвучала в фильме «Бабек» (1979), который считается одним из шедевров азербайджанского кино.

После праздника Xıdır Nəbi наступают четыре чершанбе (4-ый день недели), ведущих к Новрузу, каждая из которых имеет смысловое название – вода, огонь, воздух и земля. Последняя — «земляная чершанбе» (иначе называется «Илахыр чершанбе») извещает о начале посевных работ. В этот день народ повсеместно готовится к земляным работам: приготавливает лошадей и быков к пахоте, и начинает вспахивать поля. Эта сельскохозяйственная деятельность людей также была освещена в фильме «Хочу семь сыновей» (1970), который был снят на киностудии «Азербайджанфильм», где также была использована музыка джанги.

Результаты исследования.

К сожалению, в советские времена к вопросу сбора и широкого исследования танцев джанги не было проявлено должного внимания. По этой причине многие древние мелодии джанги были забыты и совершенно исчезли из памяти народа. Поэтому композиторы, писавшие произведения на геро-

ическую тематику, обращались к народной музыке и использовали либо мелодии джанги, сохранившиеся в искусстве ашуггов, либо создавали в соответствии со своей фантазией новые танцевальные мелодии. Среди произведений азербайджанских композиторов: «Джанги», написанное Узеиром Гаджибейли (1941) для оркестра народных инструментов и «Танец» из III акта оперы «Короглу», «Танец» из I акта балета «Семь красавиц» Кара Караева, «Джанги», написанное Агшином Ализаде для камерного оркестра, I часть (под названием «Азербайджан») кантаты «Новруз», написанной Васифом Адигёзельевым для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра (1993), «Джанги» для оркестра народных инструментов Сулеймана Алескерова и другие крупные произведения, а также небольшие по форме пьесы джанги

Сеида Рустамова и Адиля Герая. Мелодии песен, написанных на музыку джанги, вмещают в себя величие и могущество народа. Одна из таких песен — это «Азербайджан», сочинённая композитором Эмином Сабитоглу на слова замечательного поэта Бахтияра Вагабзаде. Вспомним один из куплетов этой песни:

**Наше дыхание — это пламенное
дыхание Бабека и Сабира,
В нашей песне живите «шаги»
наших предков!
Азербайджан, Азербайджан!**

Текст этой песни полон пыла и пламени, своим патриотическим кличем заявляет всему миру, что *джанги* — это символ храбрости азербайджанского народа, его пылающее дыхание, стальной меч, непоколебимая сила и победный отклик!

Литература:

1. Гаджибейли У.Э. Произведения. Том II. – Баку: из-во АН АССР, 1965. – 420 с.
2. Гасанов К.Н. Древние народные танцы Азербайджана. – Баку: Издательство «Ишиг», 1983. – 59 с.
3. Кёроглу. /Редактор: Исрафил Аббаслы. – Баку: Издательство «Лидер», 2005. – 552 с.
4. Махмудов Э.С. Прощай. / Песни для голоса и фортепиано. – Баку: «Шерг-Герб», 2017. – 256 с.
5. Набиев А.М. Азербайджанская народная литература. Том I. – Баку: «Чыраг», 2009. – 640 с.

*UDC code 78.07**Бернард К. /НИДЕРЛАНДЫ/
Bernard K. /NETHERLANDS/***КОМПАКТ-ДИСКТИ (CD) БАШЫНАН АЯГЫНА ЧЕЙИН КАНТИП ЧЫГАРУУ КЕРЕК:
ТУВАЛЫК «АЙ ХЭРЭЛ» ТОБУНУН ДИСКНИН ҮЛГҮСҮНДӨ****КАК ИЗГОТОВИТЬ CD ОТ А ДО Я, ВКЛЮЧАЯ КЕЙС-СТАДИ:
CD АНСАМБЛЯ «АЙ ХЕРЕЛ» ИЗ ТУВЫ****HOW TO PRODUCE A CD FROM A TO Z, INCLUDING A CASE STUDY:
THE CD OF THE AY KHEREL ENSEMBLE FROM TUVA**

Аннотация. Алгач компакт-диск (CD) жаңы коммерциялык алып жүрүүчү катары в 1982-жылы Японияда, андан кийин 1983-жылы Америкада пайда болгон. Бирок 1988-жылы өндүрүш чыгымдары көп болуп кетип, кээ бир эле чакан компаниялар CD чыгарып калды. 1988-жылдан баштап CD дисктерин сатуу винил пластинкаларына караганда көбөйдү, андан үч жыл өткөн соң кассеталардан да көп сатыла баштады. Pan Muziekdocumentatie 1970-жылдары негизделген Европадагы жалгыз эле фолк-лейбл эмес болчу. 1976-жылы Нидерландынын Гаагасында салттуу музыканын топторунун винил пластинкаларын жайылтуучу Pan Records ачылган, ага кошумча Pan Music Documentation Foundation («Stichting Pan Muziekdocumentatie») түзүлгөн.

1988-жылы Pan Records өзүнүн биринчи компакт-дискин чыгарды, ал эми 1991-жылы Ethnic Series топтомунда этникалык музыкага арналган биринчи продукциялык серия жарык көрдү. Макалада автор чакан үнжазуучу Pan Records компаниясында CD дисктерди чыгаруу иштерин карайт, ал процесстеги ишкананын методикалык табылгаларын талдайт. Ошондой эле 2025-жылдагы дисктерди чыгаруу жана жайылтуу иштерине көз сала кетет.

Негизги сөздөр: компакт-дисктерди өндүрүү, винил, Pan Records, Тува, Ай хэрэл, көмөкөй ырдоо.

Abstract. The CD was first introduced commercially in Japan in 1982 and the U.S. in 1983. By 1988, production costs dropped significantly, allowing even small record companies to produce CDs. That same year, CD sales surpassed vinyl records, and by 1991, they overtook cassette sales. In the 1970s, smaller operations began filling the role once held by folk label pioneers, a trend seen in both the U.S. and Europe. In 1976, Pan Records was founded in The Hague, Netherlands, with the goal of publishing vinyl LPs of local and regional folk music. By 1988, Pan Records shifted focus exclusively to CDs, releasing its first CD that year. In 1991, the company launched the Ethnic Series, highlighting global ethnic music.

This paper explores the production of CDs at a small label like Pan Records in the late 1980s, the changes in production methods over the years, and presents a case study of CD production in 2025, reflecting on the evolution and impact of these developments in the music industry.

Keywords: CD production, vinyl, Pan Records, Tuva, Ai Kherel, useful singing.

Аннотация. Компакт-диски впервые появились в продаже в Японии в 1982 году, а в США — в 1983 году. К 1988 году производственные затраты значительно снизились, что позволило даже небольшим звукозаписывающим компаниям выпускать компакт-диски. В том же году продажи компакт-дисков превысили продажи виниловых пластинок, а к 1991 году — продажи кассет. В 1970-х годах небольшие компании начали занимать место пионеров фолк-лейблов, что наблюдалось как в США, так и в Европе. В 1976 году в Гааге (Нидерланды) была основана компания Pan Records, целью которой было издание виниловых пластинок с местной и региональной фолк-музыкой. К 1988 году Pan Records полностью переключилась на выпуск компакт-дисков, выпустив в том же году свой первый компакт-диск. В 1991 году компания запустила серию Ethnic, посвященную этнической музыке со всего мира.

В данной статье рассматривается производство компакт-дисков на таком небольшом лейбле, как Pan Records, в конце 1980-х годов, изменения в методах производства на протяжении многих лет, а также представлен анализ производства компакт-дисков в 2025 году, отражающий эволюцию и влияние этих изменений на музыкальную индустрию.

Ключевые слова: Производство компакт-дисков, винил, Pan Records, Тува, Ай Херэл, полезное пение.

Introduction. The CD (compact disc) was first introduced as a new commercial medium in Japan in 1982 and in the United States in 1983. In 1988, production costs had dropped so much that even small record companies with limited budgets could produce CDs. In 1988, CD sales surpassed those of vinyl records, and three years later, in 1991, those of cassettes. In 1990, an anonymous Midem contributor wrote: «Not everyone believes in progress. Owners of eight-track, {or} quadrophonic music systems don't. Soon they will be joined by another, far numerous group: the LP-collector. (...) It probably comes as little consolation to discover that the CD saved the music industry from stagnancy in the 1970s. (...) The process will not end there, and the CD itself {will} be complemented by yet more digital media.» [Legrand, 1990: 88-89]. That last line proved to be prophetic words in 1990, as we shall see later in this paper. And in 1997 Leo Boudewijns, former general manager of the Dutch Society for the Recording Industry NVPI concluded: «In 1980, the great malaise in the record industry announced itself. The public's enthusiasm decreased sharply, fewer and fewer LPs and singles were bought and record companies were forced to cut their roots. (...) There was an urgent need for a new impulse. The arrival of the CD, a sensational invention by Philips, provided new impetus. While recording technology had continued to develop, the LP, as the carrier of all that beauty, had reached the end of its possibilities. And what many (...) thought was impossible, happened, the LP (...) had disappeared from the market within a few years and was replaced by the small silver disc (...)»¹ [Boudewijns 1997:24].

In the 1970s «smaller operations were springing up to occupy the position that had once belonged to the folk label pioneers» [Goldsmith 1988: 390]. Although the previous quote relates to the US recording industry, it also applies to the European situation. Pan Muziekdocumentatie was not the only folk label to be established in

Europe in the mid-1970s.

Pan Records was founded in 1976 in The Hague, Netherlands as Pan Music Documentation Foundation («Stichting Pan Muziekdocumentatie»), with the explicit goal of publishing vinyl LPs by local and regional folk/traditional music bands². I joined the board as secretary/treasurer in 1980, and bought out the shares of the other board members in 1988 and became the sole owner. The foundation was dissolved, and a new company, Pan Records (see fig. 1), was established to follow in the footsteps of Pan Music Documentation.

Between 1976 and 1988 Pan released 31 LPs, several of which were later re-issued on CD.

In 1988 I decided to focus exclusively on CDs in the future and not release vinyl anymore. I also wanted to expand the focus to include traditional and/or ethnic music from around the world. In 1988 Pan Records released its first CD, and in 1991 the first production came to light in its newly established Ethnic Series, that would focus on ethnic music of the world.

In this paper, I describe the production of CDs at a small record company (Pan Records) around 1988, mention the developments and changes in production methods over the years, and then present a case study of a CD-production in 2025.

CD-Production in 1988

Basically a number of separate steps, needs, and requirements are/were distinguished, which were all coordinated from the Pan Records office (which had a staff of five in the 1990s).

1. The Music. The music which was usually in analog format needed to be transferred to digital. Until mid-1995 that was done via PQ-encoded tapemasters at 44.1 kHz in PCM-1630 format. PCM 1630 was a wide (1-inch) tape. Such a digitization could only be made in highly specialized studios and hence was not cheap. In late 1995 the CD-pressing plants began to accept CDR-masters instead of PCM-1630. And thus CD-production became less expensive, as

¹«In 1980 kondigde zich de grote malaise in de platenbranche aan. De animo van het publiek nam sterk af, er werden steeds minder langspeelplaten en singles gekocht en platenmaatschappijen waren gedwongen de bijl aan hun wortels te leggen. (...) Er was dringend behoefte aan een nieuwe impuls. De komst van de CD, een sensationele uitvinding van Philips, zorgde voor nieuw elan. Terwijl de opnametechniek steeds verder was ontwikkeld had de LP, als drager van al dat moois, het einde van zijn mogelijkheden bereikt. En wat velen (...) voor onmogelijk hielden, gebeurde, de langspeelplaat (...) was binnen enkele jaren van de markt verdwenen en vervangen door het kleine zilveren schijfje (...)»

²I wrote more extensively on the history of Pan Records and its transition from vinyl to CD in «The first years of Pan Records' "Ethnic Series (...)» [Kleikamp 2018].

part of the work could be done «in house» with sound editing programs like Pro Tools and CD-mastering programs like Toast. Still later, in the 2010s, CD-pressing plants started to accept digital transfers via the internet.

Music can be newly recorded, either in a concert place, in the field, or in a studio. Music may also come from institute or radio archives or from transfers from obsolete media (like wax rolls or shellacs). Pan Records didn't have its own studio, but worked with several independent studios of which the engineers/owners knew how to record acoustic (traditional, folk, or ethnic) music. Pan Records did own sets of portable digital recording equipment and microphones with which to record on location, in the field.

2. The Text. We distinguish between the metadata³ and the annotation. Metadata are the label number, title of the CD, performers, track titles, recording place, -date, -engineer, and -studio, names of designer, producer, executive producer, names of record company, composers and lyricists, rights owners, sponsors. In short: everything that is mentioned by Pan Records on the backside or inner sleeve(s) of the CD.

3. The Design. Already by the end of the 1940s. «there was growing recognition that cover art helped to sell records» [Goldsmith 1988: 202]. At Pan Records much attention is paid to the cover, which we thought should reflect the contents and also be attractive and eye-catching. Sometimes a release was delayed for lack of an adequate cover. We also decided to have distinguishing designs for separate series, like the Ethnic Series, Choral Series, and Archival Series of the Royal Tropical Institute.

Metadata, annotation and photo's go with instructions about the desired layout to the design person, who then makes a design into a blueprint model, of which the specifications are provided by the CD-plant. Until the late 1990s the final design was made on film, and after that a design was made as a pdf. This saved a step in the production process, and thus CD-production became less expensive again.

The package is an integral part of the design. In 1988 Pan Records started with jewel box and tray for the CD and the printed matter to put in.

The combination of jewel box and tray clearly had disadvantages. They crack easily during transport. It is made from plastic and thus not friendly to the environment. But it took a while before alternatives became available. Today at Pan Records we use wallet or digisleeve (which both are made entirely of paper and are thus more environmental-friendly) and sometimes a digipack with a plastic tray.

Over the years many fancy artistic exotic designs for CD-packages have come on the market. Basically whatever you wish can be made, at a price.

4. The CD-plant. The design and the music (in whatever form) are sent to the CD-pressing plant, who (after an offer is made and accepted) will turn that into a final product that is ready to be put on the market.

5. The Distribution. Of course, having made a CD is only half the job. You then need to sell it. Until the early 2000s every self-respecting company had sales representatives travelling around the record-outlets. The golden years of CD sales and -distribution were the 1990s, but that came to a slow end around 2002 with the rise of the internet. It was then that the young generation got the illusion that music was free and the music industry fought that perception, rather than going with the flow. «The early 2000s were brutal for the record industry. Major labels downsized, merged, or folded entirely. (...) Illegal file-sharing exploded, and CD sales plummeted» [Norkawich, 2025].

From 2002 onwards physical CD-sales were dropping yearly by 10%-15%, until suddenly with a big bang in March 2008 it dropped by another 90% from one day to the other, worldwide. The reason why this happened practically overnight to literally every record company is as of yet unexplained, but the reasons for the gradual decline in physical sales are well-known: economic crisis, saturation of the market, piracy, and illegal downloads via the internet. What did save (part of) the music industry was digital distribution. From 2009 onwards Pan Records found a digital distributor (an «aggregator») in IODA (Independent Online Distribution Alliance)⁴, which merged in 2012 with The Orchard. Both companies are/were

³ A set of data that describes and gives information about other data.

⁴ I made first contact with representatives of IODA at the MIDEM 2007. MIDEM: *Marché international de l'édition musicale, International Music Publishing Market.*

owned by Sony. A music aggregator acts as an go-between between artists or labels and digital platforms such as Spotify, Apple Music, Deezer, and Amazon Music. An aggregator simplifies the process of uploading and distributing music to these platforms, and in return charges a percentage of the proceeds. In the late 2010s the business model of online track sales gradually changed to streaming, which generates much less profit for the artists and the record company.

A 2013 study about the use of digitisation by record companies in Netherlands concluded that «record companies utilize the internet and digital media primarily for e-commercial and e-marketing activities that focus on retailing of musical products and motivating sales. For them, the internet and digital media have affected their traditional business model and therefore they are now looking for alternatives» [Geurts 2013: 29]. As far as Pan Records is concerned the situation is unchanged since 2013.

Today (in 2025) CDs still sell in small numbers, at concerts, or via mail-order and online retail outlets like Discogs. Whereas in the 1990s initial production runs of CDs were 500x or 1000x, with regular re-runs, today a production run is usually 250x without the expectation of re-runs. Some productions are not even produced as physical CD anymore, but just enter life as a catalogue number, digital cover and music tracks, and a pdf with the annotation, and are only available as digital downloads.

6. Other methods of generating income.

a. Publishing. Record companies generally have a separate publishing company, which registers original works of artists who are signed to the company. In return for that, the publishing company is granted a percentage of the proceeds: 33.3% for compositions with lyrics or 50% for instrumental music. The proceeds come from when the music is made public: via radio, television, film, and live concerts at venues which all pay author's rights, that then goes to national copyright organizations who collect on behalf of artists and publishing companies, who then further divide those proceeds.

b. Licenses. Copyright owners can issue licenses that allow others to legally use their work in their projects. A license agreement will include how the work will be used⁵ and determines a percentage of the proceeds with usually an advance sum or sometimes a buy-out stipulated. Licenses by Pan Records are/were usually for one track only, to be released by another record company on a sampler-CD. Pan Records typically only sells licenses and does not buy licenses.

c. Synchronisation licenses. A synchronization license (sync license) is an agreement for the use of (part of) a music track in a video, film or on television, where it is generally used as background (spheric) music to a scene.

Popular belief had it that the greater income of record companies came from the selling of finished product (vinyl, cassette, CD), but this concept is untrue. The great value lies in owning the rights⁶, which can be exploited. Exploitation of rights in the long run generates a substantial income.

Case study: Ay Kherel, Pan Records no. 237. A CD production in 2025.

1. The Music. I do not remember exactly when The Ay Kherel CD came into the planning, but it must have been after the year 2000. In that year Pan Records released a CD of Gennadi Tumat (see fig. 2), a well-known throat-singer from Tuva. He had been a member of the renowned Tuva Ensemble, and founded his own ensemble Ay Kherel («Moonlight») in 1994. Pan Records had been his representative since February 1991 when the Tuva Ensemble began touring in the West until his passing in December 1996. Over the years Pan Records collected live concert- and radio recordings of his ensembles whenever possible⁷, and also made several studio- and field-recordings of him and his ensembles as well. This had the result that by 2000 there was plenty of material to pick from for the production of Gennadi Tumat's solo CD, and much of that was not used for one reason or another and was kept lying «on the shelf», as

⁵ In such an agreement the term, duration, territory, and royalty percentage are specified, and mentions if the use is exclusive or non-exclusive.

⁶ The various rights associated with generating income for a record company are: publishing rights, master rights, neighbouring rights, copyrights.

⁷ It was always contractually stipulated to be free of rights and claims from the recordist or venue, which gave Pan Records the possibility to later use those recordings for CDs.

it were. In the following years several more live recordings of the Tuva Ensemble surfaced, and by 2015 the idea was suggested by Choduraa Tumat, a scholar and traditional musician from Tuva, to produce a CD of Gennadi Tumat's Ay Kherel, as there was ample material by then for another Tumat CDs and there was a need for such a production in Tuva.

Several issues prevented this CD from being released soon. First of all it was low in the planning list, so several years would pass by before it could be released. After an initial selection was made from the multitude of remaining live and studio recordings, we needed to check on overlaps with Gennadi's solo-CD, with the outcome that several live recordings were dropped of which studio versions existed on the other CD.

2. The Text. It was necessary to decide if we wanted to give the name Ay-Kherel retroactively to two ensembles with which Gennadi toured in 1992 and 1993 and of which he was clearly the leader. We decided that that was OK, so that gave us a reason to select music from the recordings of those two proto-Ay Kherel ensembles. Ay Kherel itself was founded by Gennadi in early 1994 (see fig. 3), and in its brief existence has had three line-ups centered around Gennadi Tumat. Information on the five different line-ups needed to be collected from among the several dozen files with tape annotations in the Pan

Records' archive. Information and photographs were gathered to write a history of Ay Kherel. The metadata were collected.

3. The Design and 4. The CD-plant. Step 3 and step 4 in the production process of the Ay Kherel CD are identical to steps 3 and 4 as described above. It was decided to use a digisleeve as the CD-package. The aim was to release the Ay Kherel CD in July 2025.

5. The Distribution. The production run is 250x. We expect to sell some copies straight to institutions in Tuva, give away a number of CDs, sell via mail-order and at festivals and conventions that we visit with a Pan Records promotion stand. There is a large community of Tuva aficionados, of whom we hope they will also purchase the CD.

Conclusions

Music production and distribution in 2025 are distinct from the 1990s. Even though CD manufacturing has gotten far more affordable, it has also grown harder to sell the physical product. The reasons for that, which relate to the arrival of the internet and became obvious in the early 2000s, are fourfold: the economic crisis, saturation of the market, piracy, and illegal downloading. The conventional distribution model of the physical product wherein sales representatives visit outlets to get orders, has been replaced by online distribution, streaming, and mail order. In 35 years the world of music distribution has shifted drastically.

References:

1. Boudewijns, Leo (1997). *Stilte, Opname. 100 jaar Geluidsoptname in Nederland* (Silence, Recording! 100 Years of Sound Recording in Netherlands). NVPI, Hilversum.
2. Geurts, Amber (2013). *The Show Must Go On*. Erasmus University, Rotterdam.
3. Goldsmith, Peter David (1988). *Making People's Music: Moe Asch and Folkways Records*. Smithsonian Institution Press, Washington.
4. Kleikamp, Bernard (2018). The first years of Pan Records' "Ethnic Series" and Dr. V.M. Shchurov's involvement into its shaping. *Festschrift to honour of 60 years of fieldwork by Dr. V.M. Shchurov*, Moscow.
5. Legrand, Emmanuel (ed.) (1990). *Midem: 25 Years of Music*. Midem Organisation, Paris.
6. Norkawich, James A (2025). *The Rise and Fall of the Record Industry*. LinkedIn, April 26, 2025.

Illustrations

fig. 1 Pan Records logo (design by Piet Schreuders, November 1984).

fig. 2 Cover art of Pan CD no. 2090 (Gennadi Tumat, photo by Hajo Hohl, 1991, released 1990).

fig. 3 Ensemble Ay Kherel, left to right Orlan Chudekpen (chanzy), Vladimir Soyán, Gennadi Tumat (guitar). Photo by Istvan Santha, 26 June 1994 in Pilisborosjenő, Hungary.

УДК 78.072.2

Абулов А.Ш. /АЗЕРБАЙЖАН/
Абулов А.Ш. /АЗЕРБАЙДЖАН/
Abulov A.Sh. /AZERBAIJAN/

АЗЕРБАЙЖАНДЫН ЖАНА АЛТАЙДЫН САЛТТЫК МУЗЫКАЛАРЫНДАГЫ
ТАРЫХЫЙ ЖАНА МУЗЫКАЛЫК ПАРАЛЛЕЛДЕР

ИСТОРИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ
АЗЕРБАЙДЖАНА И АЛТАЯ

HISTORICAL AND MUSICAL PARALLELS IN TRADITIONAL MUSIC
OF AZERBAIJAN AND ALTAI

Аннотация. В данной статье автор рассматривает исторические и музыкальные параллели в традиционной музыке Азербайджана и Алтая. Статья является актуальной для исследователей, изучающих музыкальную культуру тюркских народов.

Ключевые слова: Музыкальное искусство Азербайджана, музыкальное искусство Алтая, ритмические мугамы, мейхана

Аннотация. Бул макалада автор Азербайжан менен Алтайдын салттуу музыкасындагы тарыхый жана музыкалык параллелдерди карайт. Макала түрк элдеринин музыкалык маданиятын изилдеген изилдөөчүлөр үчүн актуалдуу.

Негизги сөздөр: Азербайжандын музыкалык искусствосу, Алтайдын музыкалык искусствосу, ритмикалык мугамдар, мейхана

Abstract. In this article, the author examines historical and musical parallels in the traditional music of Azerbaijan and Altai. The article is relevant for researchers studying the musical culture of the Turkic peoples.

Key words: Musical art of Azerbaijan, musical art of Altai, rhythmic mugams, meykhana

Богатое музыкальное искусство Азербайджана имеет многовековую историю развития. Первые сведения об этой музыке получены из ряда исторических памятников, обнаруженных при археологических раскопках, наскальных рисунков Гобустана (XVIII-III тысячелетия до н.э.) и Гемии-Гая (III-I тысячелетия до н.э.).

В эпосе «Китаби Деде Горгуд» (VII век), в произведениях Низами и Физули содержится богатая информация о музыкальной жизни средневековья, музыкальных жанрах и инструментах. В трактатах известных азербайджанских ученых Сафиаддина Урмеви (XIII век), Абдулгадира Марагаи (XIV век), Мирзабека (XVIII век), Мир Мохсуна Навваба (XIX век) приведены сведения о высоком уровне развития музыкальной культуры и исполнительского искусства в период средневековья, изучены теоретические проблемы Азербайджанской музыки.

Первый письменный музыкальный трактат относится к XIII столетию. Развитие музыкально-теоретического мышления Ближнего и Среднего Востока в XIII-XV веках связано с именами двух выдающихся ученых и музыкантов Азербайджана - Сафиаддина Урмеви (1217-1294) и Абдулгадира Марагаи (1353-1435). Трактаты Урмеви «Китаб аль-Адвар» и «Шерефийя» заложили основу науки о музыке в Азербайджане и создали почву для ее дальнейшего развития. Урмеви вошел в музыкальную науку как основатель школы «системности» и основоположник табулатур. Созданная им музыкальная система, нотная таблица были наиболее совершенной нотной системой и табулатурой того времени. Примерами трактатов, относящихся к этому времени можно назвать трактат младшего сына Марагаи Абдулазиза Челеби «Негаветил Адвар» и трактат его сына Махмуда Челеби «Мегасид аль-Адвар».

С конца XIX столетия в ряде городов Азербайджана организуются музыкальные меджлисы, общества, кружки (меджлис под руководством Махмуда Аги в Шемахе, меджлисы под руководством Харрата Гулу Магомед оглу и Мир Мохсуна Навваба в Шуше, меджлис под руководством Мешади Мелика Мансурова в Баку). В 80-е годы XIX столетия М.М.Навваб вместе с известным ханенде Гаджи Гуси учредил «Меджлис музыкантов», где обсуждались эстетические проблемы музыки, вопросы исполнительства и искусство мугама. В этом меджлисе принимали активное участие известные ханенде и сазенде - Мешади Джамиль Амиров, Ислам Абдуллаев, Сеид Шушинский, Садыхджан и др. Ученик Харрата Гулу Гаджи Гуси был одним из выдающихся представителей шушинской школы вокального искусства. Гаджи Гуси был знатоком мугамов, музыковедом и ученым, совершенствовал ряд мугамов, сам создал новые мугамы. Мирза Садыг Асад оглу (Садыгджан) был великим таристом XIX столетия. Именно он реконструировал прежний тар и стал создателем современного тара. Продолжателями этой школы были Мешади Зейнал, Мешади Джамиль Амиров, Ширин Ахундов, Гурбан Пиримов.

Шуша вполне заслуженно завоевала славу консерватории Кавказа. Яркие представители Шушинской консерватории на всех континентах мира достойно представляют и прославляют азербайджанскую музыку.

Шуша – Родина Мир Мохсуна Навваба, Харрата Гулу, Гаджи Гуси, Садыхджана, Мешади Иси, Абдулбаги Зулалова, Джаббара Гарягдыоглу, Кечачи оглу Мамеда, Мешади Мамеда Фарзалиева, Ислама Абдуллаева, Сеида Шушинского, Бюль-Бюля, Зюльфи Адыгезалова, Хана Шушинского, Мешади Джамиля Амирова, Гурбана Пиримова, композиторов Узеира Гаджибекова, Зульфугара Гаджибекова, Фикрета Амирова, Ниязи, Афрасияба Бадалбейли, Солтана Гаджибекова, Ашрафа Аббасова, Сулеймана Алескерова, выдающегося певца Рашида Бейбутова. И это далеко не полный перечень музыкантов - уроженцев Шуши.

В начале XX столетия, в условиях общественно-политического и культурного подъема Уз.Гаджибеков заложил основу современной азербайджанской профессиональной музыкальной культуры и создал синтез наци-

онального музыкального искусства с устными традициями и композиторского творчества, что и повлияло на усиление активного взаимодействия Восточной и Западной культур. Оперой У.Гаджибекова «Лейли и Меджнун», поставленной в 1908-ом году в театре Г.З.Тагиева была заложена основа не только азербайджанской оперы, а оперного искусства во всем мусульманском востоке. Выдающийся композитор стал основоположником жанра мугам-оперы. У.Гаджибеков хорошо понимал, что восприятие нового жанра будет сопровождаться с трудностями для азербайджанского слушателя, поэтому он обратился к поэме Физули «Лейли и Меджнун» и жанрам народной музыки (мугам, песня, танец) создал сценическое произведение, соответствующее настроению того периода, отвечающее нравственным потребностям своего народа.

Наряду с песенной и танцевальной музыкой в музыкальном фольклоре Азербайджана жили и развивались жанры устных профессиональных традиций народа. Самыми важными из них были мугамы. Мугамы Азербайджана, а также народов Ближнего Востока отечественной классической музыки — это высший творческий образец вокально-инструментальной народной композиции с глубоким, сложным содержанием, идеей, эмоциональным смыслом. С древних времен постепенное развитие мугама на протяжении веков привело к его формированию и совершенствованию. В азербайджанской музыке термин мугам используется в двух смыслах. Первый такой же, как и термин лад. В настоящее время в азербайджанской народной музыке существует 7 основных ладов или мугамов: Раст, Шур, Сегах, Чахаргах, Шуштар, Баяты-Шираз, Хумаюн и ряд дополнительных мугамов. Во-вторых, мугам — это очень сложное и интересное музыкальное произведение, состоящее из нескольких частей, с уникальной структурой. Исполнители мугама — певец и группа аккомпанирующих музыкантов (триотар, каманча, дэф) или соло-инструменталисты, которые используют свое творческое воображение, навыки. Певцы исполняют мугамы на лирические и философские газели известных поэтов - Хагани, Низами, Насими, Физули и других.

Ритмические мугамы - еще один вид инструментальных вокальных мугамов в Азербайджане. К ним относятся: «Хейрати», «Аразбари», «Овшари», «Мансурийя», «Симай-шамс», «Керами», «Кешме-шикеста», «Карабах шикестаси». Главной отличительной чертой этих мугамов является то, что вокальная импровизационная партия мугама певца сопровождается четким метроритмическим сопровождением.

Велики заслуги ханенде Азербайджана в деле сохранения и развитии традиций исполнения мугамов и народного искусства. Особо следует отметить имена народных артистов Х. Шушинского, Р.Мурадовой, Ш.Алекперовой, А.Алиева, С.Гадимовой, Ф.Мехралиевой, Т.Исмаиловой, А.Бабаева, И.Рзаева, заслуженных артистов - З.Адыгезалова, Г.Гусейнова, Г.Рустамова, Дж.Акперова, А.Гасимова, артистов, народных артистов А.Бакиханова, Г.Мамедова, Б.Мансурова, А.Гулиева, Р.Гулиева, заслуженных артистов А.Дадашева, М.Мурадова, Ф.Алекперова, кяманчистов: народного артиста Г.Алиева, заслуженных артистов Г.Мирзалиева, Т.Бакиханова, Ш.Эйвазовой, Ф.Дадашева, нагариста заслуженного артиста Ч.Мехтиева, гармонистов: Абуталыба (А.Юсифова), Кёр Ахада, Кербалаи Лятифа, Т.Дамирова, А.Исрафилова, исполнителя на сазе А. Насибова и других.

Виртуозный исполнитель мугамов Алим Гасымов в 1999-ом году за успехи в деле развития и совершенствования искусства мугама был награжден золотой медалью ЮНЕСКО. В международном фестивале, состоявшемся во Франции, успешно были исполнены произведения Узеира Гаджибекова, Гара Гараева и Фикрета Амирова в представлении Азербайджанского Государственного симфонического оркестра (художественный руководитель и дирижер, народный артист Р.Абдуллаев). На международной выставке «Экспо-2000» в Германии яркое выступление Азербайджанского Государственного Камерного оркестра, Государственного Театра Песни, Государственного Ансамбля Танцев и группы деятелей искусств также оказались в центре внимания музыкальной жизни нашего времени.

30-е годы XX столетия характеризуются как период нового подъема азербайджанской музыки. В эти годы были организованы

исполнительские коллективы и симфонический оркестр (был создан в 1920-ом году, ныне — Азербайджанский Государственный симфонический оркестр имени У. Гаджибекова), хор (1926), первый нотный оркестр народных инструментов (1931), ансамбль танцев (1936), Азербайджанская Государственная Филармония имени М.Магомаева (1936), Азербайджанский Союз Композиторов (1934), Азербайджанский Театр Музыкальной Комедии (1938, ныне имени Ш.Гурбанова), Азербайджанский Дом Народного творчества (1939), Научно-исследовательский кабинет музыки (1931), предназначенный для сбора и исследования Азербайджанской народной музыки.

В 20-е годы Р.М.Глиер, широко используя музыкальный фольклор Азербайджана, написал оперу «Шахсенем» (первая постановка в 1927) на основе дастана «Ашуг Гариб». Эта опера была первой инициативой на пути создания классической оперы на основе образцов азербайджанской народной музыки с применением достижений мировой музыкальной культуры.

Профессиональные устные традиции азербайджанской музыки, наряду с мугамами, включают музыкальное и поэтическое творчество ашугов. Ашуг происходит от слова любовь (эшг), то есть в смысле любовь к искусству. Термин возник примерно в четырнадцатом веке. Искусство ашуга, зародившееся в древности, было очень популярно в народе, потому что воспевало желания народа.

Содержание ашугского искусства, носящего демократичный характер, очень широко, разнообразно и красочно. Наиболее распространенным жанром ашугского искусства является эпос, особенно героико-эпос. Вокально-инструментальные партии в былинах заменяют разговорные части стихотворения. Некоторые песни ашугов полны печали и грусти, такие как «Яниг Керами», «Дилгами», а другие - игривые, теплые песни, такие как «Афшари», «Шарили», которые являются прекрасными образцами ашугской лирики.

В Азербайджане также успешно развиваются эстрадная и джазовая музыки. Еще в 1941-ом году Т.Гулиев и Р.Гаджиев сочиняли произведения для недавно созданного Азербайджанского Государственного джазового

оркестра (художественный руководитель Ниязи, музыкальный руководитель Т.Гулиев). Первыми исполнителями этого оркестра были П.Рустамбеков (саксофон), А.Буньятзаде, Д.Багирбекова и другие. В 1956-ом году был создан Азербайджанский Государственный эстрадный оркестр (художественный руководитель Р. Гаджиев), в 1957-ом году - эстрадный ансамбль «Мы из Баку», в 1960-ом году эстрадный оркестр Азербайджанского телевидения и радио (художественный руководитель и дирижер Т.Ахмедов), в 60-е годы - квартет «Гая» (позже - вокально-инструментальный ансамбль, художественный руководитель, залуженный артист Т.Мирзов), в 1966-ом году — Азербайджанский Государственный Театр Песни (художественный руководитель и солист Р.Бейбутов), в 1975-ом году «Азербайджанский Государственный эстрадно-симфонический оркестр (солист и художественный руководитель М.Магомаев), сыгравшие огромную роль в развитии эстрадного искусства в Азербайджане. Заметное влияние на повышение художественного уровня эстрадного искусства в послевоенные годы оказали оперные певцы (Р.Атакишиев, Л.Иманов). Р.Бейбутов и М.Магомаев своим творчеством значительно обогатили эстрадное искусство.

История национального вокального искусства Азербайджана всегда славилась незабываемыми голосами и яркими личностями. Бюль-Бюль (отец народного артистка Азербайджана Полада Бюль-Бюль оглы), Р. Бейбутов, Л.Иманов, Р.Атакишиев, М.Магомаев... Все они оставили после себя неугасимый шлейф творческой неповторимости и огромного таланта. Однако время идет, поколения сменяются одно за другим, азербайджанская земля рождает все новые таланты, и на оперном небосклоне зажигаются новые звезды.

Научно-практическое развитие национального вокального искусства в Азербайджане, связано с именем основателя вокальной школы Бюльбюля. Развитие вокальной школы в Азербайджане тесно связано с изучением национального вокального фольклора. С этой целью, в 1932-м году был утвержден научно-исследовательский музыкальный кабинет. Выдающийся вокалист Бюльбюль, получил вокальное образование в созданной в 1921-м году Азербайджанской

Государственной Консерватории, как первый студент азербайджанец. Здесь он изучал русскую и европейскую классическую музыку, расширял свое мировоззрение. Огромное влияние на творчество Бюльбюля оказало творчество выдающихся русских певцов Собинова и Шаляпина, с которым Бюльбюль ознакомился во время гастролей в Москве и Петербурге. В 1927-м году, для более глубокого овладения вокальным искусством, Бюльбюль отправляется в Италию, где в течение 4-х лет совершенствует свой вокал у знаменитых музыкантов того времени. Бюльбюль открыл новую страницу в Азербайджанской музыке, его творчество стало важнейшим этапом в развитии вокального искусства.

Люди больших умений не боятся быть самими собой. Есть резон вспомнить об этой мудрости, когда говоришь о знаменитом в свое время музыканте Мирза Фарадже Рзаеве (1847-1927), одном из первых таристов Азербайджана, современнике таких сазандаров как Джаббар Карягды, Гусейнгулу Сарабский, Мирза Садыг, Курбан Примов, Саша Оганезавили, Мирза Мансур, Бюльбюльджан, внесших неоценимый вклад в азербайджанскую музыкальную культуру, в частности, в сбережение и развитие азербайджанского мугама.

Судьбу не выбирают. По рождению и воспитанию Мирза Фарадж принадлежал к бакинскому социуму, по генетическому началу, - к художественно одаренным личностям. Из его рода, в частности, известные музыканты Бакихановы. Рано потеряв родителей, он жил у дяди и, будучи отданным в учение с видами на карьеру муллы, совершил поворот, предопределенный душевной страстью. Видя, как он загорается, слыша музыку и пение, мулла вернул его опекуну со словами: «Отведи к музыкантам. Там ему самое место».

Бедность в исламском мире не порок, но и, как всюду, побуждает к отчаянной решимости распознать свою линию судьбы. Мирза Фараджу повезло вдвойне: дарование нашло себе подпорку в трудолюбии. От трудился всю жизнь, не зная упадка физических сил и только болезнь подкосила его на 80-м году жизни. Но физический недуг был вызван душевными страданиями, - так сильно переживал Мирза Фарадж новомодное револю-

ционное невежество 20-х годов, - пренебрежение к тару и кеманче, якобы устаревшим и примитивным инструментам, негодным для духоподъемной музыки новой жизни. К Мирзе Фараджу вполне приложимы слова римлянина Плиния Младшего: «Он был стар годами, но юн желаниями». И напротив те, кто призывал отправить тар в тартарары, были молоды годами, но стары желаниями: они были догматиками нового, а что такое догматизм, как не тончайшая, наиболее духовная форма деспотизма.

Мирза Фараджу было 9 лет, когда он начал ходить на свадьбы. Его двоюродная сестра научила играть на гоша-нагаре. Этот инструмент, будучи частью ансамбля сазандаров, прививал стойкое чувство ритма и такта. В 14 лет он впервые берет в руки тар, - новый для того времени инструмент, привезенный в Баку, иранцем Али Ширази в 1860-62 годах. Этот тар имел сравнительно малые размеры и меньше струн. На нем играли, слегка наклонившись: тар лежал на коленях. Азербайджанский тар фактически был создан в 1870 -75 годах. Его творец - выдающийся исполнитель Мирза Садыг (1846-1902). Мирза Фарадж был знаком с ним и, возможно, между ними существовало соперничество, - нормальное и необходимое: оно поддерживает культурный тонус народа.

Азербайджанская народная музыка, имеющая древнейшую историю, в основном состоит из 4-х жанров: классические мугамы, народные песни, народные танцы, ашугская музыка.

Наш народ на протяжении веков создавал прекрасные песни. Эти песни, любимые народом, получили название народных. Народные песни охватывают трудовую, обрядовую, бытовую и историческую тематику. Они были сочинены народными музыкантами - ханенде, исполнителями на народных музыкальных инструментах и исполнялись на народных празднествах, свадьбах, торжествах. Таким образом, передаваясь из уст в уста, дошли до наших дней. Созданная народом песня «Ваğşada gül» («Цветок в саду») относится к жанру трудовой песни. В ней воспеваются люди, которые трудятся на хлопковых полях.

В Азербайджане популярна поп-музыка, мейхана, симво-рок-мугам.

Мейхана (азерб. *Meuxana*; от перс. «мей»

- вино и «хане» - дом) - азербайджанское народное музыкально-поэтическое творчество, своеобразные речитативные импровизации, ритмическая поэзия, похожая на современный рэп.

Во время исполнения мейханы поэты-мейханщики, импровизируя, соревнуются друг с другом, сочиняя и исполняя на ходу, без предварительной подготовки, острые куплеты на злободневные темы. Рифма и припев оговариваются заранее. Под этот припев и рифму исполняется первый куплет мейханы, затем другой исполнитель читает второй, им же сочиненный, куплет. После этого черед вновь переходит к первому мейханщику, или третьему, если исполнителей больше. Куплеты обычно читаются под простой музыкальный аккомпанемент.

Мугам основной жанр азербайджанской музыкальной устной классической традиции наряду с песенно-танцевальным фольклором. В 2003 году ЮНЕСКО объявило мугам одним из «шедевров устного и нематериального наследия человечества». Текстами мугамов служат обычно стихи поэтов-классиков.

При исполнении мугамов - основного жанра азербайджанской музыки - традиционно используются тар, каманча и бубен гавал. Ведущая роль в ансамбле принадлежит тару - струнному щипковому инструменту. Он считается самым совершенным национальным инструментом по своим техническим и динамическим возможностям.

В эпосе «Китаби Деде Горгуд», являющимся первым письменным литературным памятником азербайджанского народа, упоминаются названия различных музыкальных инструментов, приведены целые фрагменты, связанные с музыкой, наглядно свидетельствующие о древней истории нашей музыки.

Музыкальные инструменты, являющиеся национальным достоянием нашего народа, отличаются богатством и разнообразием. Большинство из них, созданные еще в древние времена, совершенствуясь, дошли до наших дней. «Скала-бубен», находящаяся вблизи наскальных рисунков Гобустана, возраст которой насчитывает шесть тысячелетий, использовалась нашими предками, как ударный инструмент. Наличие изображений различных музыкальных инструментов на

предметах, обнаруженных во время археологических раскопок на территории, населенной азербайджанцами, говорит о том, что инструменты эти имеют древнюю историю. Материально-культурные образцы, произведения классиков нашей поэзии, труды музыковедов средних веков, миниатюры наших художников, настенная роспись, дневниковые записи путешественников, посещавших наши края, музейные коллекции дают основание полагать, что в Азербайджане использовалось около 90 музыкальных инструментов. По современной звуковой классификации они подразделяются на четыре группы: струнные, духовые, ударные, и самозвучающие инструменты. По этой классификации 32 из распространенных в Азербайджане музыкальных инструментов можно определить, как струнные инструменты (из которых в 26 используется медиатор, в 4 — смычок, в 2 — палочки), 23 - духовые, 16 - ударные, 17 - самозвучающие.

Тар - один из инструментов азербайджанского народа, с совершенным и блистательным звучанием, извлекаемым при помощи медиатора (плектра). Эти качества обеспечиваются изготовлением его частей из тутового, орехового и грушевого деревьев, обтянутостью открытой части корпуса сердечной пленкой крупного скота, количеством струн разной толщины и различными способами их связки и настройки.

Свой нынешний современный вид тар приобрел, пройдя большой путь развития. Название его упоминается в стихах живших в XI веке Бабы Таира и Гатрана Табризи. Основательное усовершенствование тара связано с именем Мирзы Садыха Асад оглу, вошедшего в историю азербайджанской музыки, как талантливый тарист, большой мастер-новатор. До него у тара имелось пять струн. Он добавил аккомпанирующую и звенящую струны, оставив на грифе 22 лада, упорядочил места их расположения, и чтобы инструмент часто не расстраивался, на внутренней стороне корпуса прикрепил «внутренний рукав». Облегченный в весе тар теперь держался не на коленях, как раньше, а у груди. Благодаря этому технические возможности тара стали намного шире. Тар Мирзы Асада в очень скором времени получил распространение и за пределами нашей страны. И назы-

вать его с тех пор стали «азербайджанским таром».

Древняя кеманча, радостью полнящая сердца, ввергающая человека в мир грез и мечтаний, с печальным, прелестным звуком, была однострунным инструментом, имеющим длинный гриф и опору. Сейчас у нее четыре струны. Из них 3-я и 4-я - басовые струны, обмотаны медной и бронзовой нитью. Звучание струн производится посредством слегка изогнутого смычка, изготавливаемого из кизилового дерева, к концам которого крепится связка конских волос. Сам инструмент состоит из корпуса округлой формы, сделанного из орехового дерева, широкого грифа и соединяющего их, проходя внутри корпуса, металлического стержня, именуемого «шомполом». Открытая сторона корпуса обтянута осетровой кожей. На ней под наклоном расположена подставка для струн. Прилегающие к ней струны одним концом крепятся к крючкам на стержне, другим - к колкам на верхней стороне грифа.

Эволюция саза, звучащего при помощи медиатора, тесно связана с ашугским искусством. Название этого инструмента часто упоминается в стихах поэтов-классиков и ашугов. Первые сазы имели короткий гриф и две-три струны. Позднее саз, «идущий в ногу» с развитием ашугской музыки, увеличился в размере, прибавив количество струн и ладов. В настоящее время его глубокий корпус собирается из девяти полос тутового дерева, а гриф изготавливается из орехового дерева.

Уд (укороченный вариант «ал-уда»), глубокий, нежный звук которого исторгается при помощи орлиного пера, считается одним из самых старинных музыкальных инструментов. Названия русской «лютни», немецкого «лаота», итальянского «люто», испанского «лауда» - есть производные от «ал-уда».

В средние века широко были распространены струнные инструменты, на которых играли при помощи медиаторов. Как указывается в «Китаби Деде Коркуд», гопуз был любимым инструментом предшественников нынешних ашугов - озанов. Двух-трехструнный гопуз был очень похож на саз. Барбатин напоминал уд и по размерам немного превосходил его. Звучание считавшегося совершенным руда бралось за основу при на-

стройке других инструментов. В настоящее время в Азербайджане широко распространены используемые в Центральной Азии рубаб и танбур. Наряду с танбурами звучали и его разновидности: дутары, сетары, чартары, пенчтары, шештары. Большая часть корпуса трехструнного озана была обтянута кожей. Донгар считался инструментом, похожим на танбур. Созданный ханенде Рзаэддином Ширвани шешхана очень напоминала уд. Еще одним похожим на уд инструментом был шештай и 8-9-струнный чехесде. Широко распространенный в Азербайджане в средние века чанг был одним из самых любимых инструментов ханенде, музыкантов и поэтов. Наряду с имеющим дугообразный корпус чангом, использовались и похожие на канон инструменты треугольной и четырехугольной формы - чанг и нузхат, на которых играли палочками. Имели место в Азербайджане и созданные известным музыковедом Сафизадином Урмави нузха и мугну. Нузха содержала в себе элементы чанга и гануна. Инструмент четырехугольной формы имел 81 струну. 33 - струнный мугну внешне был очень похож на рубаб, но превосходил его размерами. В недавнем прошлом в Азербайджане можно было встретить сантур, корпус которого представлял собою коробку в виде трапеции, звучащий при помощи палочек. Количество струн инструмента достигало 96-ти.

Из инструментов, в смычках которых использовался конский волос, в Азербайджане были распространены чагане, чаганаг и кеман. Корпус чагана был грушевидной формы. Двух- или трехструнный инструмент, как и кеманча, имел опору, при помощи которой упирался в пол. Корпус трехструнного чаганага напоминал решето. Кеман же внешне похож был на скрипку.

Под звуки зурны (она также называется и «черной зурной») наш народ провожал своих сыновей на поле боя, в благополучные времена ее звук слышится на празднествах, свадебных торжествах, спортивных соревнованиях. В шекинской зоне в свое время были распространены, различающиеся по размерам и звукам, пять видов зурны.

Балабан (очень часто из-за плоского мундштука и мягкого, нежного звука его называют «плоский балабан») состоит из изго-

тавливаемого, в основном, из абрикосового дерева корпуса, трости и крышки. На корпусе имеется 8 отверстий, на задней стороне, точно по центру, между 1-ым и 2-ым отверстием лицевой стороны (звуковыми ладами) сделано еще одно отверстие.

Тутек (свирель) - изготавливается, в основном, из камыша. Цилиндрический корпус (длиной 280-350 мм, диаметром 20 мм) в нижней части слегка обстругивается, верхняя часть срезана наискось, в нее вложена палочка. На лицевой стороне верхней части для воспроизведения звука сделано отверстие квадратной формы, для регулирования звука надевается металлическое кольцо. На верхней стороне корпуса проделано 7 отверстий, и одно на нижней.

Ней представляет собой пустотелый инструмент прямой цилиндрической формы. Инструмент изготавливается из абрикосового дерева, хурмы или меди. Для улучшения воспроизведения звука верхняя часть инструмента несколько обтесана. Внизу на корпусе имеется 5-7 отверстий для игры, в верхней части инструмента проделано еще одно отверстие.

Среди ударных инструментов широко распространены в наше время, по определению Узеир бека, «самый нежный» из них гавал, отличающаяся звуковым своеобразием нагара, гошанагара и думбек.

Гавал представляет собой неширокий деревянный обод, одна сторона которого открыта, а другая обтянута рыбьей кожей. На внутренней стороне ободка закреплены кольца. Диаметр его 340-456 мм, а ширина 40-50 мм. Гавал звучит посредством ударов ладонью и пальцами обеих рук по центру и краям натянутой кожи, а также при встряхивании инструмента.

Нагара представляет собой инструмент цилиндрической формы, изготавливаемый из абрикосового, орехового и тутового дерева.

Гошанагара (зывается также думбул, думбелек) имеет два корпуса одной высоты, но разного размера, изготовленных из орехового, тутового дерева и металла. Внешне напоминают чашу.

Думбек по форме напоминает пиалу (раньше изготавливался из глины, сейчас, в основном, из дерева). На широкую верхнюю

сторону натягивается козья кожа и закрепляется накрест связанными ремнями или винтовым механизмом. Высота инструмента 350-400мм. Способ воспроизведения звука схож с игрой на гавале.

К самозвучащим инструментам относятся шахшах, каман, лаггути.

Пользовались когда-то в Азербайджане и такими инструментами, как джарас, синдж, зянг, дерай, гимро, касе, агыз-допузу, зынгыров, чан, тешт, сяфаил, гашигек, зил и халхалдан. Более широко распространенные синдж и дерай использовались во время военных походов, джарас - во время переселения, халхал имел форму браслета с закрепленными на нем бубенцами, джарасом, похожим на маленький колокольчик, пользовались танцовщицы во время танца.

Алтайский народ также, как и азербайджанский народ обладает богатыми народными традициями и музыкальным фольклорным наследием. Этническая музыка Горного Алтая родилась из звуков горных ручьев, грохочущих водопадов, щебетания птиц и рева марала. Она пропитана жизнью дикой природы и является ее частью.

Основным музыкальным жанром, характерным для Алтайского края, является горловое пение (кай). Это древний вид искусства, который считается уникальным для алтайского народа. Также значительное место в культуре края занимает песенный жанр. Кроме того, используются различные инструменты, такие как комус-варган (варган) и икили.

Этнические музыкальные инструменты Горного Алтая - это звуки свистящего кнута наездника, бубна камлающего шамана, воя дикого волка и крика самки кабарги.

Топшур

Щипковый музыкальный инструмент внешне похож на монгольский хур, но играют на нем, как на балалайке, не используя смычок. Обычно им пользовались мужчины айчи (народные сказители), которые поведали о героических подвигах предков. Аналогией этого инструмента является саз.

Икили - струнный смычковый инструмент, издревле является неотъемлемой частью жизни горно-алтайского народа.

Тюнгур

Говоря об Алтае, нельзя не упомянуть о

тюнгуре. В современности его очень просто перепутать с бубном. Вообще, этот ударный предмет не принято использовать для веселья, как предыдущие. Дело в том, что тюнгур, в основном, был распространен у шаманов. Они применяли его при камлании (обрядов с погружением в транс). Внешне напоминает азербайджанский инструмент гавал.

Комус-варган. Варган (от древнеславянского варга — рот, уста) — музыкальный инструмент. Относится к самозвучащим язычковым музыкальным инструментам. При игре варган прижимают к зубам или к губам, ротовая полость служит резонатором.

В ноябре 2010 года в Барнауле в краевой детской библиотеке имени Н. Крупской были проведены Дни алтайской и азербайджанской культуры.

Участники праздника были ознакомлены о национальных традициях и праздниках, музыкальных инструментах и национальном костюме, услышали алтайские легенды, песни и стихи.

Краткий обзор возможных исторических и музыкальных параллелей в традиционной музыке Азербайджана и Алтая:

1. Историко-культурные связи

Тюркское происхождение: И Азербайджан, и Алтай являются частью большого тюркского мира. Это создает общую культурную основу, несмотря на различия в географии и развитии.

Кочевой и полукочевой уклад жизни: Оба региона имели значительное влияние кочевых традиций, что отразилось на музыкальных инструментах, жанрах и стилях исполнения.

Эпос и героические песни: У обоих народов развиты эпические традиции — например, «Китаби-Деде Горгуд» у азербайджанцев и сказания типа «Маадай-Кара» у алтайцев. У алтайцев эпосы и сказания исполняются акынами и сказителями с использованием комуса или топшуура.

2. Музыкальные инструменты

• Струнные инструменты:

В Азербайджане — саз, тар, кеманча.

В Алтае — топшур, который имеет сходство с сазом.

• Устная передача музыки: В обеих традициях основное обучение происходило через уста мастера — «ашуга» в Азербайджане.

не и «кайчи» в Алтае.

3. Вокальные стили и жанры

Ашугская традиция и кай:

Ашуги — поэты-музыканты Азербайджана, исполняющие песни под саз.

Кайчи — сказители Алтая, исполняющие эпос с элементами горлового пения (кай).

Импровизация: В обеих культурах высоко ценится импровизационное мастерство.

Горловое пение. Мугам:

В Алтае популярно горловое пение (кай), особенно в исполнении эпических сказаний.

В Азербайджане — мугам, сложная вокально-инструментальная форма с импровизацией.

4. Музыкальные формы и ладовая система

Пентатоника: (Пентатоника – это пятиступенная гамма, в которой нет полутонов и, следовательно, не содержатся тритоны. Она широко используется в различных музыкальных стилях, таких как блюз, рок, джаз, фолк и многие другие) У алтайской музыки явно выражена пентатоническая структура.

Модалные системы: Мугам использует сложную модалную систему (шур, сгиях, чаргах и др.), но исследователи иногда проводят параллели с древними формами пентатоники.

Природная образность: В обоих регионах музыка тесно связана с природой и космогоническими представлениями — в темах песен, названиях, символике.

5. Современное переосмысление традиций

И в Азербайджане, и на Алтае происходит ренессанс традиционной музыки: молодежь интересуется корнями, развивается фольклорная сцена, проводятся фестивали.

Осуществляются международные проекты, направленные на изучение и сравнение тюркских музыкальных традиций.

Сходства и различия:

- **Общие черты:** Оба региона богаты устной музыкальной традицией, где важны импровизация и эпическая поэзия.

- **Различия:** В Азербайджане преобладает восточная мелодика и модалность, в Алтае — шаманские элементы, горловое пение и синкретизм азиатских и славянских влияний.

В заключении можем сказать, несмотря на территориальную удаленность, музыкальные традиции Азербайджана и Алтая демонстрируют глубокие структурные и культурные параллели, уходящие корнями в общее тюркское наследие. Их сравнительное изучение позволяет лучше понять эволюцию тюркской музыкальной мысли и взаимосвязь культур Великой степи и Кавказа.

*УДК 78**Байбек А./КАЗАКСТАН/
Байбек А./КАЗАХСТАН/
Baybek A./KAZAKHSTAN/*

**КАЗАКСТАНДАГЫ ЖОГОРКУ МУЗЫКАЛЫК БИЛИМ БЕРҮҮДӨ ОЗЕКИ САЛТТЫ
ЖАНДАНДЫРУУ: ФОЛЬКЛОРДОГУ “КАРА ӨЛӨҢ”
ЖАНРЫНЫН ЖАШТАРДЫН КРЕАТИВДҮҮЛҮГҮН ЖАНА БААРЛАШУУ ЖӨНДӨМҮН
ӨНҮКТҮРҮҮДӨГҮ РОЛУ**

**ВОЗРОЖДЕНИЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ В ВЫСШЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ
КАЗАХСТАНА: РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО ЖАНРА ҚАРА ӨЛЕҢ В ФОРМИРОВАНИИ
КРЕАТИВНОСТИ И КОММУНИКАЦИИ МОЛОДЁЖИ**

**REVIVING ORAL TRADITION IN HIGHER MUSIC EDUCATION IN KAZAKHSTAN: THE ROLE
OF THE FOLK GENRE QARA OLEN IN FOSTERING YOUTH CREATIVITY AND COMMUNICATION**

Аннотация. Казакстанда жогорку музыкалык билим берүүнү модернизациялоо шартында, көркөм жана педагогикалык тажрыйбанын жандуу булагы катары оозеки салттарга кайрылуу өзгөчө актуалдуу болуп саналат. Бул контекстте кара өлөң фольклордук жанры жаш муундун креативдүүлүгүн, музыкалык ой жүгүртүүсүн жана коммуникативдик көндүмдөрүн өнүктүрүүнүн эффективдүү куралы катары кызмат кылат.

Жогорку музыкалык билим берүү системасында этносолфеджио курсу салттуу музыкалык өнөрдү маданий-тарыхый жактан кайра жаратууга багытталган. Бул комплекстүү дисциплина болуп саналат, анда казак салттуу ырынын теориялык негиздери кеңири маданий-тарыхый контекстке интеграцияланган. Интерактивдүү ыкмалар, оозеки жана чыгармачыл иш формалары аркылуу, алар фольклор ырларын чыгармачылык менен чечмелөөнүн натыйжасы болгон импровизацияга негизделген, студенттер кара өлөң жанрынын музыкалык-поэтикалык структурасын гана өздөштүрбөстөн, салттуу казак музыкасынын социомаданий контекстине да сүңгүп киришет. Изилдөөлөр көрсөткөндөй, кара өлөң фольклордук жанрын билим берүү процессине интеграциялоо улуттук иденттүүлүктү жандандырууга жана калыптандырууга, окууга болгон мотивацияны жогорулатууга жана жаш муундун көркөм дүйнөдө ордун табуу жөндөмүн өнүктүрүүгө өбөлгө түзөт.

Негизги сөздөр: оозеки салт, импровизация, кара өлөн, этносолфеджио, оозеки иш формалары, эл ырчылары, ыр фольклору.

Аннотация. При модернизации высшего музыкального образования в Казахстане актуально возвращение устной традиции как источнику художественного и педагогического опыта. В этом контексте, фольклорный жанр қара өлең эффективно развивает креативность, музыкальное мышление и коммуникативные навыки у молодёжи.

Курс этносолфеджио в высшем музыкальном образовании ориентирован на культурно-историческую репродукцию традиционного музыкального искусства. Это комплексная дисциплина, интегрирующая теоретические основы казахской традиционной песни в широкий культурно-исторический контекст. Через интерактивные, устные и творческие методы работы, основанные на импровизации и интерпретации песенного фольклора, студенты не только осваивают музыкально-поэтическую структуру қара өлең, но и погружаются в социокультурный контекст традиционной казахской музыки. Исследования показывают, что интеграция қара өлең в образовательный процесс способствует возрождению национальной идентичности, повышению мотивации к обучению и развитию художественной самореализации молодого поколения.

Ключевые слова: устная традиция, импровизация, қара өлең, этносолфеджио, устные формы работы, народные певцы, песенный фольклор.

Abstract. In the context of modernizing higher music education in Kazakhstan, returning to oral tradition as a living source of artistic and pedagogical experience is particularly relevant. In this regard, the folk genre Qara olen serves as an effective tool for developing creativity, musical thinking, and communication skills in the younger generation.

Within the system of higher music education, the ethno-solfeggio course focuses on the cultural and historical reproduction of traditional musical art. It is a comprehensive discipline where the theoretical foundations of traditional Kazakh song are integrated into a broad cultural and historical context. Through interactive methods, oral, and creative forms of work based on improvisation and creative interpretation of song folklore, students not only master the musical and poetic structure of the Qara olen genre but also immerse themselves in the socio-cultural context of traditional Kazakh music. Research indicates that the integration of the Qara olen folk genre into the educational process contributes to the revival and formation of national identity, enhances learning motivation, and promotes the development of artistic self-realization in the younger generation.

Keywords: oral tradition, improvisation, Qara olen, ethno-solfeggio, oral forms of work, folk singers, song folklore.

В современном музыкальном образовании, особенно для студентов, специализирующихся на традиционной музыке, особое значение приобретает **возрождение исконных устных традиций**, лежащих в основе её ценностных качеств. Эта проблематика носит общемировой характер и активно обсуждается на международных симпозиумах и конференциях. Подчёркивается необходимость **сохранения и воссоздания ценностных аспектов традиционной музыки** через разработку системно выстроенных концепций и содержательных программ обучения для молодого поколения народных музыкантов. Эти программы должны интегрировать как традиционные, так и инновационные методики, охватывающие спектр от рационализирующих до сугубо творческих подходов, отвечающих потребностям современной музыкальной практики.

В системе высшего музыкального образования курс этносольфеджио занимает центральное место среди музыкально-теоретических и музыкально-практических дисциплин. Он ориентирован на культурно-историческую репродукцию традиционного музыкального искусства, представляя собой комплексную дисциплину, в которой теоретические основы казахской традиционной песни интегрированы в широкий культурно-исторический контекст. Курс этносольфеджио разработан на основе многолетнего педагогического опыта и научных исследований отечественных музыковедов и является авторским курсом (С.Райымбергенова и А. Байбек) для народных певцов [1, с.121]. Курс создан на основе методического опыта курса

этносольфеджио для домбристов, у истоков стояли музыковеды-реформаторы Б. Аманов и А. Мухамбетова, разработали курс ведущие преподаватели-музыковеды: С.Утегалиева, С.Райымбергенова и Г.Омарова [2, с.429]. Сегодня курс этносольфеджио в Казахстане насчитывает полувековую историю [3].

Культурно-исторической основой курса этносольфеджио является **традиционный песенный стиль**, целью изучения которого является **осмысление особенностей его музыкального языка**. Построение курса реализуется по принципу «от простого к сложному», логически повторяя этапы эволюционного развития традиционной песни. Песенный стиль рассматривается как единство двух взаимосвязанных систем: песенного фольклора и устно-профессионального песенного искусства. Соответственно, в курсе этносольфеджио последовательно изучаются стили в начале фольклорных песен, а затем – стили устно-профессионального искусства через песенное наследие выдающихся представителей (*салов и сері*) песенной традиции классического периода (XIX век).

В курсе этносольфеджио значительное место уделяется изучению песенного фольклора, представленного **музыкально-поэтическим жанром қара өлең**. Включение этой традиционной формы устного общения и музицирования в учебный процесс обусловлено её ролью не только как **средства коммуникации, но и как важного канала сохранения духовно-нравственных ценностей народа**. Исполнение музыкального фольклора, воплощённого в различных формах песенно-поэтического общения и

музицирования, традиционно носило коллективный характер. Так импровизационная природа фольклора предполагает не только создание нового как эмоционального отклика на события, но и песенно-поэтический диалог или ответ партнёру в традиционном исполнении *қара өлең*. Активное вовлечение студентов в изучение такого массового фольклорного жанра, как *қара өлең*, в рамках курса этносольфеджио значительно усилит творческий потенциал студентов. Ведь исторически участие молодёжи в празднично-игровых развлечениях и различных песенно-поэтических видах творчества, подобных *қара өлең*, служило способом их вовлечения в творческий процесс и школой формирования импровизаторских способностей.

Основная часть. Изучение фольклорного жанра *қара өлең* в курсе этносольфеджио представляет собой **комплексное: теоретическое и практическое освоение.**

I Теоретическое изучение *қара өлең* в курсе этносольфеджио представляет следующие темы: *Жанровая характеристика. Тематика *қара өлең*. Основы казахского стихосложения и импровизационная природа *қара өлең*. Формообразующие принципы. Традиционное исполнительство локально-стилевые разновидности *қара өлең*.*

1. Жанровая характеристика. *Қара өлең* – лаконичная песенно-поэтическая форма, выражающая глубокие размышления о жизни, мечтах и духовных ценностях. Жанр отражает мироощущение народа и сакральные основы его культуры. Этимология названия *қара өлең* раскрывает сакральный смысл основ духовной культуры, обладая многозначным термином с различными смысловыми уровнями: 1) **семантический уровень.** а) *қара* означает стойкость и вечность (напр. *қара жер* – вечная земля, *қара халық* – могучий народ, *қара шаңырақ* – отчий дом, *қара домбыра* – священная домбыра и т.д.); б) *қара өлең* в значении «исконная», «священная песня» отражает житнетворную и архетипическую природу жанра; 2) **структурный уровень.** Поэтическая форма характеризуется: 11-сложным стихом (*қара өлең өлшемі*); строфой (*шумақ*); ритмическими формулами 4+3+4 и 3+4+4; рифмой ААВА (рифма *қара өлең*)

по теоретическим изложениям филолога З.Ахметова [4]; 3) **функциональный уровень.** *Қара өлең* исполняется сольно или коллективно, с аккомпанементом домбыры или без. Жанр лишён строгой возрастно-половой привязки, в отличие от обрядового фольклора. Женские формы сохраняют архаичные черты и сакральные метафоры, в то время как мужские – более свободны и лиричны [5, с.9].

2. Тематика *қара өлең*. Тематику *қара өлең* впервые описал выдающийся писатель и академик Мухтар Ауэзов [6]. Наиболее полная систематизация представлена в уникальном сборнике поэта Аскара Оразақына, собравшего более 20 000 образцов из разных регионов Казахстана и разделившего их на 30 тематических групп [7]. В этом многообразии отражены сакрализованные аспекты традиционной и духовной жизни кочевников. Мы выделяем четыре основные темы: *көші-қон өлең* – зарисовки кочевой жизни, передающие дух постоянных переселений; *сауық өлеңдер* – застольные песни, отражающие возрастную иерархию и формы общения; *дүние туралы толғаныстар* – философская лирика о смысле жизни; *сезім өлеңдер* – эмоционально-чувственные переживания [8, с.43].

3. Основы казахского стихосложения и импровизационная природа *қара өлең*. Поэтическая основа *қара өлең* – *шумақ* (четверостишие), в котором два двустишия выполняют разные функции: первое (двустишие – *қос тармақ*) содержит клише-формулы, второе двустишие – индивидуальное содержание. Это разделение проявляется и в музыкальной структуре: стихи исполняются на повторяющийся напев. **Композиционные структуры** включают: *қос тармақ* – полустрофа и *қайталанған жарты шумақ* – повторенная полустрофа. Основная музыкальная единица – *әуенжол* (мелодическая строка). Внетекстовые элементы в песнях: *одағай буын* – алексический слог, *одағай сөз* – алексическое слово. Они играют важную роль в создании поэтического и музыкального ритма. Припевные образования: *қайырым* (припевное дополнение) и *қайырма* (припев) – важны для музыкальной организации и повторяемости формы. **Типовая мелодическая структура:** первое двустишие состоит

из двух ритмоинтонационных 7-сложников (обычно 4+3). Первый – *шынайы* (реальный), второй – *шартты* (условный), где алексические вставки (*одағай буындар, сөздер*) уравновешивают мелодическую структуру. Раздел опирается на исследование музыковеда А.Байгаскиной [9, с.99].

5. Традиционное исполнительство локально-стилевые разновидности Қара өлең. *Қара өлең* не привязаны к фиксированным мелодиям и часто исполнялись на напевы уже известных песен. Поэтому существуют народные песни с разными мелодиями и схожими текстами. Напевов столько же, сколько и текстов. В традиционном обществе *қара өлең* исполнялись как с домброй, так и без неё. Наиболее распространён был сольный вариант, особенно в женском сольном исполнении. Инструментальное сопровождение использовалось повсеместно. Существуют локально-стилевые разновидности жанра: аркинские, восточно-казахстанские, западные, жетысуйские. Им присущи специфические ладовые системы: ангемитонные (пентатонные) мажорного и минорного типа, диатонические (мажор, миксолидийский, натуральный минор, фригийский, дорийский) и ладовая переменность (чаще – параллельный мажор и минор). Раздел основывается на исследованиях музыковедов Б.Каракулова и И.Кожабекова [10;11].

Таким образом, изучение темы «*От қара өлең до фольклорных песен*» в курсе этносольфеджио опирается на труды выдающихся гуманитариев – Ш.Уалиханова, М.Ауэзова, К.Жумалиева, Б.Уахатова, З.Ахметова, С.Акатая и музыковедов – С.Еламановой, Б.Каракулова, И.Кожабекова, А.Сабыровой, А.Бердибай, А.Байбек, Б.Бабижан и др. Особое значение имеют монография А.Сейдимбека «*Мын бір маржан*» [12] и сборник А.Оразақына «*Қара өлең*». Первое музыковедческое исследование жанра принадлежит С.Еламановой [13], а первый сборник 100 *қара өлең* в релятивной системе – Б.Бабижан [14]. Также важны авторские (А.Байбек) исследования, систематизирующие теоретические и практические аспекты жанра, основанные на многолетнем опыте преподавания этносольфеджио для народных певцов [15].

Следующие темы по изучению қара өлең в курсе этносольфеджио непо-

средственно связаны с молодежной культурой (это лишь часть тем!): *Қара өлең: сауық өлеңдер-застольное общение. Жанр қара өлең как отражение смеховой культуры. Қара өлең в гендерном аспекте. Женские Қара өлең. Қара өлең в гендерном аспекте. Мұң-шер әндер в мужском исполнительстве. Қара өлең как чувственное воплощение (сезім өлеңдер). От лирических фольклорных до устно-профессиональных песен.*

1. Қара өлең: сауық өлеңдер-застольное общение. В курсе этносольфеджио *қара өлең* рассматриваются как важный компонент молодежной культуры. Особенно ярко это проявляется в жанре *сауық өлеңдер* – песен застольного общения, сопровождавших сезонные перекочёвки и праздники на жайлау. Молодёжь играла ключевую роль, внося творческую энергию в эти обряды, превращая *қара өлең* в средство традиционного общения. Жанр был неотъемлемой частью ритуалов гостеприимства: *ауылдың алты ауызы* – демонстрация песенного искусства хозяев и *қонақ кәде* – музыкальное испытание для гостей. На праздниках и вечеринках каждый мог выразить чувства и мысли в форме однокуплетного четверостишия. Особое значение *қара өлең* имели на *бастаңғы* – молодежных вечеринках в отсутствие взрослых. Здесь жанр становился пространством для общения, самовыражения и импровизации. Участие в таких поэтических состязаниях требовало остроумия, быстроты мышления и хорошего чувства юмора. Элемент соревнования развивал кураж, способствовал сближению, снижал напряжение в межгендерных отношениях и способствовал социальной гармонии.

Тема 2. Жанр қара өлең как отражение смеховой культуры. Как бытовой жанр, *қара өлең* не требовал особых исполнительских навыков, и участвовать мог каждый, кто владел искусством импровизации – качеством, присущим многим казахам. Когда собирались мастера-острословы, жанр превращался в яркое представление с расширенной тематикой, наполненное шутками, колкостями, эротическими намеками и провокациями, требующими немедленного ответа. Импровизированные

куплеты сопровождался искренним смехом и жизненной правдой, воспринимались не как обида, а как удовольствие и форма общения. Особенно живо *қара өлең* звучали в праздничной молодежной среде, где до глубокой ночи велись диалоги, насыщенные юмором, флиртом и соревновательностью между парнями и девушками. Юмор играл важную воспитательную роль – через иносказание и шутку указывал на недостатки, регулируя нормы поведения. Смех служил не только развлечением, но и способом самореализации, разрядки и укрепления социального взаимодействия.

Тема 3. Қара өлең в гендерном аспекте. Женские Қара өлең. В *қара өлең* существует группа песен, выражающих ярко выраженное женское или мужское начало, связанное с Тенгрианским мировоззрением и размышлениями о жизни и смерти. Это своеобразные песни-плачи (*мұң-шер әндер*), которые, по Б. Кокумбаевой [16, с. 43], исполнялись вне обрядов как мужчинами, так и женщинами.

Женские қара өлең – сакральная часть музыкально-поэтической традиции. В них звучат думы о замужестве, тоска по родному дому, сожаление о юности. Такие настроения нередко проявляются в песнях, близких к обрядовому плачу: *жоқтау*, *сыңсу*, *қоштасу*. Использование стереотипных мелоформул и текстов обрядового фольклора свидетельствует о тесной связи женских *қара өлең* с обрядовой поэзией, несмотря на их необрядовый характер (по А.Кунанбаевой) [17].

Тема 4. Қара өлең в гендерном аспекте. Мұң-шер әндер в мужском исполнении. В тенгрианской традиции переход к новому возрастному этапу осмыслился как пребывание в особом пространстве между *Бұл дүние* (этим миром) и *О дүние* (тем миром), опасно близким к небытию (А.Мухамбетовой [18, с. 82]). Это мировосприятие отразилось в музыкально-поэтическом строе *мұң-шер әндер* – песен-плачей, выражающих философские размышления о жизни и утрате. Переход в возрастную группу 25-летних (*мүшел зрелости*) символизировал прощание с юностью. Этот рубеж породил особый пласт песен – «*Жиырма бес*», с мотивами сожаления, тоски и осознания невозвратимости молодости. Песни получили распространение как в обрядовой, так и в внеобрядовой практике – от любителей до профессионалов.

Тема 5. Қара өлең как чувственное воплощение (*сезім өлеңдер*). От лирических фольклорных до устно-профессиональных песен. С развитием традиционной культуры усиливается индивидуализация: *қара өлең* постепенно трансформируется из коллективного импровизационного жанра в средство личного выражения. Возникает акцент на внутреннем мире человека, что особенно ярко проявляется в мужских лирических песнях. На основе *қара өлең* развиваются два основных любовных мотива: 1) *аңсау-сағыныш әндер* – тоска, мечты, разлука, часто в пейзажной лирике; 2) *ғашықтық әндер* – восторженное восхищение возлюбленной, тонкая передача чувств через портретные детали и сравнения. Высшая форма этих песен воплощена в творчестве *салов* и *сері* – устных профессионалов, что свидетельствует о переходе от фольклора к устному профессионализму и усложнению музыкально-стилевой системы.

II Практические формы работы в курсе этносольфеджио по изучению жанра қара өлең.

1. Курс этносольфеджио сосредоточен **на устных формах работы**, базирующихся на традиционной педагогике «Учитель-ученик» и безнотном обучении. Ключевой метод – *устный музыкальный диктант*, развивающий слух, память, импровизацию и сочинение в контексте казахской культуры. Устный диктант, являясь основной формой, требует полного воспроизведения песни после прослушивания, отражая традиционную практику оценки мастерства. Обучение включает глубокий анализ канонов традиционных песен (стихотворных, композиционных, ладоинтонационных) с использованием народной терминологии. Практика устных диктантов, исполняемых студентами или иллюстратором, стимулирует творческое вовлечение. Для повышения мотивации применяется элемент состязания (*тартыса*) на скорость и точность воспроизведения. Музыкальным материалом диктантов являются разнообразные фольклорные песни различных локальных исполнительских школ из репертуара студентов, что обогащает их репертуар и развивает музыкальное мышление через освоение жанровых стереотипов, включая *қара өлең*.

В отличие от академического подхода, в курсе этносольфеджио ценится вариантное повторение устного диктанта как норма устной культуры, демонстрирующую творческий потенциал. Выбор лучшего варианта для восстановления прототипа является высшей формой слуховой ориентации [19, с. 151], а оригинальные воспроизведения подчёркивают индивидуальное творчество. Таким образом, развитие слуховых и аналитических навыков через устные формы работы в этносольфеджио необходимо для успешной профессиональной деятельности современных исполнителей.

2. Современная музыкальная педагогика всё больше фокусируется на **импровизации как ключевом аспекте развития творческого потенциала молодых музыкантов**. В отличие от прошлого периода, когда система образования ориентировалась на репродуктивную деятельность, сегодня востребованы личности, способные к смелому поиску и созданию нового. Импровизация в традиционной музыке – это не просто спонтанное музицирование, но и **длительный творческий процесс**, включающий обдумывание и сочинение. Она является основой народного творчества, показателем таланта исполнителя и средством формирования общественного мнения.

Целью использования импровизации в этносольфеджио является выявление и развитие творческих способностей студентов. Курс этносольфеджио, особенно для народных певцов направлен на формирование носителя традиционной музыки, способного к импровизации и освоению традиционных форм музыкального воспитания. В рамках курса импровизация и сочинение – важнейшие формы работы. Ведь освоению искусства импровизации в казахском фольклоре способствуют такие традиционные формы устного общения и музицирования, как **поэтические тақпақтасу, песенно-поэтические қайымдасу и конечно же қара өлең** [20]. Эти формы, часто коллективные, служили не только средством передачи информации, но и важным каналом сохранения духовных ценностей. Они позволяют студентам глубоко осмыслить традиционные песни и развить свои импровизационные навыки через сочинение на заданные темы, образы или

жанры. В учебном процессе студенты: 1) **сочиняют мелодии на заданный стихотворный текст** с определённой композиционной структурой (например, в музыкальной форме *қара өлең*) и 2) **выполняют импровизации на музыкальный образ, жанр** или на ту или иную тему, самостоятельно подбирая стихотворный текст.

Особое внимание уделяется **самостоятельному подбору текста**, что стимулирует студентов к изучению традиционной и современной поэзии. Вершиной этого творческого процесса является **самостоятельное сочинение текста** самими студентами. При этом преподаватель ориентирует студентов на выбор текстов, отражающих национальное самосознание, а также на соблюдение семантики музыкального языка, традиционных образно-поэтических и стихотворных особенностей. Важно поощрять **синкретическое творчество**, когда студенты сами сочиняют как текст, так и музыку, воплощая опыт традиционного певца, создающего песни «на случай». В целом **практика импровизации и сочинительства** позволяет студентам осознанно соединить импровизаторское и исполнительское начало, развивая творческое мышление и формируя новое восприятие музыки. Ведь создание оригинальных сочинений на основе классических образцов возможно лишь при глубоком понимании традиции. Сегодня в условиях снижения эстетических ориентиров особенно важно сохранять связь с высокими художественными стандартами фольклора.

Таким образом, курс этносольфеджио воспроизводит **модель традиционного музыканта-импровизатора – носителя и создателя музыкального наследия**. Овладение традиционным музыкальным языком и репертуаром, дополненное практическими навыками, позволяет молодым певцам создавать актуальные и художественно ценные произведения, способные найти отклик у современного слушателя.

3. По мнению преподавателей-практиков курс этносольфеджио сегодня должен опираться прежде всего на **интерактивные методы**, способствующие активному вовлечению студентов, развитию творческих навыков и более глубокому усвоению материала [21, с.365]. В целом интерактив-

ное обучение, основанное на диалоге между участниками образовательного процесса, актуально во всех сферах педагогики. В рамках курса этносольфеджио, направленного на возрождение традиционной музыки используются **групповая работа, дискуссии, аудио-викторины, песенные диалоги, творческие импровизации и создания песен**. Это позволяет студентам глубже понять жанровые и стилистические особенности казахской фольклорной традиции, особенно жанра **қара өлең**. В рамках промежуточного контроля на уроках использовались следующие задания: 1) **аудио-викторины** (фольклорные песни) на определение жанровых, композиционных и ладовых характеристик музыкальных примеров; 2) **устный диктант** в исполнении самих студентов для воспроизведения и сочинения мелодии на заданный текст; 3) **песня-диалог** – творческое взаимодействие между участниками через музыкальный диалог; 4) **анализ образцов қара өлең** – по сборнику Б. Бәбіжан [14] с последующим сочинением собственных текстов; 5) **создание песни** – каждая группа сочиняет и исполняет собственную композицию. Эти задания способствуют развитию слуха, творческого мышления и взаимодействия между студентами.

Экзамен может включать **теоретический и интерактивный блоки**, охватывающие четыре основные темы: 1) жанровые особенности и стиховая структура **қара өлең**; 2) формообразование **қара өлең**; 3) Традиционное исполнительство **қара өлең** и 4) региональные разновидности **қара өлең**. **Специально подготовленные на экзамен интерактивные задания могут включать:** 1) **блиц-вопросы** по теории жанра; 2) **экспромт-тренинг**: сочинение **қара өлең** по темам (шуточные, приветственные, философские, любовные); 3) **қара өлең в гендерном аспекте** с использованием известных пословиц на ту или иную тему [21, с. 370].

Использованная литература:

1. Программа по Этносольфеджио (для народных певцов). Авторы С.Райымбергенова и А.Байбек (1995 г.) // Байбек А. Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс этносольфеджио). Учебное пособие. – Алматы. 2020 г. – С.121-150.
2. Аманов Б., Мухамбетова А., Омарова Г., Раимбергенова С., Утегалиева С. Программа этносольфеджио для студентов народного факультета // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская

Таким образом, на сегодня система творческих и интерактивных заданий по курсу этносольфеджио доказала свою эффективность, они стимулирует интерес студентов, соединяет теорию с практикой, развивает музыкальное мышление и профессиональные навыки.

Заключение.

Современный подход к преподаванию курса *этносольфеджио* демонстрирует высокую эффективность за счёт интеграции интерактивных и творческих методов обучения, направленных на глубокое освоение традиционной казахской музыкальной культуры. Особое внимание уделяется жанру **қара өлең** как важнейшему элементу песенного фольклора, отражающему переход от коллективного к индивидуальному художественному высказыванию. Использование устного диктанта, аудио-викторин, песен-диалогов, групповых форм работы, импровизационных заданий и создания собственных песен не только активизирует процесс обучения, но и формирует у студентов навыки анализа, сочинительства и исполнительства. Эти формы работы позволяют воспитать универсального традиционного музыканта – носителя, продолжателя и интерпретатора фольклорной традиции.

Таким образом, через творческие и интерактивные задания у студентов живой интерес, развивает их эстетическое чутьё и профессиональные качества. Особое значение имеет акцент на **наследии и преемственности**, обеспечивающий связь с эталонными образцами традиционной музыки, сохраняя её актуальность в условиях современности.

На сегодня уникальный курс *этносольфеджио* является не только средством освоения музыкальной теории и практики, но и важнейшим элементом формирования национального музыкального мышления, открывающего широкие горизонты для творческого самовыражения молодого поколения.

традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 429-451.

3. Альпеисова Г. Этносольфеджио в Казахстане: история, теория и практика. Монография. – Астана, 2012. – 132 с.

4. Ахметов З. Казахское стихосложение: проблемы стиха дорево-люционной и современной поэзии. – Алматы: Наука, 1964. – 458 с.

5. Байбек А. Песенный стиль Арки в контексте «Этносольфеджио» /Автореферат канд. иск. – Алматы, 2009.

6. Ауезов М. Малые формы устной поэзии // Избранное. – А., 1997.

7. Оразақын А. Қара өлең. – А., 1997.

8. Байбек А. *Қара өлең* – структурообразующая основа устно-профессиональных песен // Байбек А. Песенный канон и индивидуальные стили устно-профессиональной лирики Арки (в контексте творчества Біржан сала, Ақан сері и Үкілі Ыбырай): монография. – Алматы, 2021. – 280 с.

9. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие. – Алматы, 1991. – 200 с.

10. Каракулов Б. Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса: автореф. ... канд. иск. – Алматы, 1973. – 21 с.

11. Кожобеков И. О формообразующей роли лада в казахской песне и природе монодической ладофункциональности // Казахская музыка: традиции и современность: сборник научных трудов – Алматы, 1992. – С. 79-87.

12. Елеманова С. Қара өлең // Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, 2000. – С. 43-60.

13. Бәбіжан Б. Қазақтың жүз қара өлеңі. Әндер. – Алматы: Сорос-Қазақстан, 2002. – 256 б.

14. Байбек А. Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс этносольфеджио). Учебное пособие. – Алматы. – 2020 г. – 268 с.

15. Кокумбаева Б. Казахская лирическая песня утраты во взаимодействии с семейно-обрядовыми плачами // Песенный фольклор народов Казахстана: сборник трудов. – Алма-Ата, 1990. – С. 43-46.

16. Кунанбаева А. «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // Искусство устной традиции. Историческая морфология: к 60-летию И.Земцовского: сборник статей. – М., 2002.

17. Мухамбетова А. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник науч. и научно-популярных статей. – Алматы: 2002. – С. 67-93.

18. Утегалиева С. Особенности слуха исполнителей устной традиции // Инструментальная музыка казахского народа. – Алматы, 1985. – С. 129-151.

19. Балабеков Е. Казахский музыкальный фольклор: особенности, основные функции, воспитательные возможности и проблемы совершенствования. – Шымкент, 2000 г. – 178 с.

20. Азилкышева Б.С., Байбек А.Қ. Этносольфеджио курсындағы қара өлең жанрын зерделеудегі шығармашылық және интерактивті тапсырмалар // «XIV Боранбаевские чтения: Современное развитие непрерывного художественного образования в действии» // Матер. межд. науч.-практ. конференции Казахского Национального университета искусств. – Астана: «Булатов А.Ж.» ЖК, 2025. – Б. 366-373. URL:

21. <https://kaznui.edu.kz/content/7/Сборник%20Боранб%20чтения%202025.pdf>

*УДК 78**Бердибай А., Жексембаева Д.Т./КАЗАКСТАН/
Бердибай А., Жексембаева Т./КАЗАХСТАН/
Berdibay A., Zheksembayeva D.T./KAZAKHSTAN/*

**ЖЕТЫСУНУН ТҮНДҮК-ЧЫГЫШЫНДАГЫ КАЗАК ЫР ФОЛЬКЛОРУ (1950-1981-ЖЖ.
ЭКСПЕДИЦИЯЛАРЫНЫН МАТЕРИАЛДАРЫ БОЮНЧА)**

**КАЗАХСКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР СЕВЕРО-ВОСТОКА ЖЕТЫСУ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИЙ 1950-1981гг.)**

**KAZAKH SONG FOLKLORE OF NORTHEAST Zhetysu
(BASED ON MATERIALS FROM EXPEDITIONS OF 1950-1981)**

Аннотация. Исследование локальных музыкальных особенностей казахского песенного фольклора стало важным направлением этномузыкознания с 60-х годов и продолжает развиваться. Среди работ отечественной музыкальной диалектологии можно отметить исследования А.Темирбековой, Б.Каракулова, Т.Бекхожиной и других ученых. Актуальность темы связана с ролью традиционной музыкальной культуры в регионе, которая послужила основой творчества известных акынов, таких как Сара Тастанбеккызы и Бактыбай Жолбарысулы, а также композитора Мукан Толебаева. Цель исследования — изучение песенного фольклора северо-востока Жетысу, включая анализ географических источников и материалов экспедиций Научно-исследовательской фольклорной лаборатории КНК им. Курмангазы. В задачу входит расшифровка и анализ свадебных, календарных и бытовых песен. Используются комплексный и системный подходы, а также методика структурного анализа песен профессора Б.Каракулова, картографический и сравнительно-типологический методы. Статья представляет начальный этап исследования песенного фольклора северо-восточной части Жетысу, которое должно углубить понимание музыкально-поэтических традиций региона через расшифровку и музыкально-стилистический анализ.

Ключевые слова: локальные-музыкальные особенности, отечественная музыкальная диалектология, образцы свадебного и календарного обрядов, бытовые песни.

Abstract. The study of local musical features of Kazakh song folklore has become an important area of ethnomusicology since the 1960s and continues to develop. Among the works of domestic musical dialectology, one can note the studies of A. Temirbekova, B. Karakulov, T. Bekhozhina and other scientists. The relevance of the topic is associated with the role of traditional musical culture in the region, which served as the basis for the work of famous akyns, such as Sara Tastanbekkyzy and Baktybai Zholbarysuly, as well as composer Mukan Tolebaev. The purpose of the study is to study the song folklore of the northeast of Zhetysu, including the analysis of geographical sources and materials of the expeditions of the Scientific Research Folklore Laboratory of the Kurmangazy Kazakh National Culture Institute. The task includes deciphering and analyzing wedding, calendar and everyday songs. An integrated and systemic approach was used, as well as the methodology of structural analysis of songs by Professor B. Karakulov, cartographic and comparative typological methods.

The article represents the initial stage of the study of song folklore of the north-eastern part of Zhetysu, which should deepen the understanding of the musical and poetic traditions of the region through decoding and musical and stylistic analysis.

Key words: local-musical features, native musical dialectology, samples of wedding and calendar rites, household songs.

Аннотация. Бул макала казак ыр фольклорунун локалдуу музыкалык өзгөчөлүктөрүн изилдөөгө арналган. Анда этномузыкатыануунун бул багыты өткөн кылымдын 60-жылдарынан бери өнүгүп келе жатканы айтылат. Теманын актуалдуулугу аймактагы салттуу музыкалык

маданияттын мааниси менен байланыштуу, айрыкча Талдыкорган облусунан чогултулган, бирок али изилдене элек фольклордук экспедициялардын материалдарына басым жасалат. Изилдөөнүн максаты – Жетисунун түндүк-чыгышындагы ыр фольклорун талдоо. Буга географиялык булактарды жана Кыргыз Улуттук илимдер академиясынын илимий-изилдөө фольклордук лабораториясынын материалдарын карап чыгуу кирет. Ошондой эле Курмангазынын жана элдик той, календардык, ырым-жырым ырларынын, турмуш-тиричилик ырларынын үлгүлөрүн чечмелөө каралган. Изилдөөдө профессор Б.Каракуловдун комплекстүү жана системалуу, картографиялык жана салыштырма-типологиялык ыкмалары колдонулган. Бул макала изилденип жаткан аймактын ыр фольклорун этномузыкалык изилдөөнүн баштапкы этабы болуп саналат. Анын жыйынтыктары ыр-фольклордук салттарды тереңирээк түшүнүүгө өбөлгө түзөт.

Негизги сөздөр: локалдык-музыкалык өзгөчөлүктөр, ата мекендик музыкалык диалектология, үйлөнүү үлпөтүнүн жана календарлык ырым-жырымдардын үлгүлөрү, тиричилик ырлары.

Введение

Локальные особенности казахских традиционных песен различных регионов стали привлекать внимание этномузыковедов, начиная с прошлого столетия. Известны высказывания видного музыкального этнографа А. В. Затаевича об особенностях песенных стилей казахского фольклора. Отмечая совершенно различные картины природы, климат и условия кочевки, не по-одинаковому отражающихся на песнетворчестве населяющих ее кочевников <...>, он писал: «красивые ландшафты Акмолинской и Семипалатинской губернии, живописные горы, быстрые ручьи и реки, зеленые рощи и птичий лесной гомон все это находит несомненный отзвук в ритмическом и фигурационном оживлении песен восточного Казахстана, в их мелодической цветистости и наклонности к виртуозному, в настроении благодушно-беспечного музицирования, в щегольстве формами. И завершаются-то эти по преимуществу мажорные мелодии чаще всего всеудовлетворяющей тоникой». Вместе с тем, собиратель казахской традиционной музыки обратил внимания на песни западного и юго-западного Казахстана, музыкальные особенности которых, по его мнению, также обуславливались их географическим положением [1, с.19].

Следует отметить, что музыкальная диалектология стала осваиваться в казахстанской науке начиная с 60-х годов прошлого столетия и продолжается в настоящее время. К числу трудов по этому направлению можно отнести исследования А.Темирбековой[2], К.Толеутаева[3], Т.Бекхожиной[4], Г.

Байтеновой[5], Б. Турмагамбетовой[6], а также К.Жузбасова[7], и О. Мусахан[8], которые были посвящены изучению традиционных песен Жетысу, Прибалхашья, восточного, северного, западного Казахстана, регионов проживания казахов в Республике Алтай и Монголии. Рассмотрению локальных ладо-мелодических особенностей казахских песен была также посвящена кандидатская диссертация Б.Каракулова.

Однако большая часть музыкально-фольклорных традиций Казахстана, до настоящего времени, к сожалению, остается неизученной. В виду того, малоохваченности фольклорными экспедициями ряда районов некоторых областей, трудно определить этапы функционирования их песенных традиций. С другой стороны, по объективным причинам, недостаточно изученными остаются и те районы, в которых, в результате осуществленных экспедиций, был собран обширный материал. К числу таких регионов относится северо-восточная часть Жетысу, а именно – районы бывшей Талдыкурганской, а ныне – Жетысуйской областей[9]. Данный край был родиной таких исторических личностей и деятелей казахской музыкальной культуры, как акыны Сара Тастанбеккызы и Бактыбай Жолбарысулы, композитор Мукан Толебаев и др., творчество которых основано на народно-песенных интонациях. Все это указывает на *актуальность* исследуемой темы.

Материалом исследования послужили магнитофонные записи традиционной музыки и журналы регистрации фольклорных экспедиций[10], осуществленных в 1958

(члены экспедиций А.Темирбекова, Т.Базарбаев, Е.Рахмадиев) и в 1980-1980 годах (К.Жузбасов, Ж.Т. Тезекбаев, М.Жетпісбаев, А.Шигербаев), более 20-ти расшифровок песенных образцов, сделанные автором доклада, а также нотные транскрипции опубликованные в музыкально-этнографических сборниках, составленных исследователем Алмой Зараповной Темирбековой. Из более чем 300 фольклорных образцов, записанных в Талдыкурганской области, для изучения были выбраны 75 обрядовых и необрядовых примеров, записанных в северной ее части, а именно, в Бурлю-Тобинском, Саркандском и Алакольском районах¹.

Целью исследования является изучение песенного фольклора северо-востока Жетысу. В число задач входит рассмотрение географических источников по северо-востоку Жетысу, материалов экспедиций Научно-исследовательской фольклорной лаборатории КНК им. Курмангазы, расшифровка и анализ образцов свадебного и календарного обрядов, а также необрядовых (бытовых песен).

В исследовании были использованы комплексный и системный подходы методика структурного анализа казахских традиционных песен профессора Б.Каракулова, а также сравнительно-типологический методы.

Обзор литературы

Первым исследователям народно-песенного наследия казахов Жетысу стала этномузыковед А.З.Темирбекова. В своей кандидатской диссертации «Песенное творчество казахов Семиречья» она, на материале фольклорных экспедиций в ряд районов Талдыкурганской и частично, Алматинской областей, изучила около 70 песен разных жанров. Благодаря непосредственному контакту с респондентами исследователь А.Темирбекова смогла заметить характерные черты Семиреченского песенного творчества, имеющего свои культурные традиции. Основные положения научного труда позже были опубликованы в начальных главах ее книги «Казахские народные песни»(1975). Вторую часть труда составляют собственно

музыкально-поэтические транскрипции песен Жетысу.

В период обретения Казахстана своей Независимости, к традиционному духовному наследию казахов Талдыкурганской области обратилась исследователь молодого поколения А.Бекмуратова. Ее книга «Музыкально-поэтические традиции акынов Жетысу» (2015) посвящена актуальной и так же малоизученной в этномузыковедении теме – музыкально-поэтическому творчеству акынов северо-восточного региона Жетысу. После рассмотрения социально-исторических и культурных предпосылок возникновения акынского искусства в исследуемом регионе, этномузыковед осуществляет анализ акыньских сарынов М.Байбатырова, А.Булгакова, Б.Имашева, А.Озбекова, а также останавливается на выявлении музыкальных особенностей песен «Әләулім қыздар, әләулім», «Хайләйлім» и др[11].

Основная часть

Жетысуйская (в прошлом Талдыкурганская обл.) регион расположенный в юго-восточной части Казахстана. В прошлом и в начале нынешнего столетия она существовала как самостоятельная административная единица, так и в составе Алматинской области (1997). С июня 2022 года она была переименована в Жетысуйскую. В настоящее время на юге и юго-западе она имеет общие границы с районами Алматинской области, на северо-западе – Карагандинской, на северо-востоке – Абайской, на востоке – с Китайской Народной Республикой.



Рисунок 1. Карта Жетысуйской области²

¹ Необходимо отметить, что в последнее десятилетие музыкальными-этнографами были изданы сборники песен юго-восточной и юго-западной частей Жетысу, и на основе последней была защищена диссертация Баглан Бабижан «Современный песенный фольклор юго-запада Жетысу».

² На карте Жетысуйской области не обозначен Бурлю-Тобинский район, так как в настоящее время он расформирован, а его территории были присоединены к Саркандскому, Алакольскому, Каратальскому и Капальским районам.

История края изучалась такими историками как Чокан Валиханов, Григорий Потанин, Василий Бартольд, Петр Семенов-Тянь-Шанский, Алексей Алексеев, Николай Гродеков и др.

Основными видами введения хозяйства изучаемого края являются животноводство, земледелие, в северных районах – рыбное хозяйство[12, с. 67].

Большую часть населения состоит из представителей родов *Дулат* и *Жалайыр Старшего жуза*, роды Албан и Суан встречаются реже. В северных районах Жетысуйской области проживают в основном роды *Арғын* и *Найман Среднего жуза*, а *Младший жуз* представлен подразделениями *Алимулы* и *Байулы*.

Материалы фольклорных экспедиций указывают на то, что в экспедиций 1958-го года были охвачены Бурлю-Тобинский и Саркандский районы, а в 1980-м Бурлю-Тобинский и Алакольский район. Все они расположены на севере Жетысуйской области.

В экспедиции 1958-го года Бурлю-Тобинский район наряду с фольклорными примерами, были также записаны песни народно-профессиональной традиции, музыкально-речитативные жанры (терме, жыр, айтысы), песни самодеятельных авторов и кюи. Спустя 20 лет в данном районе количество обрядовых образцов осталось прежним (4), увеличилось количество необрядовых, народно-профессиональных песен, а также песен самодеятельных авторов, но не было записано не одного кюя.

В Саркандском районе членами экспедиций в основном фиксировались песни народно-профессиональных и самодеятельных авторов, здесь были записаны 1 обрядовая и 2 необрядовые песни. В экспедиции 1980-года в Алакольский район превалировали необрядовые (17), а также встречались обрядовые (6), и музыкально-речитативные образцы (2). Также респонденты сообщили несколько (6) примеров песен самодеятельных авторов:

Бурлю-Тобинский р-н:

Период	Обрядовые	Необрядовые	Песни нар. проф. trad.	Муз.речитации	Песни самодеят. авторов	Кюи
1958	4	17	6		5	11
1980	4	24	8		12	0

Таблица 1.

Таблица жанров казахской традиционной музыки, записанных в Бурлю-Тобинском районе:

Саркандский р-н:

Период	Обрядовые	Необрядовые	Песни нар. проф. trad.	Муз.речитации	Песни самодеят. авторов	Кюи
1958	1	2	5	0	6	0

Таблица 2.

Таблица жанров казахской традиционной музыки, записанных в Саркандском районе

Алакульский р-н:

Период	Обрядовые	Необрядовые	Песни нар. проф. град.	Муз.речитации	Песни само-деят. авторов	Кюи
1980	6	17	3	2	6	0

Таблица 3.**Таблица жанров казахской традиционной музыки, записанных в Алакольском районе**

Для музыкального анализа были выбраны только образцы обрядового и необрядового фольклора. Они были представлены музыкально-поэтическими образцами ритуала проводов невесты и календарно - религиозного “жарапазан”, исполняемого во время мусульманского поста – Ораза. Содержание необрядовых песен посвящено бытовой и лирической тематике.

Поэтическое содержание песен образцов ритуала проводов невесты носят общенациональный характер, так как в них обнаруживаются образы характерные для *сынсу*, *аужар* и *жар-жаров* и др. регионов. К ним относятся образы *коня*, *занавески – полога*, *преддверного пространства*, *белого платья* и *девичьего украшения- шашбау*.

Как пишет ученый Г.Кузбакова: «Широко известен культ *коня* у тюрко-монгольских народов. Образ *коня* выступает символом божества одного из миров<...>. В контексте обряда *сынсу* конь выступает проводником невесты из своего мира в чужой. Конь, вообще, ассоциируется у кочевых народов с темой пути, дороги. Одним из самых распространенных образов в поэзии *сынсу* является образ *коня - ақ ат, жылқы, боз ат, қара ат, жүйрік ат* [13, с.74-80].

Ритуальный полог - *шымылдық* является одним из часто употребительных образов в поэтических клише *сынсу*.

Поэтическое содержание многих песен невест определяется пороговой ситуацией, то есть границей своего и чужого миров. Мотив порога, двери, вообще, занимает особое место в ритуалах, связанных с изменением статуса.

Типичным является категория порогового околдверного пространства, места «Есіктін алды ...»:

Метафора – «*Ақ көйлек аппақ-аппақ*» вы-

ступает символом чистоты и непорочности. В контексте свадебной обрядности белое платье символизирует девичью невинность. Украшения и элементы одежды (*шашбау*, *белдік*) у казахов, как и у многих народов мира, являются маркером биологически-социального статуса – девушки, пребывающей в добрачном периоде жизни либо вступившей в брак женщины.

По музыкальной форме обрядовые и необрядовые образцы подразделяется внутри себя на примеры с безприпевной, и с припевной формой, основные строфы которых имеют двухэлементную (AB), либо одноэлементную (AA1) структуру. По размеру стихосложения основная заповедь в обрядовых образцах базируется на 7-8-ми сложнике либо на 11-ти сложнике. Из них вторая разновидность встречалась значительно чаще. Размер стиха бытовых песен основывается на 11-ти сложном размере, тогда как припев может быть 7-8-ми сложным либо основываться на смешанном размере[14].

По ладовой организации в обрядовых песнях встречались звукоряды, приближенные к ионийскому, а в необрядовых песнях – к ионийско-миксолийскому, фригийскому и звукоряд с расширенной пентатоникой.

Образцы обрядового фольклора по ладо-интонационной организации родственны аналогичным примерам свадебного фольклора восточного Казахстана и Семипалатинской областей. В экспедиционных материалах не редко встречались песенные образцы, имеющие общенациональное значение, либо распространенные в близлежащих районах.

Все это обосновывает предположение о том, что песенный фольклор северо-восточной части Жетысу представляет собой

«переходной» тип (термин исследователя В.И.Юдиной[15]) музыкального диалекта.

Результаты исследования

Представленный доклад является начальным этапом изучения песенного фольклора северо-запада Жетысу, результаты рассмотрения поэтической образности, структуры и музыкально - выразительных средств образцов которого в будущем могут стать основой для сравнительно-типологических трудов отечественного этномузы-

кознания, а также и других ее важных вопросов. Результаты исследования, при условии дальнейшего глубокого изучения экспедиционного материала, могут быть использованы в музыкально-диалектологических исследованиях по приграничному к Жетысу областям, а также в качестве дополнительного материала по дисциплинам «Народное музыкальное творчество», «История казахской музыки», «Анализ казахских традиционных песен» и др.

Список использованных источников:

1. Затаевич А. 1000 песен казахского народа.
2. Темирбекова А. Казахские народные песни. – Алматы: Жазушы, 1975. – 136 с.
3. Тулеутаев К. Песенная культура казахов Прибалхашья. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.02. – музыкальное искусство. – Алма-Ата, 1983. – 21 с.
4. Бекхожина Т. 200 казахских песен. Музыкально-этнографический сборник. – Алма-Ата, 1972. – 229 с.
5. Бәйтенова Г. Көкшетау әуендері. – Алматы: Өнер, 1993. – 144 б.
6. Тұрмағамбетова Б.Ж. Қазақстанның батыс аймағының ән мәдениеті. – Алматы: «Тау-самал», – 2009. – 320 б.
7. Жузбасов К. Песенный фольклор казахов Горного Алтая. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения 17.00.02. – музыкальное искусство. – Алма-ата, 1980. – 22 с.
8. Мусахан О. Традиционная песенная культура казахов Монголии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.02. – музыкальное искусство. – Алматы, 1997. – 20 с.
9. Бәбіжан Б. Жетісудың оңтүстік-батысындағы ән фольклорының қазіргі жағдайы. 6D040400 – Дәстүрлі музыка өнері. Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясы. – Алматы, 2022. – 213б.
10. Журналы I-II Фольклорной лаборатории Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.
11. Бекмуратова А. Музыкально-поэтические традиции акынов Жетысу. (Северо-восточный регион): Монография. – Алматы: КазНПУ им. Абая, издательство «Ұлағат», 2015. – 128 с.
12. Большая советская энциклопедия Том-25. Глав. ред. А. М. Прохоров. Издательство: Советская энциклопедия, 1976 – 650с.
13. Кузбакова Г.Ж. Казахская обрядовая песня: ритмическая структура и семантика.: монография./Астана: Мастер По, 2012– 183с.
14. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. – Алма-ата, 1991, – 202 с.
15. Юдина В.И. О современном состоянии и перспективных задачах изучения музыкальной культуры Орловского края // Формирование личности студента в современном вузе: Сб. материалов междунар. конф. Орел: ОГУ, 2006. С. 28 – 31.

УДК 782.

Мусагулова Г.Ж. /КАЗАКСТАН/
Мусагулова Г.Ж. /КАЗАХСТАН/
Musagulova G.Zh. /KAZAKHSTAN/

**КАЗАК ОПЕРАСЫНДА РЕЧИТАТИВДИК ФОРМАЛАРДЫ ТАБУУ
(АБЫЗ, АКЫН ЖАНА ЫРЧЫ ОБРАЗДАРЫНЫН МИСАЛЫНДА)**

**ПРЕТВОРЕНИЕ РЕЧИТАТИВНЫХ ФОРМ В КАЗАХСКОМ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВ АБЫЗОВ, АКЫНОВ И ЖЫРАУ)**

**THE IMPLEMENTATION OF RECITATIVE FORMS IN THE KAZAKH OPERA ART
(USING THE EXAMPLE OF THE IMAGES OF ABYZ, AKYN AND ZHYRAU)**

Аннотация. Бул макалада речитативдик-декламациялык формалардын 1930-жылдардан ХХІ кылымдын башына чейинки казак операсындагы өнүгүшү жана эстетикалык эволюциясы изилденет. Автор эпикалык оозеки-поэтикалык фольклорду европалык классикалык опера канондору менен органикалык түрдө бириктирүү процесстерин талдап, Е. Г. Брусиловскийдин «Ер Таргын» (1937), А. Жубанов менен Л. Хамидидын «Абай» (1944), Г. Жубанованын «Еңлік-Кебек» (1958) жана «Жерұйық» (1985) операларынын мисалында речитативдин ладо-тоналдык, метроритмдик жана жанрдык өзгөчөлүктөрүн карайт. Изилдөөдө музыкалык-аналитикалык, тарыхый-стилистикалык жана салыштырмалуу методдор колдонулуп, ноталык үлгүлөр жана архивдик аудиожазуулар талданат. «Ер Таргында» фригий ладындагы интонациялар, кайталоочу мотивациялар жана темптин өзгөрүшү эпикалык сюжетти күчөтөт. «Абайда» аксакал Сырттандын үч бөлүктүү ариозосунда ладо-контрасттар, оркестрдик фактура жана темптин ыкчамдыгы аркылуу эмоционалдык тереңдик ачылат. «Еңлік-Кебекте» обондошкон терме, домбранын бурдону жана философиялык толгоолор синтезделип, каармандардын ички дүйнөсү чагылдырылат. «Жерұйыкта» полифониялык ыкмалар жана казак эл аспаптары лейтмотивдик өнүгүүнү баса белгилейт. Изилдөөнүн практикалык мааниси — опера театрынын репертуарын байытып, методологиялык негиз түзүү; теоретикалык салымы — улуттук жана дүйнөлүк речитативдик тажрыйбаларды салыштырмалуу талдоо. Макала концептуалдык, аналитикалык жана синтетикалык бөлүмдөрдөн турат жана келечектеги изилдөөлөр үчүн методологиялык жол көрсөткүчү болуп кызмат кылат.

Негизги сөздөр: казак операсы; речитатив; декламация; эпикалык мурас; фольклор; опера театры; улуттук тил.

Аннотация. В настоящей статье исследуется эволюция речитативно-декламационных форм в казахской опере от 1930-х годов до начала ХХІ века. Автор анализирует органическое слияние эпического устно-поэтического фольклора с европейскими классическими канонами в ключевых произведениях: «Ер Таргын» Е. Г. Брусиловского (1937), «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (1944), «Еңлік-Кебек» Г. Жубановой (1958) и «Жерұйық» Г. Жубановой (1985). В основе исследования — музыкально-аналитический, историко-стилистический и компаративный анализ нотных примеров и архивных аудиозаписей. В «Ер Таргыне» рассматриваются примеры фригийского лада, повторяющихся интонаций и метроритмических структур, подчеркивающих эпический характер сюжета. В «Абае» внимание сосредоточено на трёхчастном ариозо аксакала Сырттана, где контраварианты ладовых, темповых и оркестровых средств усиливают эмоциональную выразительность. Анализ «Еңлік-Кебек» выявляет мелодизированные виды терме, домбра-бурдоны и философские монологи. В «Жерұйыке» изучены полифонические приемы и использование народных инструментов в лейтмотивном развитии образа жырау-мудреца. Исследование подчёркивает фундаментальную роль эпической традиции в формировании национального оперного языка и открывает

перспективы для инноваций в речитативе современной казахской композиторской школы. Практическая значимость работы — обогащение репертуара и методологической базы музыкальных театров; теоретический вклад — сравнительный анализ национальных и мировых практик речитативного исполнения. Статья структурирована на концептуальный, аналитический и синтетический разделы и служит методологической основой для будущих исследований.

Ключевые слова: казахская опера; речитатив; декламация; эпическое наследие; фольклор; музыкально-драматический театр; национальный язык

Abstract. This article examines the evolution of recitative-declamatory forms in Kazakh opera from the 1930s through the early twenty-first century. It analyzes the organic fusion of epic oral-poetic folklore with European classical operatic conventions in seminal works such as E. G. Brusilovsky's *Er Targyn* (1937), A. Zhubanov & L. Khamidi's *Abay* (1944), G. Zhubanova's *Englik-Kebek* (1958), and Zheruyik (1985). Employing music-analytical, historical-stylistic, and comparative methodologies, the study explores modal, melodic-rhythmic, and genre-specific features of recitative, supported by score examples and archival audio recordings. In *Er Targyn*, the use of Phrygian mode, repetitive intonations, and shifting tempi underscores the epic narrative. In *Abay*, the three-part arioso of the elder Sirttan utilizes contrasting modes, orchestral textures, and tempo changes to deepen emotional impact. The analysis of *Englik-Kebek* reveals melodic variants of *terme*, *dombra* drone effects, and narrative philosophical monologues. In *Zheruyik*, polyphonic techniques and indigenous instruments enrich the leitmotivic development of the singer-prophet. The research highlights the foundational role of epic tradition in shaping a distinctive national operatic language and proposes directions for future innovative explorations of recitative in contemporary Kazakh composition. The practical significance lies in enriching opera repertoire and methodological frameworks for music theatres, while the theoretical contribution is a comparative analysis of national and global recitative practices. The article is structured into conceptual, analytical, and synthetic sections, offering a methodological basis for subsequent scholarship and artistic innovation.

Keywords: Kazakh opera; recitative; declamation; epic tradition; folklore; operatic theatre; national language

Введение. Развитие в Казахстане оперного искусства, как наивысшей степени музыкально-исполнительской культуры, имеет свою историю. Казахская опера, не утратившая своей актуальности и новизны в начале XXI века, представляет органичный сплав национального начала с классическими канонами европейского письма. История высоко развитой народно-песенной культуры казахов, богатым жанровым источником которой несомненно является музыкально-поэтический фольклор, свидетельствует, что именно этот пласт послужил основой и прочным фундаментом для развития речитативных форм в современном казахском музыкально-драматическом театре. Речитативно-декламационная форма имеется во многих жанрах народной музыки и в творчестве композиторов устно-профессиональной традиции.

Так, в данной статье рассматриваются речитативы в казахской опере отечественных

композиторов периода 30-х годов и до настоящего времени, раскрывающих разнообразную палитру жизненных коллизий, в которых отражены классические образцы национальной литературы и богатейшее наследие устно-поэтического творчества казахского народа.

Опера «Ер Тарғын» Е.Г.Брусиловского (1937) занимает особое место в освоении и претворении эпического наследия казахского народа. В этом музыкально-сценическом шедевре впервые воссоздается героический облик народного защитника, смелого воина. Историческое сказание о жизни батыра Таргына, его деятельность, посвященная делу служения Отечеству, поиску счастья, борьбе за свободу органично составляют основу либретто оперы.

Концептуальное содержание эпического сюжета воспроизводит картину величественно-монументального прошлого народа, патриотически-воинственного духа нации, его бесстрашие перед вражеским

насилием. Автор либретто оперы «Ер Таргын» – талантливый казахский писатель-драматург, один из основоположников казахского музыкального театра – Сагыр Камалов (1905-1938). Так, в образе жырау-сказителя сконцентрированы все типичные для данного персонажа черты: степенность и мудрость. Его напутствия народному герою Таргыну полны добрых намерений. В дальнюю дорогу батыра благословляет именно он. Перед нами образец жанра бата сөз (оң бата). В музыкальной партии представленного персонажа (3-картина 1-акта) композитор использует речитатив. Его отличает структурная четкость,

ясность песенного рисунка, неизменность ладотональности (gis-moll) и метроритма. Композитор претворяет в нем характерную для эпического склада повторность интонационного материала и минорный лад фригийского наклонения [1, с.142]. Его мелодия образует законченные музыкальные фразы небольшого диапазона с постоянным возвращением к устою. В музыкальной партии данного героя проявляются типичные черты терме – быстрый темп и скороговорка. Вращение повторяющихся звуков в объеме интервала кварты составляет мелодический остов речитатива.

Нотный пример №1



В указанном случае действует короткая мелодическая попевка, которая остается неизменной. Такой тип речитации наиболее характерен для казахского устно-поэтического творчества, в частности, для терме при передаче взволнованной, несколько возбужденной, эмоционально-окрашенной речи. Здесь уместно выражение, встречающееся у Руссо, которое можно выразить формулой: «Вначале было “слово”. Эта гипотеза выводит музыку из акцентов и интонаций человеческой речи. Эти звуковые особенности выпукло выступают в речи, произносимой под влиянием сильного волнения. Когда мы зовем кого-нибудь и – если никто не приходит – повторяем наш зов дважды, трижды; когда с растущим возбуждением мы приказываем или умоляем; когда мы выражаем речью

скорбь или торжество, речь становится музыкальной: мы начинаем уже петь. Эти музыкальные интонации возбужденной речи были впоследствии абстрагированы от слов и переложены на инструменты; таким путем возникла чистая музыка» [2, с.17].

Оперное искусство Казахстана в 40-х годах обогатилось ярко национальным и выдающимся творением: «Абай» А.Жубанова, Л.Хамиди. В опере «Абай» речевые интонации преобладают в воспроизведении образа торе-бия – самого старшего из всех присутствующих, аксакала Сырттана. Середина ариозо из II действия (сцена суда) представляет его краткий диалог с Абаем, в котором авторы используют эпическую декламационность. Этот эпизод был подготовлен первым ариозо Сырттана, являясь развернутой

экспозицией его облика. Ариозо изложено в 3-х частной форме с контрастной серединой. Содержание средних частей представляет собой глубокое раздумье мудрого бия о судьбе своего народа, раздираемого многочисленными спорами (между родами, внутри родов, между баями и бедняками). Это содержание очень тонко раскрывается использованием музыкальных приемов: степенность, размеренность, величавость, которые создаются с помощью умеренного темпа (*andantino*), “мягкого” размера –

6/8, плавного, поступенного движения в мелодии вокальной партии, тяжеловесной фактуры оркестрового сопровождения, минорный лад *f-moll* (тональность как бы подчеркивает мысли бия о “наступивших тяжелых временах”). Мелодия вокальной партии “вырастает” из ранее звучавших речитативных интонаций (2 картина 1 действия), постепенно разворачиваясь, с каждым новым проведением перерастает в напевную декламацию (в крайних разделах ариозо II действия):

Нотный пример №2 и в патетически приподнятую речь – в середине ариозо:

Сырттан *mf* (начинает суд)

Нотный пример №3

Piu mosso

Эпическая декламационность в партиях Сырттана представляет собой его прототип в русской опере XIX века. Так называемый былинный речитатив преобладал в сочинениях Н.Римского-Корсакова в передаче основных черт персонажей, отличающихся силой воли, целеустремленностью, степенностью и величием. «... речитатив

оперы-былины ...небывало своеобразен. Ре-читатив этот – не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер...» [3,с.23]. “Былинный характер”

отчетливо наблюдается и в партиях торе бия. В ариозо из II действия ниспадающие интонации квин-ты (g-c – 7-8, 11-12 такты), секундовые интонации вопроса, натуральный, диатонический звукоряд, переливы мажоро-минора, преобладание эолийского лада, характеризующие мелодику казахской народной песни, мерность и повествовательность присутствуют в характеристике Сырттана. Следует особо отметить то, что «эпичность» является одним из важнейших компонентов национального мышления казахского народа и составляет фундаментальную основу многочисленных оперных произведений. Подобно эпическому повествованию действие многих казахских опер разворачивается неторопливо, размеренно создавая картины определенной исторической эпохи со свойственными данному периоду традициями и обычаями.

Величественный облик носителя духовной культуры, мудрого Абыза в опере «Еңлік-Кебек» Г.Жубановой представлен темой повествовательного склада, в которой выражены горестные размышления о жизни, о судьбе неповинных людей. Вместе со скорбящим народом он призывает к миру, добру, справедливости и состраданию. Вокальная партия, отличающаяся вырази-

тельностью и некоторой патетичностью, соответствует облику эпического персонажа.

Мелодизированный речитатив характеризуется повтором оборотов и постоянным тяготением к устою, где восходящая секундовая интонация создает психологическое напряжение. Тема движется (дважды) по интервалу малой секунды вверх, сообщая характер надломленности, безысходности происходящего события. Так, музыкальные ассоциации помогают раскрытию внутренних связей происходящего действия. Наконец, важное значение в создании единства целого выполняет тонально-гармоническое развитие, логика которого «помогает воспринимать каждое новое не только как нечто возможное, но и как необходимое» [4, с.257]. Особую роль приобретает ладо-гармонический фактор развития в оркестровом вступлении к балладе Абыза. Ежетактное повторение центрального звука “е” (основная тональность e-moll), имитирует домбровый бурдон. Поступенное гаммообразное движение в низком регистре (нижний голос) интонационно передает основное мелодическое зерно темы, в то же время, на более высоком уровне проводит один из ее мелодических оборотов [5, с.8].

Нотный пример №4

3 АБЫЗ

Раз - ве без ног, без гри - вы мо-жет гор-дый конь ле -

4

7 тетъ? Раз - ве зме - е под си - лу путь ор - ла пре - о - до -

10 летъ? Раз - ве мол - ча весь на - рол

13 тер - пит дол - гий тяж - кий гнет! Всю - ду слы - шен стою глу -

16 хой... В каж-дой пес - не серд - ца боль...

19 О! Сколь - ко е - ще в не - во - ле

Дни вла - чить сте - пя род - ной?.. Где бес - чет - ных мук пре -

22

25 делъ? Дух сво - бо - ды где он, где? О!..

О!..

Триоль в совокупности с синкопой создают взволнованность, фригийский элемент – интонацию плача, скорби. Напряженность усилена скачком на тритон (ув. 4) в нисходящем направлении (на смену тональности e-moll приходит b-moll).

Духовная общность, единство жырау с главными героями и народом являются доказательным в плане применения идентичных мелодико-интонационных, тональных, ладо-гармонических оборотов (это касается, главным образом, характеристики Абыза в сцене суда).

Нотный пример №5

Andante

Жал-ға бе-ріп тү-ле-гін. Тал-ға бе-ріп кө-лі-гін. Қор-ға та-лай та-ғ дыр-дың. Ой-ра-ны мен
8
бо-лі-гін. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Бай-лық де-ген бір-лік те. Сөз-ас сыр-май бас-сың
16
нан. Күш-ті ту-ыс қа-сың нан. Бей-біт күн-ің өз-ін де. Қа-ру-жа рақ
25
а-сынған. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Ер-лік де-ген бір-лік те.

Образ Асана-Кайгы в опере «Жерұйық» играет важную функциональную роль.

«Главный герой Асан-Кайгы – жырау, мудрец, переживающий за судьбу своего народа, стремящийся уберечь людей от нравственного падения – предстает как органичный цельный образ. В основе музыкальной характеристики центрального персонажа преобладает песенно-балладный стиль, доминируют песенность, широта и плавность мелодической линии. Но в особые, преимущественно драматические моменты вокальная партия Асана насыщается ярко выразительными стилизованными элементами рока. Основные номера, связанные с развитием образа: инструментальный номер «Толғау», 5 арий, дуэт с Аз-Азылом, финальная сцена с народом. Особенное значение в характеристике главного героя приобретет использование казахских народных инструментов: домбры, кобыза, шан-кобыза» [6, с.48].

Впервые образ Асана предстает в инструментальном номере Толғау. В прошлом с помощью толғау жырау обращались с мудрыми наставлениями к ханам, воинам и народу. Вот и сейчас Асан вернулся к людям, чтобы напомнить о высших моральных ценностях. Толғау (g-moll) носит лирико-философский характер и написан в традиционной для него форме – куплетной с припевным добавлением. Облик темы формируется в первой части, исполняемой домброй. Неторопливая, полная глубокого раздумья тема отражает мысли жырау, его переживания о народе.

Композитор использует основные средства, характерные для домбровой пьесы: вариантное развитие мелодии, свободную метрику, сочетание двухдольного и трехдольного размеров (2/4, 3/4, 2/4, 6/8, 2/4, 6/8), восходящие кварто-квинтовые, «терпкие» параллельно-секундовые мелодические ходы, «остинато» голосов:

Нотный пример №6



Дальнейшее развитие эта тема приобретает у флейты. Она превращается в распевную мелодию широкого дыхания. Музыкальная ткань образует два слоя: домбра выполняет функцию сопровождения, а флейта роль голоса. В развитии двух мелодических голосов композитор использует полифонические

приемы: имитации и секвенции. Лирическая, исполненная грусти мелодия широкого дыхания то постепенно поднимается вверх, то прерывается вздохами-паузами. Кульминация раздела достигается скачком на квинту и его последующим волнообразным заполнением. Это «крик страдающей души»:

Нотный пример №7



Вторая часть Толгау образно контрастна. В ее основе заложено светлое, жизнеутверждающее начало. Основой мелодии является исполняемый флейтой лейтмотив любви Марии и Дудара, впервые звучащий в полном виде. В повторном проведении темы к флейте присоединяются женский

(меццо-сопрано) и мужской (тенор) голоса (сами Мария и Дудар). Мелодия начинает свое движение с вершины-источника и имеет волнообразное строение. Внутренняя экспрессия темы значительно усиливается во втором предложении, звучащем на тон выше:

Нотный пример №8

«Ведущее значение в развитии образа Асана-Кайгы имеют его сольные номера. Каждая из пяти арий несет определенную функциональную нагрузку. Все арии написаны в куплетной форме, являющейся традиционной для вокальных номеров рок-оперы и смежных с ним жанров. Три первых

арии можно объединить в одну группу: они трагичны по содержанию. Это размышления Асана о судьбе народа. Каждая из этих арий написана в минорной тональности» [6, с.56].

Первая ария Асана-Кайгы (f-moll) раскрывает внутренний мир героя и его переживания. Асан – сын своего на-

рода. В музыкальном оформлении арии используются казахские народные инструменты: кыл-кобыз, домбра, шанкобыз. Вступление к арии исполняется кыл-ко-

бызом. Тема вырастает из начального мотива темы первой части Толгау как его вариантное изменение:

Нотный пример №9



Слова и музыка полны тоски и печали: «Судьба обокрала нас, не успев дать жизнь...».

Мелодия куплета строится на секвентном повторении восходящих интонаций:

Нотный пример №10



По словам Симоненко Я.А.: «...в светлом лиричном припеве (F-dur) настроение резко меняется: все еще можно изменить,

надо лишь надеяться и верить. Музыка припева экспрессивна, патетична. Мелодия охватывает широкий диапазон, наполняется скачками на сексту и октаву» [6, с.88]:

Нотный пример №11



Второй и третий куплеты – дальнейший толчок для развития образа. Когда речь заходит о враге в партии Асана появляются гневные интонации. Его возмущение отражается в изменении прерывающейся паузами мелодической линии, повторениях мотивов. Сопровождение становится более

тревожным и насыщенным, уплотняется фактура, усиливается динамика.

Последний припев звучит в тональности E-dur в хоровом изложении (к Асану-Кайгы присоединяется народ) и приобретает характер гимна, предвещающего счастливый конец. Асан-Кайгы обязательно победит в сражении с Аз-Азылом.

Значительно обогащается музыкальная характеристика Асана во Второй арии (f-moll) патетичной, взволнованной и обличительной по содержанию. Ария завершает сцену с батырами. Обращаясь к представителям жузов, жырау пресекает их ссору, велит успокоиться и примириться.

Нотный пример №12

6 Қай рат жігер мол шығар бой ымыз да. Мыс қыл а қыл жоқ шы
гар ой ымыз да. Е кі қыран да ла сы бір күз гын га жем бо ла

13 ды а гай ын, қой ыңыз дар.

В среднем разделе арии резко и даже неожиданно выступают электро- и бас-гитары, ударные, появление «бита» придает

сопровождению роковую тяжесть. Вокальная партия насыщается экспрессивной манерой исполнения. В ее основе мелодизированный речитатив:

Нотный пример №13

31 Тоқ таңыз дар үш тарлан бас тық па -ған. Ұ на май ды е сі ріп

35 — жас тық па ған а шу е мес, кек е мес, өк пе е мес, же ну ке рекмұн дай да

39 бастық қа на

Так, «чуждые» для характеристики героя элементы рока используются композитором в определенные моменты: они передают гнев, возмущение и готовность к схватке со злом.

Третья ария Асана-Кайгы (d-moll) по характеру приближается к монологу-размышлению и представляет собой повествование о происходящих событиях. Асан-Кайгы призывает народ к единству и взаимопомощи:

Нотный пример №14

Andante

Жал-ға бе-ріп тү-ле-гін, Тал-ға бе-ріп кө-лі-гін. Көр-ген та-лай та-ғ дыр-дың. Ой-ра-ны мен
8
бо-лі-гін. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Бай-лық де-ген бір-лік те. Сөз-ас сыр-май бас-сың
16
нан. Күш-ті ту-ыс қа-сың нан. Бей-біт күн-ің өз-ін де. Қа-ру жа-рақ
25
а-сыңан. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Ер-лік де-ген бір-лік те.

Ария имеет куплетную форму. Главным выразительным средством сопровождения стали тембры казахских народных инструментов, придающие всему звучанию особый национальный колорит. Мелодическая линия в куплетах дублируется кыл-кобызом, а в припеве шанкобызом и домброй. В основе номера спокойный темп, неторопливое развертывание мелодии в диапазоне октавы. Кульминация достигается постепенно и приходится на заключающий арию проигрыш и хор, изображающий стон народа.

Таким образом, для образа Асана-Кайгы как мудрого наставника, патриота, одного из лучших сыновей своего народа характерны определенные средства выразительности. Его мелодии национально окрашены, проникнуты лирическими и патетическими интонациями. Для характеристики образа Асана-Кайгы используются казахские на-

родные инструменты. Такие выразительные приемы используются в стиле фолк-рок.

Следует еще раз подчеркнуть, что проблема претворения речитативного исполнения в казахской опере, в частности в образах жырау, акынов, сказителей, абызов – одна из актуальных в современной музыковедческой науке. Она в равной мере касается различных культурных традиций не только казахской, центрально-азиатской, но и многих других стран тюркского ареала. В связи с запросами современного слушателя и с культурными процессами, происходящими в стране – возрождения и сохранения традиционного наследия, обращение к этой проблеме, посвященной самой популярной, демократичной форме оперного жанра, оправдано и перспективно. Статья не претендует на полное освещение выдвинутой проблематики, это лишь первая попытка в раскрытии некоторых аспектов заявленной темы.

Список использованной литературы:

1. Брусиловский Е. Ер Тарғын. /Клавир. Рукопись. – 274 с.
2. Штумпф К. Происхождение музыки. /Перевод с немецкого Ю.Вайнкопа под редакцией и с предисловием С.Гинзбурга. – Л.: Тритон, 1927. – 60 с.
3. Шумская Н. Садко Римского-Корсакова. – М.: Музгиз, 1956. – 79 с.
4. Мюллер М. Гармония. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
5. Жубанова Г. Енлик-Кебек. Клавир (Перевод М.Лаписовой) – Москва.: Советский композитор, 1981. – 300 с.
6. Симоненко Я.А. Особенности развития массово-сценических жанров в казахстанском композиторском творчестве (на примере мюзикла и рок-оперы). Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук по специальности 6М040100 – Музыкаведение.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Әбдірахман Г.Б. Астана, 2015.

УДК- 7.02(086.7)

Нурлыбаева Ф.И./КАЗАХСТАН/
Нурлыбаева Ф.И. /КАЗАКСТАН/
Nurlybayeva F.I./KAZAKHSTAN/

**УНУТТА КАЛГАН ҮНДӨРДҮ САКТОО ЖАНА КАЙРА ЖАНДАНДЫРУУ:
ТҮРК ДҮЙНӨСҮНҮН ТАРЫХЫЙ АУДИОЖАЗМАЛАРЫ МЕНЕН ЕВРОПА АРХИВДЕРИНДЕ
ИШТӨӨ ЫКМАЛАРЫ**

**СОХРАНЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ЗАБЫТЫХ ГОЛОСОВ:
ПОДХОДЫ К РАБОТЕ С ИСТОРИЧЕСКИМИ АУДИОЗАПИСЯМИ ТЮРКСКОГО МИРА
В ЕВРОПЕЙСКИХ АРХИВАХ**

**PRESERVING AND REVIVING FORGOTTEN VOICES:
APPROACHES TO WORKING WITH HISTORICAL AUDIO RECORDINGS
OF THE TURKIC WORLD IN EUROPEAN ARCHIVES**

Аннотация. Бул макалада түрк дүйнөсүнүн салттуу музыкасына байланыштуу тарыхый аудио жазмаларды сактоо, изилдөө жана аларды илимий жана маданий жүгүртүүгө кайрадан киргизүү маселелери каралат. XX кылымдын башында европалык изилдөөчүлөр тарабынан жазылып алынган бул фонографиялык материалдар зор маданий, тарыхый жана илимий баалуулукка ээ. Учурда алар Вена, Берлин, Париж, Будапешт жана Санкт-Петербург сыяктуу алдыңкы европалык фонограмма архивдеринде сакталууда, бирок көпчүлүгү илимий жактан жетиштүү деңгээлде изилденген эмес жана алар тиешелүү коомчулуктарга жеткиликтүү эмес. Айрыкча маанилүү болуп саналган материалдар — бул 1902–1944-жылдар аралыгында жазылган талаа жана согуш туткундарынын лагерлериндеги жазуулар, алар түрк тилдүү элдердин тарыхый татаал жана этикалык жактан сезимтал шарттардагы үн материалдарын камтыйт. ICTMD-TURKSOY демилгеси менен ишке ашырылып жаткан Түрк дүйнөсүнүн фонограмма архиви долбоорунун алкагында жүргүзүлгөн акыркы изилдөөлөрдүн негизинде, бул макалада көп тилдүү архивдик маалыматтарды салыштыруу, аткаруучуларды аныктоо жана метамаалыматтарды талдоо методологиясы баяндалат. Ошондой эле материалдарды санариптештирүү, илимий интерпретациялоо жана заманбап академиялык жана маданий чөйрөгө интеграциялоо боюнча азыркы аракеттер талкууланат. Бул иш түрк дүйнөсүнүн маданий эстелигин сактоого, тарыхый адилеттүүлүктү калыбына келтирүүгө жана маданий жадды жандандырууга салым кошот.

Негизги сөздөр: Түрк дүйнөсүнүн салттуу музыкасы; музыкалык мурасты сактоо; тарыхый аудиожазуулар; Европалык фонограмма архивдери; согуш туткундарынын жазмалары; этномузыкалуу изилдөөлөр

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы сохранения, изучения и возвращения в научный и культурный оборот ранних исторических аудиозаписей, документирующих традиционную музыку Тюркского мира, значительная часть которых до сих пор остаётся фрагментарной и малоизученной. Эти фонографические материалы, записанные европейскими исследователями в начале XX века, представляют собой уникальную культурную, историческую и научную ценность. В настоящее время они хранятся в ведущих звуковых архивах Европы — в Вене, Берлине, Париже, Будапеште и Санкт-Петербурге, — однако остаются недостаточно исследованными и труднодоступными для сообществ, которым они принадлежат. Особую научную значимость представляют полевые и лагерные записи, сделанные в 1902–1944 годах, зафиксировавшие голоса тюркоязычных исполнителей в исторически сложных и этически чувствительных условиях. Основываясь на новейших исследованиях, проведённых в рамках инициативы ICTMD-TURKSOY Фоногрaмм Архив Тюркского мира, статья описывает методологию сопоставления многоязычных архивных

данных, идентификации исполнителей и анализа сопроводительных метаданных. Также обсуждаются современные усилия по оцифровке, научной интерпретации и интеграции этих материалов в актуальный академический и культурный дискурс. В конечном итоге работа вносит вклад в сохранение культурного наследия, восстановление исторической справедливости и возрождение культурной памяти Тюркского мира.

Ключевые слова: традиционная музыка Тюркского Мира; сохранение музыкального наследия; исторические аудиозаписи; Европейские фонограммархивы; записи военнопленных; этномузыкология

Abstract. This article examines the preservation, study and reintegration of early historical audio recordings of traditional music from the Turkic world. Many of these recordings remain fragmented and underexplored. Recorded by European researchers in the early twentieth century, these phonographic materials represent invaluable cultural, historical and scholarly resources. Today, they are housed in major sound archives, including those in Vienna, Berlin, Paris, Budapest and St. Petersburg. However, most remain insufficiently studied and inaccessible to the communities they represent. Of particular significance are the unique field and prisoner-of-war recordings made between 1902 and 1944 which document the voices of Turkic-speaking individuals in historically complex and ethically sensitive conditions. Drawing on recent research conducted within the ICTMD-TURKSOY initiative, 'The Phonogram Archive of the Turkic World', this article outlines the methodology of cross-referencing multilingual archival data to identify performers and analyse accompanying metadata. It also discusses current efforts to digitise these materials, interpret them from a scholarly perspective, and integrate them into contemporary academic and cultural discourse. Ultimately, this work contributes to heritage preservation, historical justice, and the re-establishment of cultural memory for the Turkic world.

Keywords: Traditional music of the Turkic world, preservation of musical heritage, historical audio recordings, European phonogram archives, prisoner-of-war recordings, ethnomusicology.

Introduction

The safeguarding, conservation, and revitalization of cultural heritage represent a global challenge of profound scientific, historical, cultural, and societal importance. The continuity and development of musical culture, particularly, depend on the effectiveness and sustainability of these initiatives. The traditional musical culture of the Turkic World—an extensive Eurasian region spanning from the Caucasus and the Urals to Central Asia and Siberia—embodies a unique musical civilization characterized by rich folklore traditions and sophisticated oral musical arts.

Within the Turkic World, there exists a substantial repository of historical audio recordings that document the musical traditions of Turkic-speaking peoples, collected by researchers from numerous countries. These recordings, which date from 1900 to the present, were gathered through stationary and field folklore expeditions across Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, Uzbekistan, and Russia. Many of these recordings are preserved in institutional archives—research institutes, libraries,

museums, and radio archives, as well as private collections within Turkic countries. However, a significant portion of these early twentieth-century recordings, which hold immense cultural and academic value, are housed in foreign archives in Vienna, Berlin, Paris, Budapest, St. Petersburg, and Moscow, where they remain largely unexamined. Recent geopolitical conflicts and global instability have posed tangible threats to the preservation of the Turkic musical heritage. Consequently, many audiovisual archives in the Turkic World house extensive collections that remain inaccessible to scholars and, by extension, largely unknown to the global community.

The establishment of the International Phonogram Archive of the Turkic World is a significant milestone in improving the accessibility of these audiovisual collections. Initiated by TURKSOY's former Secretary General and ICTMD Ambassador, Prof. Dusen Kasseinov, and directed by Asst. Prof. Dr. Fatima Nurlybayeva, the project is dedicated to protecting and preserving the musical heritage of the Turkic peoples. A key objective is to establish a Unified Audiovisual Fund for Traditional Music of the Turkic Countries. Since

its launch in 2020, the project has received backing from the International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD) and TURKSOY, as well as forming formal partnerships with the Ministries of Culture of several Turkic nations.

The Phonogram Archive of the Turkic World: Initiative and Objectives

The archive includes a broad range of traditional genres from Azerbaijan, Bashkortostan, Gagauzia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, and Uzbekistan. These encompass both well-known and rare audio collections, with notable releases such as “Voices of Siberia” (2020) and “Epic Soundscapes: Northern Turkestan” (2021), produced from materials held by the Hungarian Academy of Sciences.

The initiative also addresses the fragmented state of audio archives within post-Soviet Turkic countries, where centralization during the Soviet era led to the concentration of original collections in Moscow and St. Petersburg. Today, many national repositories remain underdeveloped, lacking integrated catalog systems, digital infrastructure, and international visibility. Numerous field recordings exist in isolation, with limited online presence and minimal access for international researchers. Exceptions such as Azerbaijan demonstrate the benefits of state-supported archival preservation, with significant collections maintained at the National Museum of Musical Culture and affiliated institutions. However, in much of the Turkic world, historic recordings are either inaccessible or endangered due to technical deterioration.

“The Phonogram Archive of the Turkic World”: Preserving and Studying Traditional Musical Heritage

Since 2020, substantial work has been undertaken within the framework of the joint scientific project of the International Council for Traditional Music (ICTM) and the International Organization of Turkic Culture (TÜRKSOY), titled “The Phonogram Archive of the Turkic World.” This project has secured cooperation and received confirmation from the Ministries of Culture of several Turkic-speaking countries. The resulting Unified Archive of Audio and Video Recordings of Traditional Music of the Turkic World now includes an extensive collection encompassing nearly all traditional genres and forms from regions including Azerbaijan, Bashkortostan, Gagauzia, Kazakhstan, Kyrgyzstan,

Turkmenistan, and Uzbekistan. The archive comprises both renowned audio collections of traditional music from Azerbaijan, Kyrgyzstan, and Kazakhstan, as well as rare recordings from Turkmenistan, Uzbekistan, and Gagauzia.

As part of the project, efforts are ongoing to consolidate Turkic collections from European archives into this unified repository. For instance, the first CDs with historical audio recordings from the archives of the Hungarian Academy of Sciences have been published, including “Voices of Siberia” (2020) and “Epic Soundscapes: Northern Turkestan” (2021).

As part of this initiative, efforts are focused on consolidating Turkic collections from European archives into a unified repository. The release of historical audio recordings from the Hungarian Academy of Sciences marks a milestone in this collaborative endeavour. This article presents an overview of recent archival discoveries, focusing on the historical sound collections of Turkic music from the Berlin and Vienna Phonogram Archives. These collections, compiled in prisoner-of-war camps during World War II, will be analysed for their research significance, publication potential, and integration into the scientific discourse. The materials were prepared by the author between 2022 and 2024 as part of a joint research project by ICTMD, TURKSOY, and the Vienna Phonogram Archive.

The Phonogram collections in the archives of former Soviet states from 1917 to 1992 formed the foundation of sound recording repositories across the republics; however, due to centralized archiving policies, primary collections were both recorded and predominantly preserved within centralized archives in Moscow and St. Petersburg. In examining the current state of ethnomusicological archives within the Turkic regions of the former USSR, several key observations emerge:

- Audio archives remain fragmented and lack integration into a unified national repository.
- A substantial number of field recordings are preserved independently across institutions, including the archives of various Academies of Sciences and the folklore collections of national conservatories and universities. Despite the extensive collections documenting the traditional music of Turkic peoples, many ethnomusicological archives lack online catalogues and dedicat-

ed websites, rendering them largely inaccessible to the international academic community. Many audio recordings from these archives have been lost due to various factors, and many of those that remain are in urgent need of technical restoration. A notable exception is Azerbaijan's music archives, which benefit from sustained state support. A substantial number of recordings are well-maintained in the National Museum of Musical Culture and the archives of the National Conservatory and Music Academy.

Consequently, a vast quantity of sound and audiovisual materials documenting the musical heritage of Turkic-speaking peoples exists in archives around the world. However, access to these collections is limited, and they are scarcely known internationally. This paper aims to raise awareness of these repositories and emphasise the importance of facilitating broader access for scientific research and preservation efforts.

The Berlin Phonogram Archive

The Berlin Phonogram Archive was established in 1900 at the initiative of psychologist Carl Stumpf. Initially part of Berlin University's Psychological Institute, it was directed by Erich Moritz von Hornbostel and grew into one of the premier sound archives of its time. In 1934, it was transferred to the Museum of Ethnology. During World War II, the archive's collections were divided, with part of them relocated to Leningrad; this section was later returned to East Berlin in the late 1950s and became part of the Academy of Sciences. In 1991, these collections were reassembled within the Ethnological Museum, where they now form part of the Department of Ethnomusicology. The Berlin Phonogram Archive holds over 150,000 recordings, primarily traditional music from more than 230 cultures worldwide, including over 30,000 wax cylinders. The archive's historical collections also include approximately 2,000 shellac records [1,2]. The Berlin Phonogram Archive was added to UNESCO's "Memory of the World" register in 1999 [3]. Since December 2020, the collections of the Berlin Phonogram Archive and the Humboldt University's Sound Archive have been combined into a unified repository. From its early years, researchers at the Berlin and Vienna Phonogram Archives conducted systematic "classical" phonographic studies, embarking on field expeditions across Europe, Africa, Asia, America, and Australia to document and record the folklore of

various peoples. For instance, Adolf Dirr studied the Caucasus and Transcaucasia (1903–1909) [4,5]; Richard Karutz conducted research trips to Central Asia and Kazakhstan in 1905–1907 [6,7]; Felix von Luschan visited Turkey and Syria (1902), while Albert von Le Coq explored Turkistan (1904) [8]. Other notable research included Erich Moritz von Hornbostel's work in North America (1906) and Theodor Koch-Grünberg's expeditions in Brazil (1912). The Berlin Phonogram Archive's Turkic collections are invaluable, representing some of the earliest documented audio materials and rare audio records documenting the cultural and musical heritage of Turkic-speaking communities. Alongside later recordings from the second half of the 20th century and early 21st century, the archive's Turkic collections include historical recordings dating from the early 1900s through the 1920s. These recordings can be categorized as follows:

1. *Ethnographic Recordings of Turkic-Speaking Peoples.* The first category consists of recordings from expeditions and fieldwork conducted by ethnographers in the early 20th century across hard-to-access regions for European researchers, including Central Asia and Kazakhstan, Eastern Turkestan, the Caucasus, and Transcaucasia. Beginning in the early 1900s, experts from the Vienna and Berlin Phonogram Archives conducted intensive ethnographic research in Central Asia, Kazakhstan, the Caucasus, and the Caspian region. They documented traditional musical folklore, published books and articles on their findings, and delivered lectures on the languages, culture, and traditional music of these regions. Prominent figures in these efforts included *Richard Karutz, Adolf Dirr, Albert von Le Coq*, and others.

2. *Recordings of Turkic-Speaking Prisoners of War during World War I (1915–1918).* A significant part of the Berlin Phonogram Archive consists of recordings of folk songs by prisoners of war, recorded by the Prussian Royal Phonographic Commission. Led by Professor Carl Stumpf and initiated by W. Doegen, the future founder of the Berlin Sound Archive, this project captured an "unprecedented array" of linguistic and musical samples from "nearly all peoples of European and Asiatic Russia" [9,10]. Over 2.5 million soldiers were held in German camps, and a further 1.3 million in camps across the Austro-Hungarian Empire. The Commission

for Musical Recordings was led by Stumpf, with Hornbostel participating briefly in 1905 before his role was taken over by his assistant Georg Schünemann, who recorded more than 1,000 samples across 25 prisoner camps [11].

While Stumpf's Phonographic Commission used Edison's phonograph for musical recordings, Orientalists and linguists used the gramophone, contracting with the Odeon record label, which oversaw production and distribution. The first prisoner-of-war recordings took place in Debitz, near Berlin, on December 29, 1915 [12]. From late 1915 through late 1918, the Commission conducted research in 31 German prisoner camps [13]. This project yielded 1,651 gramophone recordings (vocal and instrumental) and 1,022 wax cylinder recordings [13,14,15]. These recordings of prisoners of war remain preserved within the Berlin Phonogram Archive and are part of an extensive scientific initiative by the Anthropological Society, funded by Prussia's Ministry of Science, Art, and Education [16,17]. Researchers identified three primary ethnic categories of Russian prisoners of particular scientific interest for this project: 1. Finno-Ugric groups, including the Komi, Udmurts, Mari, Chuvash, and Mordvins; 2. Turkic-speaking groups, including Bashkirs, Volga Tatars, and Crimean Tatars; and 3. Caucasian groups [10].

Among more than 200 distinct ethnic groups documented in the German prison camps, the language and music of the Turkic-speaking peoples constitute a significant aspect of research. Folk songs and instrumental samples from Turkic-speaking nations were recorded on wax discs, each accompanied by a corresponding protocol [17].

Historical audio materials compiled by the Prussian Commission between 1915 and 1918 feature the song and instrumental folklore of the following peoples: *Bashkirs, Kumyks, Tatars, Crimean Tatars*, and *Chuvashes*. The recordings made in the prisoner-of-war camps preserved detailed accounts of the recording procedures, as well as ethnomusicological observations and hypotheses by G. Schünemann, who recorded over 1,000 pieces across 25 camps [18, 19]. In 1919, based on these recordings, a compilation titled *Kazansky Tatars* was published, featuring musical notation and texts of 19 Volga Tatar songs [19].

As part of the international project "*The Phonogram Archive of the Turkic World*" (2022-2023), jointly conducted by the International Council for Traditional Music (ICTMD) and the International Organization of Turkic Culture (TURKSOY), a comprehensive analysis of archival materials from European and Russian repositories enabled the identification and reconstruction of the names of Tatar prisoners of war depicted in a well-known photograph from the Berlin Phonogram Archive. The image shows Carl Stumpf (right) and Georg Schünemann (center) during a recording session with Tatar musicians in a prisoner-of-war camp in Frankfurt an der Oder in 1915. The musicians have been identified as *Mukharam Iskakov, Batrakhan Khakimov* (violin), and *Rakhiman Khurmatulin* (left). Archival evidence indicates that all three individuals originated from the Volga region, specifically from the Ufa and Kazan provinces [20,21].



Pic.1

C. Stumpf (rechts) und G. Schünemann (Mitte) bei der Aufnahme tatarischer Musiker in Frankfurt/Oder, 1915

During the archival research, we uncovered unique historical audio recordings from the World War I prisoner-of-war camps, previously thought to be lost and uncirculated in scholarly contexts, held in the collections of the Berlin Laut Archive. The 1915-1918 gramophone recordings from camps in *Niederzwehren, Göttingen, Frankfurt an der Oder, Puchheim, Merseburg*, and others include traditional music samples from *Azerbaijan, Bashkirs, Kazakhs, Crimean Tatars, Kumyks, Tatars, Chuvashes*, and other ethnic groups.

The folk song and instrumental traditions of the Turkic-speaking peoples were recorded on wax discs, each accompanied by a protocol [22], and in some cases, with musical notation and song texts. These protocols carefully document the names of informants/performers, albeit in slightly altered German transcription. Thanks to this data, as well as historical materials from several international archives, we have been able to reconstruct the exact identities of the Turkic-speaking prisoners-of-war whose voices were captured on wax discs. These include: *Sagissultan Waliachmetov, Chakimulla Galliulin, Muttiola Karamanow, Motagar Asphonderof, Jegor Prokopief, Musharam Iskakov, Rashiman Churmatulin, Batrashan Chakimoff, Miraltin Siestinow, Mochtarulla Ibadullin, Abdrahman Fejasoff, Islamril Chamsin*, among others [20, 22].

In addition to the audio materials representing folk traditions from various ethnic groups, we discovered unique historical photographs taken by photographer O. Stihl in the prisoner-of-war camps between 1915 and 1918. These photographs, previously considered lost and not widely circulated, provide the names, nationalities, and places of birth of the prisoners. This photographic evidence, combined with data from foreign archives, has allowed us to identify the Turkic-speaking prisoners featured in these historical images. Among those identified are *Seydulla Sibagatulin, Khaierdin Mukhamediyev, Mufigula Karinov, Khaierdin Abdurahmanov, Ramazan Bayramgali*, and others [20,21].

Vienna Phonogram Archive

The Vienna Phonogram Archive is the oldest sound archive in the world. It was established on 27 April 1899 by members of the Imperial Academy of Sciences. Its first director was Professor of Physiology at the University of Vienna, Sigmund Exner [23,24]. The archive collects,

studies, stores and catalogues audio materials reflecting the language, oral folk traditions and musical heritage of European and non-European peoples. Researchers at the Vienna Phonogram Archive have undertaken extensive “classical” phonographic research, conducting expeditions across Europe, Africa, Asia, America and Australia to collect and document various folklore traditions [25,26].

Historical Collections

The Vienna Phonogram Archive is home to over 64,000 recordings, covering 9,600 hours. These invaluable historical audio materials are part of UNESCO’s “Memory of the World” program. Since 1999, the archive has been publishing “Historical Collections” (1899–1950) on CDs with commentary, releasing 19 series covering three-quarters of its holdings [27]. The Turkic-language collections are of particular significance, containing the earliest recorded audio documents chronicling the musical and cultural history of Turkic-speaking communities. These collections include recordings from the early 1900s to the 1920s, as well as later recordings from the 20th and 21st centuries. The archival heritage of Turkic-speaking peoples in the historical collections of the Vienna Phonogramm Archive can be divided into three key groups.

The first group comprises early ethnographic field recordings made in the early 20th century during expeditions to regions that were largely inaccessible to European scholars at the time, including Central Asia, Kazakhstan, East Turkestan, the Caucasus and Anatolia. Researchers affiliated with the Berlin and Vienna phonogram archives, including Adolf Dirr, Felix von Luschan, and Albert von Le Coq, conducted fieldwork in these regions. They recorded traditional music and published linguistic and cultural studies, making significant contributions to the field of early ethnomusicology [28].

The second group consists of recordings made in Austro-Hungarian prisoner-of-war camps during World War I (1915–1918), which later became part of the historical series published by the Vienna Phonogrammarchiv in 1999 as “Complete Historical Collections 1899–1950” [29]. Of particular value are over 200 wax cylinder recordings of Turkic-speaking prisoners of war from the Russian Empire, captured by the anthropologist Rudolf Pöch and the musicologist Robert Lach. Fieldwork took place in camps lo-

cated in Eger (Cheb), Reichenberg (Liberec), and Theresienstadt (Terezín), using phonographic equipment supplied by the Vienna archive. These recordings, accompanied by field notes, include vocal and instrumental performances, religious recitations, and linguistic samples. They formed part of a broader research initiative funded by the Austrian Academy of Sciences and the Anthropological Society, which classified prisoners into three main ethnolinguistic groups: Finno-Ugric, Turkic, and Caucasian peoples [30,31].

Of the over 215 documented ethnic groups, the Turkic recordings — featuring the *Bashkirs*, *Kumyk*, *Crimean* and *Kazan Tatars*, *Nogai*, *Mishar*, and *Chuvashes* — are particularly notable. The accompanying metadata often includes details such as the informant's age, religion, region of origin and repertoire. These materials were later deciphered and catalogued by leading European scholars: *Herbert Jansky* (University of Vienna) worked on the *Tatar* recordings, *Dr. Galimjan Tagan* and *Herbert Jansky* collaborated on the *Bashkir* recordings, and *Eden Beck* (Hungarian Academy of Sciences) worked on the *Mari* recordings. Further ethnolinguistic collections relating to the Abkhazians, Ossetians, Georgians, Svans, and others were processed similarly between 1917 and 1940. Descriptive reports by *Pöch* and musicological commentary by *Lach* provide essential interpretive context [32,33].

In the course of scientific research, we discovered unique historical film documents in another Vienna archive. Made by *R. Pöch* in prisoner-of-war camps in 1915-1918, these were previously considered lost. Film materials from several series of ethnographic documentaries represent a comprehensive historical source on Turkic-speaking prisoners-of-war [34].

The third group of historical recordings of Turkic-speaking peoples, stored in the funds of the Vienna Phonogrammarchiv, represents audio recordings of prisoners of war of the Second World War, which were made in prisoner-of-war camps in Austria and the Czech Republic in 1943-1944.

The Austrian Academy of Sciences (1938–1945) and Its Involvement in the Ahnenerbe Program

A significant proportion of the research projects carried out by the Austrian Academy between 1938 and 1945 supported Nazi ideology and received the NSDAP's full backing. These

projects were conducted within the framework of the infamous *Nazi programme 'Ahnenerbe'*, or 'Ancestral Heritage', which was directed by *Reichsführer SS H. Himmler*. This is confirmed by recently published archival materials, such as the study by *A. Gingrich*, director of the Institute of Ethnology at the University of Vienna [35]. In Nazi-occupied Austria, the Ahnenerbe's ethnological initiatives were managed by *Viktor Christian*, a professor at the Academy and a long-standing NSDAP member. His work established the "Educational and Research Center for the Middle East" (LFVO) at the University of Vienna, which focused on various ethnological subdisciplines. Although many documents were destroyed, records show the LFVO's research activities under the Ahnenerbe framework. A significant project directed by *V. Christian* was the "Recordings of Prisoners of War 1943-1944" (*Aufnahmen II, Archiv 1943–44*), which documented the folklore of ethnic groups detained in Austrian and Czech POW camps. Researchers such as *I. Knobloch* and *S. Wurm* captured the music and oral traditions of various Turkic-speaking communities and other ethnic minorities, aligned with NSDAP objectives that saw these groups as potential allies [36].

Recordings were made in POW camps near Vienna, including *Kaisersteinbruch* and *Gneixendorf*, and possibly at the Vienna Phonogram Archive. The historical audio materials recorded by *S. Wurm* and *I. Knobloch* in prisoner-of-war camps between 1943 and 1944 form part of the "Recordings 1943–1944" project and represent significant scientific material. The total audio duration is 8 hours and 40 minutes, covering 19 languages and 23 dialects, including those of thirteen Turkic-speaking peoples: *Azerbaijanis*, *Bashkirs*, *Kazakhs*, *Karachais*, *Karakalpaks*, *Kumyks*, *Crimean Tatars*, *Kyrgyz*, *Nogais*, *Tatars*, *Uyghurs*, *Uzbeks*, *Turks*, *Turkmen*, and *Chuvashes* [37].

Post-war, despite damage to technical equipment, wax discs and matrices, all historical records were carefully rewritten, described and catalogued in the Vienna Phonogram Archive after technical restoration. Audio recordings of Turkic peoples were made from informants in various regions and dialects. For example, recordings of *Kyrgyz* from *Jalalabad*, *Uzbeks* from *Fergana*, *Namangan*, *Andijan* and *Bukhara*; *Azerbaijanis* from *Shusha*; *Kazakhs* from *Shymkent*,

Turkestan, Sary-Agash and Zharkent; Uighurs from Chilik and Zharkent; Turkmens from Ashgabat; Kumyks from Bosh-Yurt; Tatars from Penza; and Bashkirs from Baymak [38]. Songs and folklore were recorded on discs, with each audio recording accompanied by a protocol. The Austrian Commission also recorded the names and surnames of the informant-performers (although somewhat distorted in German transcription). Thanks to this information and other foreign archives, we were able to restore the exact data of the Turkic-speaking performers - prisoners of war, whose voices were recorded on a gramophone. After the war, scientists like Wurm and Knobloch omitted references to their wartime affiliations with the NSDAP in their publications. Archival evidence from Vienna, Leipzig, and Berlin confirms their involvement in Ahnenerbe-affiliated projects until 1945. These recordings are invaluable to ethnomusicology, ethnography and linguistics, providing unique historical documentation of Turkic-speaking peoples' cultural heritage. They are now part of UNESCO's Memory of the World programme and represent a rare resource in the sound archives of Turkic-speaking regions. Integrating these archives into contemporary scholarship requires extensive digitisation and documentation, with publication expected between 2024 and 2027. This preliminary catalog offers scholars an initial view into these collections, which will be fully accessible upon completion.

While conducting research for the project, we came across some unique historical photographs of prisoners of war from 1943–44. These photographs were considered lost and were not circulated in scientific circles. Among the photographs are images of Turkic-speaking prisoners, including *Mannaf Israilov* and *Yahya Dadahanov* from Central Asia. Thanks to this information, along with data from foreign archives, we were able to identify the prisoners [39,40]. We hope that, by publishing all the information, we will be able to restore the names of all the Turkic-speaking prisoners of war recorded in this project.

Problems of Access, Metadata, and Identification

The condition and accessibility of these collections vary widely. Many recordings remain only partially catalogued, with limited metadata or language identifiers. For example, in the Berlin archive, numerous recordings are grouped

under vague labels such as “Tatarisch” or “Turkistanisch,” despite the linguistic and ethnic diversity of performers — including Kazakh, Bashkir, Tatar, Kyrgyz, Uzbek, and Azerbaijani individuals. Wax cylinders often include handwritten field notes in German, many of which require reanalysis and verification. Moreover, outdated catalog systems and non-digitized inventories hinder broader accessibility. Translation of descriptive data into Turkic and English languages remains a critical step.

Ethical and Methodological Challenges

Much of this material was recorded without informed consent, especially in POW contexts or during colonial expeditions. Ethical challenges include the use of these recordings in academic and public settings without involvement of descendant communities. Furthermore, performance context is often absent from the archival notes, making it difficult to understand whether a lament was performed spontaneously, on request, or under duress. The potential for misrepresentation is high without adequate cultural and historical framing. Researchers must adopt a decolonial and dialogical approach, involving community consultation, especially when republishing or exhibiting these materials.

The ICTMD-TURKSOY Initiative: Digitization and Reconnection

In response to these challenges, the “Phonogram Archive of the Turkic World” project, jointly initiated by ICTMD and TÜRKSÖY, aims to locate, digitize, analyze, and share previously unknown recordings and related documents of the Turkic musical tradition. The project has identified over 1,000 relevant phonograms across several European collections. A multilingual team of researchers from Kazakhstan, Turkey, Azerbaijan, Kyrgyzstan, and other countries is working to provide accurate translations, ethnomusicological commentary, and community-based interpretation. This initiative marks a significant step toward cultural restitution and aims to present these materials through online archives, public concerts, and scholarly publications.

Conclusions and Future Directions

Preserving and reviving the Musical Memory of the Turkic world requires not only technical access to historical materials but also conceptual and ethical frameworks for working with them. By combining archival research with community engagement and international cooperation, it is

possible to transform forgotten recordings into living heritage. Further efforts should focus on digitization, multilingual cataloging, ethical licensing, and creating platforms for descendant

communities to access and reinterpret their heritage. The study of early sound recordings can thereby contribute not only to scholarship but also to intercultural dialogue, identity affirmation, and cultural sustainability.

References:

1. Mehnert, Dieter. (1996). Historische Schallaufnahmen – Das Lautarchiv an der Humboldt-Universität Berlin. In: *Studientexte zur Sprachkommunikation. Elektronische Sprachsignalverarbeitung* 13, pp. 28-45. Berlin; Bayer, Kirsten and Mahrenholz, Jürgen. (2000)
2. Ziegler, S. Die akustischen Sammlungen – Historische Tondokumente im Phonogramm-Archiv und im Lautarchiv. In: *Theater der Natur und Kunst (Essays)*, herausgegeben von Horst Bredekamp, Jochen Brüning und Cornelia Weber. Berlin, 2010 Henschel, S. 197-206;
3. Web references: <https://en.unesco.org/>
4. Kowar, Helmut: „Die Anlage einer Art phonographischen Archives“ – mehr als ein Archiv. Ein Überblick über die Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in: *Geistes, sozial und kulturwissenschaftlicher Anzeiger*, 152. Jg., Heft 1, 5–45. Wien, 2017
5. Dirr, Adolf. Einführung in das Studium der kaukasischen Sprachen. Mit einer Sprachenkarte. 1928. 80, XI, 381 S.
6. Templin, Brigitte: „O Mensch, erkenne Dich selbst“ – Richard Karutz (1867–1945) und sein Beitrag zur Ethnologie. (Lübecker Beiträge zur Ethnologie, Band 1). 380 S., 33 SW-Abb. Lübeck: Schmidt-Römhild Verlag, 2010.
7. “Turkestan collection of songs and instrumental pieces, collected by R. Karutz (1905), edited by S. Utegaliyeva. “Asyl kitap”. Almaty, 2018
8. von Le Coq, Albert (1928), Barwell, Anna, trans., ed., *Buried Treasures of Chinese Turkestan: An Account of the Activities and Adventures of the Second and Third German Turpan Expeditions*, London: George Allen & Unwin (Repr: 1985, OUP. ISBN 0-19-583878-5)
9. Doegen, Wilhelm (Ed.). (1925). *Unter fremden Völkern – Eine neue Völkerkunde*. Berlin. Foreword and introduction (pp. 9-17)
10. Pösch, Rudolf. Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern (= 41. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien). Wien 1916.
11. Georg Schünemann (1923). Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland – mit 434 in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 3). München.
12. Georg Schünemann, “Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte,” *Archiv für Musikwissenschaft* 2, no. 2 (1919/20): 175–194.
13. Suzanne Ziegler. “Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs”, Staatliche Museen zu Berlin, 2006
14. Mahrenholz, Jürgen-Kornelius (2012). “The Lautarchiv of the Humboldt-Universität zu Berlin.” In Jan Ross (ed.), *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-war Camps 1916-1918* (pp. 14-26). Vienna: Böhlau.
15. Mehnert, Dieter (1996). “Historische Schallaufnahmen – Das Lautarchiv an der Humboldt-Universität Berlin.” In *Studientexte zur Sprachkommunikation. Elektronische Sprachsignalverarbeitung* 13 (pp. 28-45). Dresden: TUDpress.
16. Monique Scheer. *Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I*, in Reinhard Johler, Christian Marchetti, Monique Scheer (eds.) *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*. ISBN 978-3-8394-1422-4, 2010, p. 279-311
17. Lange, Britta. *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915-1918. Anthropologische und*

ethnographische Verfahren im Lager. 2013, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

18. Georg Schünemann (1923). Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland – mit 434 in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 3). München.

19. <https://www.lautarchiv.hu-berlin.de/>

20. <https://smb.museum-digital.de>

21. Lange, Britta. *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915-1918. Anthropologische und ethnographische Verfahren im Lager*. 2013, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

22. Exner, Sigmund: Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives. In: Anzeiger der mathem.-naturwiss. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien 37, Beilage (= Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission; 1, Wien 1900.

23. Kowar, Helmut: „Die Anlage einer Art phonographischen Archives“ – mehr als ein Archiv. Ein Überblick über die Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in: Geistes, sozial und kulturwissenschaftlicher Anzeiger, 152. Jg., Heft 1, 5–45. Wien, 2017

24. Graf, Walter: Aus der Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: Bulletin phonographique 6, Wien 1964, 9–39,

25. Lechleitner, Gerda. The Foundation of “A Kind of Phonographic Archive” (Exner 1900) for Future Research, Reflected in the CD-Edition of the Complete Historical Collections 1899-1950. In: Hui, Yu; D’Amico, Leonardo; Defrance, Yves (Hrsg.), *Ethnomusicology in Audiovisual Time: Zhejiang University Press*, 2018, S. 140-152.

26. Web references: <https://en.unesco.org/>

27. Fatima Nurlybayeva, “Memory of the Turkic World: Historical Records of Turkic-Speaking Prisoners-of-War of the Vienna Phonogram Archive”/ Eurasian Music Science Journal, International scientific journal of the State Conservatory of Uzbekistan, 2020 № 2, ISSN: E-ISSN 2181-1288, Print ISSN 2181-9882, pp.158-169

28. Research on the Historical Collections – the Phonogramm and gramophone recordings from the years 1899–1950//Christian Liebl, Gerda Lechleitner, Ulla Remmer (Eds.) *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I* ISBN 978-3-7001-8229-0 Print Edition, Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv 17/4 OEAW PHA CD 44, 2018

29. Lechleitner, Gerda. Rudolf Pöchs technisch-methodische Pionierleistung im Dienste der Ethnographie. In: Acham, Karl (Hrsg.), *Die Soziologie und ihre Nachbardisziplinen im Habsburgerreich. Ein Kompendium internationaler Forschungen zu den Kulturwissenschaften in Zentraleuropa*; Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2020, S. 728-730.

30. Pöch, Rudolf. *Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern* (= 41. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien). Wien 1916.

31. Lach, Robert. *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. Bd. 2: Turktatarische Völker. Abt. 1: Krimtatarische Gesänge. Wien u. Leipzig Hölder/Pichler/Tempsky, 1930

32. Lach, Robert. *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, III. Band: Kaukasusvölker, 2. Abt.: Mingrelische, abchasische, swanische und ossetische Gesänge (= 65. Mitteilung der PhonogrammArchivs-Kommission Wien). Wien 1931.

33. Pöch, Rudolf. Rudolf Poch – Als Antropologe in Kriegsgefangenenlagern

34. Andre Gingrich: Völkerkundliche Geheim-Expertise und Lagerforschung: Die Wiener „Lehr- und Forschungsstätte für den Vordenen Orient“ im SS-„Ahnenerbe“ in: Andre Gingrich, Peter Rohrbacher (Hrsg.): *Völkerkunde zur NS-Zeit aus Wien (1938–1945): Institutionen, Biographien und Praktiken in Netzwerken* (Phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte 913; Veröffentlichungen zur Sozialanthropologie 27/3). Verlag der ÖAW, Wien 2021, S. 1217–1302

35. Johannes Feichtinger; Herbert Matis; Stefan Sienell; Heidemarie Uhl (Editors). The Academy of Sciences in Vienna, 1938 to 1945. Translated by Nick Somers and Cynthia PeckKubaczek. 270 pp., Vienna: Austrian Academy of Sciences Press, 2014

36. Web references: <https://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv/>

37. Fatima Nurlybayeva, "Memory of the Turkic World: a review of historical recordings of the Turkic-speaking peoples of the Vienna Phonogram Archive" // "KONSERVATORIYA", International scientific journal of the Azerbaijan National Conservatory, 2020 № 1 (47), ISSN 2522-1612, ISSN 2518-7074, pp.21-32

38. Fatima Nurlybayeva, "Traditional music of the Turkic world in the European archives: unknown historical audio collections of the Second World War" // "Vestnik KGU Arabayeva" International scientific journal of the Eurasian International University, 2024 № 3, ISSN 1694-8793, ISSN 1694-8807, pp.30-40

39. Johannes Feichtinger; Herbert Matis; Stefan Sienell; Heidemarie Uhl (Editors). The Academy of Sciences in Stefan Wurm: Der özbekische Dialekt von Andidschan. Phonetische und morphologische Studien, Texte Teil I (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 224,3). Wien: Rohrer 1945.

40. AÖAW, Subventionen, Karton 14, No.22/1945 und 23/1945: Anträge und Verständigungen vom 21. bzw. 26. Februar 1945 über die Subventionserteilungen.

УДК 786/789

Алымкулова С.К./КЫРГЫЗСТАН/
Alymkueva S.K. /KYRGYZSTAN/АЛТАЙ ЖАНА КЫРГЫЗ МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРЫН
САЛЫШТЫРУУ ЖОЛУ МЕНЕН ТАЛДООСРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АЛТАЙСКИХ И КЫРГЫЗСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ

COMPARATIVE ANALYSIS OF ALTAI AND KYRGYZ MUSICAL INSTRUMENTS

Аннотация. В статье рассматриваются параллели и схожести в музыкальных инструментах алтайцев и кыргызов, которые проливают свет на общие истоки и корни происхождения музыкальной культуры обоих народов.

Ключевые слова: культура, музыка, корни, истоки, комуз, топшуур, ооз комуз, чоор.

Аннотация. Макалада эки элдин музыкалык маданиятынын келип чыгышынын жалпы булактарына жана тамырларына жарык чачкан алтай жана кыргыз элинин музыкалык аспаптарындагы окшоштуктар жана жалпылыктар каралат.

Негизги сөздөр: маданият, музыка, тамыр, түпкү теги, комуз, топшуур, ооз комуз, чоор.

Abstract. The article examines the parallels and similarities in the musical instruments of the Altai and Kyrgyz people, which shed light on the common sources and roots of the origin of the musical culture of both peoples.

Keywords: culture, music, roots, origins, komuz, topshuur, ooz komuz, choor.

Статья «Сравнительный анализ алтайских и кыргызских музыкальных инструментов» имеет целью еще раз обратить Ваше внимание на общность в духовной музыкальной культуре обоих народов. Музыкальные инструменты обоих народов при проведении сравнительного анализа обнаруживают очень много совпадений, не только в названиях, но и форме. Самым популярным музыкальным инструментом как у алтайцев, так и у кыргызов является щипковый инструмент топшуур и комуз. У алтайцев он описан в энциклопедическом музыкальном словаре следующим образом: «Топшуур - алтайский щипковый музыкальный инструмент. Имеет деревянный долбленный кузов овальной формы, закрытый сверху кожаной или деревянной декой, длинную шейку без ладов, две волосяные струны, настроенные в кварту» (1, С.272).

В фольклоре алтайцев топшуур встречается также под названием кайлачан комус (кайла – исполнять, кай-пение горловым способом) или шертме комус, что сближа-

ет еще больше с кыргызским комузом, его еще называют чертмеком (2, С.200). Конечно, горловое пение, сохранившееся на Алтае, еще ждет своего отдельного исследователя. Сейчас только высказываются отдельными учеными предположения об общих истоках сказительского мастерства манасчы и мастеров горлового пения - кайчы. Очевидно одно, что эти традиции родственны и имеют глубокие и стоические корни.

Возвращаясь к комузу, следует отметить, что у кыргызов подобный инструмент называется комуз и имеет 3 струны. О появлении первой кыргызской мелодии Камбаркан и первого струнного комуза сохранилась легенда о Камбаре охотнике, любившем слушать пение птиц. Легенда гласит, что однажды он услышал незнакомую прекрасную мелодию. Решив, что это поет незнакомая ему птица, он резко свистнул, чтоб вспугнуть и увидеть ее. Но мелодия все звучала. И, лишь взобравшись на дерево, он увидел, что звуки издает тонкая ниточка, протянувшаяся между ветками. Возможно, это была высохшая

кишка их распоротого брюха прыгнувшей неудачно белки. Принеся домой эту кишку, он натягивал ее в юрте между стенками, но мелодии не получалось. Тогда Камбар отправился в лес, отломил от того дерева сук, и приделал к нему сначала одну, потом две, потом третью нить. Одна струна издавала один звук, другая - второй, три струны вместе издавали прекрасную мелодию. Так по легенде появился комуз у кыргызов и первая мелодия Камбаркан (3, С.341-342).

Существует на Алтае красивая легенда о топшууре, которая отчасти объясняет популярность этого инструмента в народе. Согласно ей на Алтае в незапамятные времена жили в дружбе два богатыря, живя по соседству на двух высоких горах у быстрой греческой реки. И однажды завистливое чувство разрушило их дружбу. Одному из них показалось, что гора, на которой жил сосед, красивее и каждый захотел обладать ею. Тяжбу эту постановили меж собой разрешить следующим путем. Построить через реку мост, соединяющий обе горы, кто первый заговорит во время постройки моста о женщине, тот лишается права обладать горой. В одно прекрасное летнее утро во время строительства они услышали звук инструмента и дивное пение женщины. Забыв об уговоре один из богатырей воскликнул «О, женщина». В тот же миг грянул гром, разверзлась земля. На том месте образовалось Телецкое озеро, называемое в народе Алтын Көл. Увлеченный видением богатырь бросился туда, откуда доносились звуки. На скале он увидел женщину, которая ударила по камню инструментом и исчезла. По форме оставшегося на скале отпечатка алтайцы стали делать топшууры (4, С.9). Комузы, или как их еще называют ооз комузы и темир-комузы - губные варганы, абсолютно сходны по названию, форме способу игры, звучанию и т.д. изготавливаются как из дерева, но с металлическим язычком, так и из металла.

Одинаковы названия и виды еще таких музыкальных инструментов: шоор (чоор) - губно-щелевая флейта, сыбызгы - поперечная флейта. Чоор или шоор у кыргызов встречается трех видов: чогайно чоор, - продольная открытая флейта без игровых отверстий, балтыркан чоор - такая же флейта с тремя игровыми отверстиями, ышкырык

- чоор - губно-щелевая флейта с двумя игровыми отверстиями. Сходное название чоор, по мнению исследователей, предположительно восходит к древнетюркскому чоула, означающему трубить, рокотать. Близко к нему и слово carlat, чарлат, чоорлот - заставлять трубить (5, С.91). Сыбызгы (кырг.), сыбыскы - (алт. - А.С.) также восходит к древнетюркскому sigir -сыгырыш- свистеть.

Смычковые инструменты кыл - кыяк у кыргызов и икили у алтайцев также полностью идентичны. О возникновении икили у алтайцев существует предание: в стародавние времена на Алтай совершались постоянные набеги. Во время очередного набега захватчики взяли в плен среди прочих двух детей женщины по имени Мынја. Она пришла к правителю и попросила его отпустить ее захваченных его воинами детей, а в знак благодарности обещала спеть так, что он запомнит ее пение на всю жизнь. Правитель согласился, приказал привести ее детей, а ей петь. Женщина натянула две струны, провела по ним серой, наладила на дека, прошлась по струнам и они зазвучали. Обрадованная женщина запела под мелодичные звуки. Завороженный музыкой и песней правитель отпустил ее детей и она в благодарность назвала сделанный его музыкальный инструмент - эки кыл - экили-икили (28, С.47-49).

Таким образом, мы видим, что фольклор обоих народов представляет собой кладезь удивительных совпадений и параллелей, свидетельствующих об общих корнях. Перечень схожих по звучанию, форме и изготовлению музыкальных инструментов можно продолжать и их характеристика все более и более сближает оба народа и помогает понять их этнический код. Анализируя музыкальную культуру тюркоязычных народов, В.С.Виноградов писал, что у кыргызов, казахов, хакасов и некоторых племен алтайцев обнаруживается музыкальная общность, а «комуз, как щипковый инструмент был зарегистрирован у народов Алтая еще 100 лет тому назад, и не бытует, кроме кыргызов, ни у одного народа Средней Азии» (7, С.87-88). Он также отмечал, что у кыргызов есть слово кайла, пение, а у алтайцев есть манера пения «кай», есть общие музыкальные инструменты шоор и сыбыскы, а также общий термин «чертмек», относящийся к комузу.

С.В.Иванов отмечал «в кыргызском орнаменте алтайские элементы, возможно, отражающие передвижение предков кыргызов с Алтая на Тянь-Шань» (8,С.60). Можно проследить также, что в различных областях народных знаний: космологических, бытовых, медицинских и т.п., очень много параллелей и схожестей, свидетельствующих об единых этнокультурных истоках. Полностью совпадают расписание следования годов в двенадцатилетнем животном цикле и названия. Много одинаковых названий месяцев года, и характеристик годов и месяцев по народным приметам. Очень большое множество

схожестей в бытовой сфере. Это и одинаковые меры длины, анатомические названия, совпадения, в свойствах родства и нормах брака. Поразительная близость наблюдается в методах и средствах лечения народной медицины. Много совпадений в изготовлении, формах и названиях музыкальных инструментов. Тем самым, по вышеприведённым частичным сведениям очевидно, что отсутствие письменных источников по различным этнографическим аспектам изучения культуры алтайцев и кыргызов успешно компенсируется богатыми фольклорными данными.

Список использованной литературы:

1. Атлас музыкальных инструментов народов СССР /С.Вертков, Г.Благодатов, Э.Язовицкая. - М.: Госмузиздат, 1963. - 275 с.
2. Потапов Л.П. Очерки по истории алтайцев. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. - 444 с.
3. Киргизские народные сказки. - Фрунзе: Кыргызстан, 1981. - 362 с.
4. Сказки Алтая.- Новосибирск.,1938.-131с.
5. Субаналиев С. Кыргызские музыкальные инструменты. - Фрунзе: Кыргызстан, 1986. - 167 с.
6. Улагашев Н.У. Эр-Самыр. Алтай кай чорчоктор.-Т.2.- Горно-Алтайск: Алт. бичиктер чыгарар изд-возынын Туулу Алтайдагы болуги, 1986. - 321 б.
7. Виноградов В.С. Кыргызское народное музыкальное творчество как источник изучения проблемы происхождения кыргызов //Тр. Кырг.археол.-этногр. экспедиции. Т.3. - Фрунзе, 1959. - С.84-89.
8. Иванов С.В. Кыргызский орнамент как этногенетический источник// Тр. Кырг.археол.-этногр.экспедиции. - Ф., 1959. - Т.2. - С.59-73.
9. Алымкулова, С.К. Кыргызско-алтайские этнокультурные связи (по данным фольклора) [Текст] / С.К.Алымкулова.-Бишкек: Кыргыз Жер,2013.-178 с.

УДК 101.1

*Сариева К., Искендерова Ж. И. /КЫРГЫЗСТАН/
Sarieva K., Iskenderova Zh. I. /KYRGYZSTAN/***СОЦИАЛДЫК СИСТЕМАНЫН ДИАЛЕКТИКАСЫНДА РИТОРИКА МЕНЕН
ФИЛОСОФИЯНЫН КАТЫШЫ****ВЗАИМОСВЯЗЬ РИТОРИКИ И ФИЛОСОФИИ
В ДИАЛЕКТИКЕ ОБЩЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ****THE RELATIONSHIP OF RHETORIC AND PHILOSOPHY IN THE DIALECTIC
OF THE SOCIAL SYSTEM**

Аннотация. Статъяда социалдык системада байыркы замандардан бери тарта башкаруу менен сөз өнөрүнүн диалектикасынын тарыхый синопсиси берилет. Адамзат коомунда сөз сүйлөө өнөрүнүн орду, мааниси, өнүгүшүнүн жүрүшү серептелип, маданияттагы риторика менен философиянын катышы жөнүндө сөз болот. Ораторлордун тарыхтагы орду, мактоо жана айыптоонун социалдык мааниси ачылат. Тарыхта аты калган сөз чеберлеринин өнөрдөгү өзгөчөлүгү белгиленет. Эгемендүү кыргыз мамлекетинин калыптанышында сөз өнөрүнүн мааниси, формалары жана азыркы учурдагы абалы жөнүндө кыскача баяндалат.

Негизги сөздөр: социалдык система, сөз өнөрү, риторика, оратор, философия, мактоо, айыптоо, бийлик, эркин сөз, маалымат каражаттары.

Аннотация. В статье дается исторический обзор диалектики управления и риторики в общественной системе с древнейших времен. Анализируются место, значение и развитие риторики в человеческом обществе, а также обсуждается взаимосвязь риторики и философии в культуре. Подчеркивается место ораторов в истории, социальное значение похвалы и осуждения, а также художественные достоинства ораторов, оставивших свой след в истории. Дается краткая характеристика значения, форм и современного состояния искусства речи в становлении независимого кыргызского государства.

Ключевые слова: социальная система, искусство речи, риторика, оратор, философия, похвала, порицание, власть, свобода слова, СМИ.

Abstract. The article provides a historical overview of the dialectic of governance and rhetoric in the social system since ancient times. The place, meaning and development of rhetoric in human society are analyzed, and the relationship between rhetoric and philosophy in culture is discussed. The place of orators in history, the social significance of praise and condemnation, and the artistic merits of orators who have left their mark on history are emphasized. A brief description of the meaning, forms and current state of the art of speech in the formation of the independent Kyrgyz state is given.

Key words: social system, art of speech, rhetoric, orator, philosophy, praise, blame, power, freedom of speech, media.

“Өнөр алды - кызыл тил” деп айтат элибизде. Кыргыз - байыртан бери сөздү баалап, ага маани берген, сөз жакшысын казынасына катып, сөз баккан кишини ардактап, сөзгө сынып жазык тартуудан, уятка калуудан сактана билген эл. Сөз, сөз чебери деги эле бардык маданияттардын башатында турган. “Баарынан мурда сөз болгон” деп христиандардын ыйык китебинде. Батыш маданиятынын башаты деп таанылган

антика маданиятында чечендик, тил өнөрү болуп көрбөгөндөй мааниге ээ болгонуна, рим адабиятын биздин доорго чейинки бүтүндөй бир кылымы Цицерондук мезгил деп, улуу оратордун ысымы менен белгиленип жүргөнү далил. Греция менен Римдин бүткүл маданияты жазууга эмес, оозеки чыгармачылыкка негизделгендиктен тарыхый чыгармалар, атүгүл философиялык трактаттар, илимий изилдөөлөр үн чыгарып

окуу үчүн жазылган. Деги эле антика окурмандары “ичинен окуу” дегенди билген эмес деген божомолдор айтылат, жеке өзү окуп жатканда деле үн чыгарып окуп, сөздүн угулушунан ырахат алышкан [3.7]. Андыктан байыркы мезгилдин көркөм сүйлөгөн сөз чеберлери: Клеон, Ферамен, Фемистокль, Перикль, Демосфен, Цицерон, Антифонт, Исократ, Фукидид, Лисий, Ксенофонт сыяктуу атактуу ораторлордун ысмы азыркыга чейин унутулбай, чебер сөз өнөрүнүн башатында тургандыгы баяндалат.

Оратордук бардык маданияттарда бааланган. Алгачкы китептер кол жазма түрдө пайда болуп, аз санда болгондуктан, аны колдонуучулар жаттап алып, оозеки айтууга туура келген. Поэтикалык же прозалык болсун чыгармалар жазуу түрүндө эмес оозеки түрдө жайылтылып, алардын эң сонундары элдин эсинде узакка сакталган. Антикада үн чыгарып айтылбастан, жазуу жүзүндө гана басылып чыккан памфлет сыяктуу сөз деле оозеки сүйлөөнүн стилинин жана жанрынын белгилерин сактап калган.

Антика мамлекетинин коомдук турмушунда сөзгө чебердик кийин соңундагы мезгилдерде болуп көрбөгөндөй маанилүү роль ойногон. Байыркылар иштелип чыккан башкаруу системаны билген эмес, бийлик сенатка кирген башкаруучу сословиянын гана мүчөлөрүнө таандык болгон менен элдик чогулуштун аянтында топураган атуулдарга кайрылган жакшы оратордун жүйөлүү, маани маңызы даана айтылган бир сөзү мамлекеттик саясатка чечүүчү таасир эткен. Коомдук турмушта сенаттагы сүйлөнгөн сөз сыяктуу эле, элдик чогулуштагы “кеңеш берүүчү” “салтанаттуу” жана “соттоочу” (антика терминологиясы) добуш маанилүү роль ойногон. Салтанаттуу сөз майрамдарда же көбүнчө саясий программаларды декларациялоодо сүйлөнчү, а соттоочу сөз саясий каршылашты беделин түшүрүү үчүн, анын бийликти ашкере пайдаланганын айыптаганда, же жекече терс сапатын ашкерелегенде айтылган.

Антика маданиятында сөз өнөрүнүн өнүгүшүнө демократиялык түзүлүш кеңири мүмкүнчүлүк ачкан. Андыктан көркөм сүйлөөнүн гүлдөп турган эки мезгили кул ээлөөчүлүк демократиянын өнүккөн эки мезгилине: б.з.ч. V-IV кылымдарда Грецияда

Афинадагы Периклден Демосфенге чейинки, Римде б.з.ч. I кылымдагы Цицерондук мезгилге туш келет.

Цицерон өз эмгектеринде Афиналык демократия атагы таш жарган ораторлордун тобун бергендигин өзгөчө урмат менен эске алат. Анда өлбөс-өчпөс өнөр ээлери болгон: Афиналык күч-кубаттын негиздөөчү Фемистокль, сөзү чагылгандай жана күндүн күркүрөгүндөй Перикль, эл арасынан чыккан жарчы Клеон жана аристократиянын идеолуу Ферамендин сөздөрү жазылып калбаган менен, Фукидид жазган “Тарыхта” алардын оратордук сөздөрүнүн коомго таасири, антика тарыхындагы орду көрсөтүлөт. Өзүнүн сөздөрүн жазып калтырган биринчи оратор Ферамендин замандашы Антипонт болгон.

Ал эми экинчи топко сөзү жазма эстеликтерден табылган ораторлор: жөнөкөй тил менен көркөм сүйлөөнүн үлгүсү болгон Лисий, “чечен сөздүн” атасы деп аталган, эл алдында эч жерде чыгып сүйлөбөсө да көп жазмаларын калтырып, көптөгөн таланттуу шакирттерин даярдаган Исократ, Грецияга каршы күрөштө макодениялык партиядан чыккан Сфеттик Эсхин жана заар тилдүү Демад, гректердин Демосфени баш болгон антимакедондук партиядан чыккан курч тилдүү Ликург, кылдат Гипериддин сөздөрү демократиянын өнүгүшүндө сөздүн күчү канчалык дем берген сүрөөнчү жана жетектөөчү роль ойногонун көрсөтөт. Булардын ичинен Демосфендин сөзү антика көркөм сөзүнүн туу чокусу деп таанылган. Цицерон анын сөзүн тилдин жеткен жери деп бааласа, Квинтилиан аны сөздүн мыйзам чыгаруучусу деп атаган. Анын чечендиктин бийиктигине карай жебедей атып чыгуусу көркөм прозанын башка жанрларынын өнүгүшүн да ыкчамдатып, байыткан. Геродоттун тарыхты эпикалык-салмактуу баяндоосунда көркөм сөздүүлүктүн элементи байкалбаган менен, грек таарыкчысы Фукидид, өзүн оратор Антифонттун шакирти деп эсептеген. Ксенофонт жөнөкөйлүк менен көркөм сүйлөө жагынан Лисийдин жолун жолдогон. Тарыхчылар Эфор менен Феопомп Исократтын риторикалык жазмаларына ылайык тарыхый материалдарды иштеп чыгышкан. Грек философиясын системалаштыруучу экинин бири, улуу философ Платон сөз өнөрүндө Демосфенге теңдеш

чебер деп таанылган. Экинчиси, анын окуучусу Аристотель кеңири чөйрө үчүн жазган, байыркылар суктанып окушкан, бирок бизге жетпей калган чыгармаларын мүмкүн болушунча окутуучусун туураган [3.9]. дешет.

Ошентип, демократиялык Грецияда саясий көркөм чебер сөздүн баркы-баасынын жогорулашы жана гүлдөп өсүшү менен идеал адамдын образы, “коомдук адам” идеалы түшүнүгүн жаратты. Сөз өнөрү, мамлекетти башкарууну өз колуна ала турган, коомду ээрчите билген мындай образдын күчтүү куралы - түздөн-түз жана маанилүү белгиси көркөм сүйлөй билүү өнөрү болгон.

Демократиялык ой жүгүртүү образы билим жөнүндө ой жүгүртүүнүн негизинде жатып, софисттердин “объективдүү чындык жок, субъективдүү пикирлер гана бар” деген чындыктын салыштырмалуулугу жөнүндө окуусун түптөгөн. Эркин мамлекетте каалаган адам мамлекет жөнүндө өз ой-пикини айтууга жана аны менен эсетешүү талабын коюуга укуктуу болгондуктан софист-окутуучулар ынандырууну, “алсыз пикирди күчтүү кылууга” үйрөтүүнү өздөрүнүн башкы милдети деп эсептешкен. Ал үчүн эки каражат: ой жүгүртө билүү өнөрү – диалектика жана ынандырып сүйлөй билүү – риторика, булардын биринчиси - угуучулардын акыл-эсине, экинчиси - сезимине багытталгандыктан, бул эки өнөргө ээ болгон ким болбосун ар кандай каршылашын ынандырып, өз пикиринин утуп чыгышына жетишет, бул мамлекеттик ишке катышкан идеалдуу “коомдук кишинин” максаты дешкен. Ошентип софисттер көркөм, чебер сүйлөөнүн теориясын өнүктүрүшүп, оратордук ритм, оратордук лексика маселелерин иштеп чыгышкан. Кенже софисттер Продикт менен Гиппий сөздүн сезимге таасирин изилдешкен. Софисттер баштаган көркөм сүйлөө маданиятынын теориясын иштеп чыгуу Афиндик демократиянын гүлдөп турган мезгилинде көтөрүлүп, аны менен кошо басандады. Кул ээлөөчүлүк коомдун демократиясы эң бир акылдуу “коомдук киши” да коомдук түзүлүштө болгон жетишсиздиктерин жоюуга күчү жетпестигин айкындап, ага же өз практикасына баш ийип, бардык идеалдуу умтулуулардан баш тартуу керектигин, же

бардык коомдук ишмердиктен кечип, чыныгы жыргалчылыкты издегендердин тар чөйрөсүндө өзүн-өзү өркүндөтүү керектигин түшүндүрдү. “Коомдук турмуш” идеалы бири-бирин жокко чыгарган “ишмердик жашоо” жана “байкоочу жашоо” түшүнүгүнө ажырады. “Ишмердик жашоонун” идеалы ритор жана саясатчы; “байкоочу жашоонун” идеалы – философ, теоретик жана ойчул эле. Мындан соң антиканын бүткүл рухий жашоосун ушул эки уюл - риторика менен философиянын ортосунда катыш менен аныкталып, бирде булардын ортосунда айыгышкан күрөшү, бирде келишүүсү менен уланып жүрүп отурат. Бирок күрөш бир жактын толук жеңиши менен бүтүшү, же келишүү эки жактын бири-бири менен толук куюлушуп кетиши менен аяктаган эмес.

Сократ философия менен риториканын биримдиги үчүн чакырыкты баштаган. Сократ софисттердин чындыктын салыштырмалуулугу жобосуна каршы туруп, абсолюттук чындык бар, ал ыйык жана адамдардын ой жүгүртүп, талдоосунан тышкары турат, ал бардык нерселердин чени деген деген бүтүмгө келет. Анын натыйжасында риторика пайдасыз, чындык риторикалык ишендирүүсүз эле өз күчтүү, жалган пикир чындыкка каршы тура албайт.

Сократтын бул риториканынын алсыздыгы тууралуу оюн кабыл алып, Платон “Федр” жана “Горгий” диалогдорунда негиздеп жана андан ары өнүктүрөт. “Федрдеги” чыныгы чебер сөздүүлүктүн идалына сын Платон тарабынан “Горгий” диалогунда берилет. Платон угуучуну туура жолго салуу үчүн Сократтын сөзү менен оратор эмне чын, эмне жалганын, эмне адилеттүү эмне адилетсиз экенин оратор өзү билүүгө тийиш, мындай билим философко гана таандык. Мындай билимге ээ болбой, ийгиликке жетем деген оратор-софист публиканын жетегинде калат, силердики чын, силердики туура деген жактама жаңылыштыгы менен, элге пайдасынан көбүрөөк зыян алып келет дейт. Платон сүйлөөнүн мыйзамдарын үйрөтүүчү риториканы илим ордуна да көрбөйт. сүйлөө формасы эч бир жалпы мызамга баш ийбейт, конкреттүү мазмун менен гана аныкталат, бул изилдеп үйрөнүүдөн келип чыкпастан, болгону тажырыйба аркылуу алынган практикалык билим деген. Ал риторика

менен философторго гана таандык, чыныгы билимге гана негизделген, накта чебер сөздүүлүктү карама-каршы коет. Нерселердин маңызын таанып, философ ал жөнүндө туура пикирге келет, адам көңүлүнүн табиятын таануу менен философ өз пикирине угармандарын туура ынатат дейт. Мындай накта чебер сөздүүлүктүн үлгүсүн катары Платон ошол эле “Федрде” сүйүү жөнүндө оратор Лисий менен таймашуусунда шексиз жеңишке жеткен Сократты көрсөтөт.

Платондун мындай соккусу риторика менен философиянын ортосунда каршылаштыктын курчуп турган учурунун көрүнүшү эле. Мындай айыгышкан таймаш риторик Исократ менен философ Аристотелдин бири-бирине жол беришүүсү аркылуу келишүү мезгилине алып келген. Исократ софисттердин окуу системасынын түздөн-түз улантуучусу болсо да, ага түздөн түз өзгөртүү киргизип, бардык билимдерге жармашпай, анын мектеби окуучуларына билимдердин суммасын берүүгө эмес, адамдык маданияттын ачкычын, билимдерди колдонуу өнөрүн үйрөтүүнү максат койгон. Исократ да өзүн философ деп эсептеген, бирок бул сөздү ал Сократ менен Платон түшүнгөндөн башкача түшүнгөн. Ал чындык менен эмес, пикирлер менен иш болгон практикалык турмушта, акыл тааныган философия эң эле ыңгайсыз, ошондуктан ишмердиктин ачкычы Платон Чындык эмес Сөз деп алган. Сократ чебер сүйлөө менен туура ой жүгүртүү ажырагыс дегенге макул, бирок биринчи өнөр экинчисине алып келет, а тескерисинче экинчиси биринчисине эмес деп эсептеген. Чебер сүйлөө менен изгилик ажырагыстыгына макул, бирок изги адам өзүн өркүндөтүү үчүн чебер сүйлөй баштабайт, чебер сүйлөгөн адам өз сөзүнүн беделин жеке бедел менен бекемдей. Мындай ой жүгүртүүдөн чебер тарбиячы максатты гана гана ойлобогон, ага жеткирүүчү жолду ойлогону көрүнүп турат. Андай жол Исократ үчүн риторика болгон. Риторика анын билим берүү системасынын борбору болуп, башка билимдердин элементтери ага даярдык гана болгон. Исократ риторика теориясында софисттик аша чабууларды азайтып, прозалык сөздөн өтө эле кооз поэтикалык элементтерди жана ритмдерди азайтып өркүндөткөн. Сократ сыяктуу эле Аристотель Платондун

философиясынын сезип туйган жана акыл жеткен дүйнө ортосунда туңгуюк койгон, пикир менен билимдин (ал үчүн пикир - билимдин төмөнкү, ага даярдык баскычы) ортосун ажырымдаган идеалисттик философиясын кайрадан иштеп чыгып, софисттер менен келишпестиктерин жумшарткан. Ошентип, риториканын илим катары укугун калыбына келтирген. Анын системасында логика билимдердин закондору жөнүндө илим болгондой эле, риторика пикирлердин закону жөнүндө илим болуп эсептелет. Риториканын негизине изгилик жана адилеттүүлүк жөнүндө, логиканын үлгүсүндө далилдөө жөнүндө окууну, этиканын үлгүсүндө кумарды козгоо жөнүндө окууну иштеп чыгуу; сөз сүйлөөнүн стилине коюлган талап айкын түшүндүрүү түшүнүктөрү коюлду. Ошентип, практикалык талаптар менен философиялык жалпылоолорду бириктирген сонун философиялык риторика иштелип чыкты. Аристотель системалаштырган “Риторика” сүйлөө практикасынын эмес, сөздү изилдөөнүн каражаты болуп калуу менен риториканы окутуу практикасына эч таасир этпеди.

Аристотелдин окуучусу, жолун улантуучусу Феофраст “Муун жөнүндө” (“О слоге”, бизге жетпеген) эмгегинде стиль жана сөздүн айтылышына көңүл буруп, Исократтын практикалык тажырыйбасын, анын мектебинин салтын кеңири пайдаланып, мектептерге риториканын системалаштырылган категориялык аппараттын жана кеңири көрсөтмөлөрүн жазып калтырган. Бул эмгек өзүнөн соңку риторикалык теориялардын өнүгүшүнө күчтүү таасир эткен. Платон, Аристотель, Сократтын осуяттары алардын жолун улоочу окуучуларына өткөнгө чейин Грецияда жаңы доор эллинизм доору башталды. Александр Македонский жеңген Чыгышта грек-македониялык монархия келип чыгып, экономикалык, саясий, маданий турмуштун борбору Чыгышка жылды. Сөз чеберчилигинин эстетикалык идеалдары да өзгөрдү. Сөз чеберчилигине теориялык талаптар күчөтүлдү. Эллинизм доорунун риторикалык жетишкендиги “табуу” (“нахождения”) системасы болуп калды. Эллинисттик риторика мезгилдин духуна ылайык баш оту менен тилдеги

эбегейсиз стилдик кубулуштарды талдоого өттү. Кээде жандуу оратордук практикадан алыстап, таза теориялык жана эң эле формалисттик жолдорду издеп табуу менен алектенди Сөз айкалыштарын майдалап талдоо (Дионисий Галикарнасский, б.з. I к.) сөздүн мезгилдүүлүгүн жана ритмдүүлүгүн таанытты. Ошол эле эллинисттик риторика, сөздүн сапаты жөнүндө окуудан башталып, стил теориясын (Деметрий, б.з. I к.) жаратты, соңку антика үчүн дагы бир мүнөздүү белги көтөрүңкү (возвышенном) жөнүндө окуунун (Псевдо-Лонгинин трактаты) түзүлгөнү болду.

Ретроспективдүү бул баяндан көрүнүп тургандай байыртан, демократия шартында бир жагынан сөз өнөрү - кубаттуу курал катары, экинчи жагынан коомдук саясий түзүлүш - зарылдык, мүмкүндүк катары диалектикалык тутумдаштыкта болуп, бири-бирине күчтүү таасир көрсөтүп, эриш-аркак өнүгөт. Жогоруда антика доорундагы кул ээлөөчүлүктүн демократиясы шартында бул диалектика, сөз өнөрүнүн өнүгүшүнө кандай ыңгайлуу шарт жана мүмкүндүк түзгөнүн көрсөтүк. Баяныбыздын актуалдуулугу Кыргызстандын эгемендүүлүгү шартындагы демократия менен сөз өнөрүнүн диалектикасын көрсөтө кеткенде гана айкындалмакчы. Кыскача айтканда, Кыргызстанды “демократиянын аралчасы” атантып, чөлкөмдөгү өлкөлөрдөн бөлүп таанытуу - эгемендүүлүк шартындагы демократиянын, андагы сөз эркиндигинин жемиши болду. Ошол эле учурда, эгемендүүлүктүн демократиясы кыргыз тилинин, сөз өнөрүнүн, анын баарыга жетимдүү формасы массалык маалымат каражаттарынын жаңыча өнүгүп-өркүндөөсүнө мүмкүнчүлүктөрдү ачты. Бардыгы сөз аркылуу башталат. Эгемендүүлүктүн зарылдыгын тую, элдин өзүн-өзү аңдай баштоосу да эгемендүүлүк алганга чейин, сөздөн башталган. Өткөн кылымдын сексенинчи жылдары кыргыз тилинин тагдыры, анын колдонуу чөйрөсү, анын мектептерде окутулушу кыргыз интеллегенциясын бушайманга салып, Ч.Айтматов баш болгон жазуучуларыбыз басма сөздө тынчсызданууларын жарыялап, жыйындарда айтып баштаган. Эгемендүүлүк алдык. Кыргыз тил коому түзүлдү,

мамлекеттик тил мыйзамдары кабыл алынды. Аны ишке ашыруу сөз өнөрүн аркалагандардын үлүшүнө тийди. Антика мезгилинде демократия оозеки өнүгүп, коомго таасири күчтүү жеке инсандарды, ораторлордун тобун таймашка чыгарган болсо, эгемендүүлүк демократиясы массалык медианы жарышына кеңири жол ачты. Бирок, массалык маалымат каражаттарынын да административдик-тоталитардык системанын гана чийген чийининен чыкпай стандарттуу басыкка көнгөн үйрөткүлөрү мындай аламан жарышта артта кала баштады. Анткени алардын стандарттуу формалардан, көнүмүш, супсак фразалуу чопор тилинен, бийликти караан тутуп, ишаратын көзөмөлдөөдөн арыла албай жатышкан. Коомдук-саясий жаңы эгемендүү шарт, эркин кадамдарды, эл менен жакын болуп, элдин демин сезип-туюну талап кылып турган. Массмедиадагы жеке инсандардын, сөз чеберлеринин орду, таасири ушунда көрүндү. Элдин оюн, демин туюнтууда саясий терминдер, түшүнүктөргө толгон саясий, жазма стилден көрө, аны элдин оозеки тили менен жакындатуу саясий элита менен элди бириктирүү зарыл болду. Мындай кадамды чечкиндүү инсан, чыгаан менеджер, жаратман журналист, М.Эшимканов жетектеген “Агым” гезити баштады. Гезиттин ишине чебер сөздүү, коомдук окуяларды сергек талдай билген, саясий процесске ординардуу (К.Жусубалиев, С.Жигитов, Р.Рыскулов сыяктуу) пикири барларды тартты. Ошондой эле изденүүлөр башка басылмаларда да башталды. Алардын бири “Кыргыз руху” гезити сөз менен гана эмес көзгө көрсөтүп, көңүлдү бурдуруу жолун коллаждарды колдонуп баштады. Кул ээлөөчүлүктүн демократиясы ораторлордун плеядасын берсе, Кыргызстанда эгемендүүлүк демократиясы массмедианын араанын жүргүзүп, сөз өнөрүн аркалагандардын ар кайсы тематикадагы лидерлерин топтоп бөлүп чыгарды. Эгемендүүлүк демократиясынын саясий публицистикасына К.Мамбеталиев, Т.Эгембердиев дыңын бузуп, алгачкы борозду салышты. Антика маданиятында эл алдында чыгып сүйлөбөгөн оратор Сократтай болуп, басма беттеринде ысмы жазылбаган менен расмий кызмат адамдарынын

баяндамаларын даярдап, өз үнүн элге тааныткан К.Ибраимов сыяктуулар саясий публицистиканын калыптанышына чоң салым кошту. Ошентип, топтоп бөлүнгөн А.Токтомушов, Ш.Дүйшеев, Б.Назаралиев, Б.Сутенова, К. Сыдыкова сыяктуу чыгаан журналисттер, публицисттер, алардын жолун жолдоочулардын мектептери келип чыкты. Алардын өздөрүндөгү табигый дээрдин өркүндөшүнө эгемендүүлүктүн демократиясы түрткү, мүмкүндүк берген. Бүгүнкү күндө булардын ар биринин чыгармачылык жолун өзүнчө изилдеп, талдоого татыктуу. Кыргыз саясатчыларынын

арасында мурдагы муундардан И.Раззаковду че-чендигин аңызга айланып келет. Эгемендүүлүктүн шартында Д.Садырбаев, А.Мадумаров, С.Касмамбетов, И.Жунусов, Н. Кадырбеков сыяктуу саясатчылардын ри-торикасын талдоого алып, ошкыйыштары жөнүндө сөз кылуунун мааниси бар. Соңку мезгилде Кыргыз Республикасында маалымат каражаттарынын саны, ошондой эле формалары (жеке блогерлер) да өзгөрдү. Сөз эркиндиги азыркы доордо жеке инсандын гана эмес бүтүндөй өлкөнүн демократиялуулугунун критерийи болуп саналат.

Колдонулган адабияттар:

1. [Аверинцев С. Риторика и истоки европейской культурной традиции.](#) -445 с
2. Античная литература.- М.Просвещение 1980.- 494 с.
3. М.Л.Гаспаров.Цицерон и античная риторика. /Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М.: Наука, 1972.-144 с.
4. История древнего мира.-М.: Наука, 1989.- 470 с.
5. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.:Политиздат, 1991. - 525 с.
6. Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. – М.: Наука, 1972.- 470. с.

78.071.1.Жирков (571.56)

Павлова-Борисова Т.В. /ЯКУТСК, ОРУСИЯ/
Павлова-Борисова Т.В. /ЯКУТСК, РОССИЯ/
Pavlova-Borisova T.V. /YAKUTSK, RUSSIA/

**ЯКУТ КОМПОЗИТОРДУК МЕКТЕБИНИН НЕГИЗДӨӨЧҮСҮ М.Н. ЖИРКОВ МЕНЕН ЯКУТ
ЖЫРЧЫСЫ У.Г. НОХСОРОВДУН КЫЗМАТТАШТЫГЫ ЖӨНҮНДӨ: ОПЕРА-ОЛОНХОНУН ЖАРАЛУУ
ТАРЫХЫНАН
О СОТРУДНИЧЕСТВЕ ОСНОВОПОЛОЖНИКА ЯКУТСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ
М.Н. ЖИРКОВА И ЯКУТСКОГО СКАЗИТЕЛЯ У.Г.НОХСОРОВА:
ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ-ОЛОНХО
ON THE COLLABORATION OF M.N. ZHIRKOV, FOUNDER OF THE YAKUT COMPOSER SCHOOL,
AND YAKUT STORYTELLER U.G. NOKHSOROV: FROM THE HISTORY OF THE CREATION
OF THE OPERA-OLONKHO**

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос о сотрудничестве М.Н. Жиркова и У.Г. Нохсорова при создании первой якутской оперы «Нюргун Боотур». В их совместном творчестве произошел синтез традиционного якутского и профессионального якутского музыкального искусства. Описана специфика создания жанра якутской оперы-олонхо при содействии известных якутских олонхосутов, среди которых видное место занимал известный амгинский эпический сказитель, знаток традиционной культуры и этнофор У.Г. Нохсоров. Представлен его вклад как в процесс создания музыкальной драмы, оперы так и первых сценических версий данного произведения - он стал одним из основных его интерпретаторов в сценическом варианте, исполнив практически все ведущие партии. У.Г. Нохсоров плодотворно сотрудничал с М.Н. Жирковым не только в ходе создания оперы, но в первые годы её исполнения на театральной сцене.

Ключевые слова: М.Н. Жирков, У.Г. Нохсоров, якутская народная музыка, первый якутский композитор, народный певец, олонхосут, этнофор первая якутская опера, опера-олонхо, музыкальная драма.

Аннотация. Макалада М.Н. Жирков менен У.Г. Нохсоровдун биринчи якут операсы «Нюргун Боотурду» жаратуудагы кызматташтыгы каралат. Алардын биргелешкен ишинин натыйжасында якуттардын салттуу музыкалык искусствосу менен профессионал якут музыкалык искусствосунун синтези пайда болгон. Макалада белгилүү якутиялык олонхосуттардын жардамы менен якут опера-олонхо жанрын түзүүнүн өзгөчөлүктөрү баяндалат, алардын арасында белгилүү Амгинский эпосчу, салттуу маданият боюнча адис жана этнофор У.Г. Нохсоров. Анын музыкалык драманы, операны жаратуу процессине кошкон салымы жана бул чыгарманын биринчи сахналык варианттары көрсөтүлөт – ал сахналык вариантта дээрлик бардык башкы партияларды аткарып, анын негизги котормочуларынын бири болуп калды. У.Г. Нохсоров менен М.Н. Жирков операны жаратуу учурунда гана эмес, анын театр сахнасында коюлган алгачкы жылдарында да жемиштүү кызматташкан.

Негизги сөздөр: М.Н. Жирков, У.Г. Нохсоров, якут элдик музыкасы, биринчи якут композитору, эл ырчысы, олонхосут, этнофора биринчи якут операсы, олонхо операсы, музыкалык драмасы.

Abstract: The article examines the collaboration between M.N. Zhirkov and U.G. Nokhsorov in creating the first Yakut opera “Nurgun Bootur”. Their joint work resulted in a synthesis of traditional Yakut and professional Yakut musical art. The article describes the specifics of creating the genre of the Yakut opera-olonkho with the assistance of famous Yakut olonkhosuts, among whom a prominent place was occupied by the famous Amginsky epic storyteller, expert in traditional culture and ethnophor U.G. Nokhsorov. His contribution to the process of creating a musical drama, opera, and the first stage versions of this work is presented - he became one of its main interpreters in the stage version, performing almost all the leading parts. U.G. Nokhsorov fruitfully collaborated with M.N. Zhirkov not only during the creation of the opera, but also in the first years of its performance on the theater stage.

Keywords: M.N. Zhirkov, U.G. Nokhsorov, Yakut folk music, the first Yakut composer, folk singer, olonkhosut, ethnophor the first Yakut opera, olonkho opera, musical drama.

Уникальное переходное состояние якутской музыкальной культуры первой половины XX века состояло в том, что при устойчивых формах бытования якутского музыкального фольклора весьма быстрыми темпами в республике формировалась профессиональная музыка европейской традиции, во многом благодаря активной поддержке со стороны органов политической власти, целенаправленно внедрявших академические формы музыкальной культуры европейского типа – их наличие в далекой северной республике должно было свидетельствовать об успехах советской политической системы, приобщившей «отсталые» северные народы к европейской музыкальной цивилизации.

Период формирования якутского профессионального музыкального искусства происходил в 1930-е годы под влиянием масштабной личности – первого якутского композитора М.Н. Жиркова (1892 – 1951). Будущий автор первой якутской оперы – уроженец г.Вилуйска – окружного центра бывшей Якутской области, где он впервые стал известен как организатор самодеятельных вокальных, инструментальных, хоровых, оркестровых коллективов. Выходец из полиэтничной среды г. Вилуйска – центра с русскими казачьими традициями, воспитанный на самобытном музыкальном фольклоре якутов и многоголосии русских народных песен, он смог соединить воедино якутский музыкальный фольклор и музыкальный профессионализм европейского типа, встав у истоков возникновения многих жанров якутского композиторского творчества и прежде всего якутской оперы-*олонхо*.

М.Н. Жирков прекрасно знал якутскую музыкальную традицию, сам был великолепным знатоком якутского музыкального фольклора, мог исполнять якутские эпические напевы и песни в стиле *дэгэрэн*, строгое, критичное отношение к себе не позволяло ему относить себя к фольклорным исполнителям, хот таковым он на самом деле являлся, особенно в отношении напевов в стиле *дэгэрэн*, потому что застал якутскую музыкальную традицию бытующей, живой и, в отличие, от современных исполнителей фольклора, зачастую выучивающих отдельные произведения якутских фольклорных

жанров по письменным источникам, трудам исследователей и репертуарным сборникам, не владеющих, к сожалению, в полной мере все полнотой многовариантного выражения, импровизационной природой, богатством их тембрового выражения но когда он реализовывал свои творческие планы в сфере музыкального искусства Якутии, то он всегда придерживался принципа – сотрудничать с лучшими, признанными специалистами в той или иной области, обращался к профессионалам, признанным знатокам своего дела.

Для формирования необходимого объема музыкальных произведений на якутскую тему он обратился к лучшим композиторам страны того времени – Г.И. Литинскому, Г.С. Гамбургру, Н.И. Пейко, Г.Г. Лобачеву, Г.К. Крейну и т.д., каждый из которых достиг определенных профессиональных успехов в том или ином жанре музыкального творчества – оперном, песенном, камерно-инструментальном и т.д.

Практически аналогичная ситуация происходила и в работе М.Н. Жиркова с якутскими фольклорными исполнителями, знатоками якутской традиционной культуры – профессионалами устной традиции. М.Н. Жирков начал проводить большую работу по привлечению народных исполнителей для создания при их содействии якутского национального музыкального репертуара. По его воспоминаниям, замысел о написании музыки на сюжет драматической пьесы на сюжет *олонхо* возникла в самом начале его работы в Якутском театре – в 1936 году. С группой единомышленников он четко поставил перед собой конкретную художественную задачу – собрать большое количество репрезентативного аутентичного материала от истинных знатоков традиции и на его основе, вкупе с системой выразительных средств музыкального профессионализма европейского типа создать особый музыкальный язык первой якутской музыкальной драмы, в последующем преобразованной в первую якутскую оперу-*олонхо*.

Марк Николаевич, будучи инициатором и участником научных фольклорных экспедиций, впоследствии по линии Института языка, литературы, истории и искусствоведения Якутской базы АН СССР, хорошо знал

истинных знатоков, носителей якутской музыкальной традиции тех лет - профессионалов своего дела, каковыми они и являлись в системе якутской традиционной культуры. Понятие профессионализма музыки устной традиции в якутской традиционной музыкальной культуре на том этапе исторического развития еще не было сформировано. Как совершенно справедливо отмечает доктор искусствоведения С.П. Галицкая «важным принципом структуры традиционной музыкальной культуры является ее членение на две самостоятельные ветви – устно-профессиональную традицию и устно-непрофессиональную» и что «рассмотрению этого аспекта функционирования устно-профессионального творчества пока не уделялось должного внимания» [3, с.13].

К числу профессионалов музыки устной традиции якутского народа безусловно необходимо отнести исполнителя Устина Гаврильевича Нохсорова (1907 – 1951) – широко известного якутского *олонхосута* родом из с. Абага Амгинского улуса. Дед со стороны матери Кузьма-Тырып привил ему любовь к народному творчеству. С юности он учился у известных *выдающимся* Т.В. Захарова - Чээбий. Г.З. Артемьева – Лынгкыр Уола, Ырыа Маппыай. Является представителем центральной приленской традиции якутской эпического исполнительства.

«Для записи и изучения якутского песенного фольклора и использования его в качестве лейтмотива музыкальной драмы нами был вызван из районов ряд лучших народных певцов-*олонхосутов*, писал М.Н. Жирков. - По прибытии их в Якутск было организовано коллективное слушание их творчества. Лучшие образцы песен записывались на ноты, а не поддающиеся записи импровизируемые мелодии воспринимались и осваивались исполнителями ведущих ролей пьесы. Народные певцы консультировали артистов, передавали им свой богатый опыт...» [5].

Первый якутский композитор особо выделял среди исполнителей Устина Григорьевича Нохсорова: «Наиболее красочными, мелодически богатыми элементами музыки *олонхо* являются фольклорные мелодии, записанные у якутских народных певцов, как, например, а) песня угаданок (в образе стерхов), обработанная по мелодии У.Г. Нохсоро-

ва, б) музыка кумысного танца, обработанная по мелодии дореволюционного исследователя Якутии В.Л. Серошевского, в) арии Туйа-рыма-Куо, г) хоровые песни первого акта, д) финальный хор, мелодия которого найдена в процессе обработки фольклора» [1].

Таким образом, У.Г. Нохсоров стал носителем якутской эпической традиции якутского народа, в исполнении которого М.Н. Жирков записал ключевые темы первой якутской оперы Юрюнг Уолана, Сорук Боллура, Кыыс Кыысыйдан, Айыы Умсуур, Айыы Дьурагастая, по сути ставшие ее «ведущими мотивами» - лейттемами, пронизывающими данное произведение на всем протяжении или появляющимися в ключевые моменты музыкально-драматургического развития.

Хотя в среде якутской традиционной культуры выделяли *тойуксутов* – певцов-импровизаторов, *олонхосутов* – известных сказителей, исполнителей якутского эпоса *олонхо*, но необходимо отметить универсализм исполнительского таланта *олонхосута*, который мог исполнить и запевы якутских круговых танцев, и торжественные песнопения *тойуки*, и прошения-благословения *алгысы* и напевы в стиле *дэгэрэн*, так как весь богатый музыкально-интонационный фонд его исполнительского *тезауруса* вырастал из богатства музыкально-интонационных выражений, присутствующих в *олонхо*.

Основоположник якутской советской литературы П.А. Ойунский рекомендовал У.Г. Нохсорову принять участие в республиканском конкурсе *олонхосутов*. С его слов было записано *олонхо* «Дыырай Бэргэн». Известно, что данный исполнитель знал большое количество эпических сказаний, девять из которых прочно входили в его «исполнительский репертуар».

Поэт В.М. Новиков-Кюннюк Уурастыров так же отметил талант молодого певца и рекомендовал руководству Якутского театра о введении его в состав творческого коллектива в качестве артиста. Ему поручили исполнять главную роль - Ньургун Боотура. Устин Григорьевич, обладая безусловными актерскими данными, впоследствии стал исполнителем практически всех ведущих партий «Ньургун Боотур». По данным доктора искусствоведения Г.Г. Алексеевой, У.Г. Нохсоровым

помимо партий богатыря Ньургун Боотура, «белого юноши» Юрюнг Уолан, комического вестника Сорук Боллур, удаганки Айыы Умсуур, пленного богатыря Айыы Дьурагастай, девки-абааһы Кыыс Кысыйдаан были исполнены роли абааһы Уот Усутаакы, мирового древа Аал Луук Мас [1].

Процесс создания музыки к драме, из которой впоследствии выросла первая якутская опера-олонхо шел посредством передачи музыкального материала от якутских этнофоров к создателям оперного жанра.

Будучи исполнителем основных партий, У.Г. Нохсоров выучивал их на слух наизусть и в этом для его природы эпического исполнителя была определенная сложность, так как войдя в систему профессионального музыкального творчества, каковым являлась зарождающаяся якутская композиторская музыка под руководством М.Н. Жиркова, не зная нотной грамоты, ему приходилось вместо многовариантной свободы импровизационного творчества придерживаться нотированного, в том числе и от него, музыкального материала, теперь уже существовавшего в письменной традиции, исполняемого в сопряжении с другими солистами, в ансамблевом звучании, в сопровождении оркестра. Выполнив возложенные на него задачи, У.Г. Нохсоров, впоследствии, отошел от сольной вокальной деятельности в рамках жанра якутской оперы. Определенное время он работал в качестве артиста драмы – на заре становления музыкально-театрального дела в Якутии и драматический и музыкальный театры были совмещены в

рамках одного учреждения. Затем перешел во II Нюрбинский колхозный театр, состоял в его руководстве. Ранний уход У.Г. Нохсорова на 43 году жизни не дал ему реализовать в полной мере творческие планы, которые несомненно были у него как яркой творческой личности – выдающегося профессионала якутской устной традиции.

Таким образом, 1930-е гг. оказались решающими в истории становления якутской музыкальной культуры. Зародившийся Якутский музыкально-драматический театр, путем объединения творческих сил первых профессиональных музыкантов и народных исполнителей под руководством первого якутского композитора М.Н. Жиркова, сделал первые шаги на пути формирования национального репертуара.

Как показывают материалы проводимых нами исследований, творческое сотрудничество М.Н. Жиркова и У.Г. Нохсорова оказалось весьма плодотворным – в его исполнении были записаны ключевые напевы, составившие основу первой якутской оперы «Ньургун Боотур» и позднее «ушедшие в народ». Ныне – они вошли в золотой фонд якутских народных напевов, широко бытующих в якутской музыкальной культуре.

Талант и уникальная исполнительская манера У.Г. Нохсорова стала в определенной мере одной из отправных точек в процессе создания первой якутской оперы-олонхо и привнесла яркий народный колорит в создание выдающегося произведения якутской национальной композиторской школы – первой якутской оперы-олонхо «Ньургун Боотур» М.Н. Жиркова, Г.И. Литинского.

Литература:

1. Алексеева Г.Г. От фольклора до профессиональной музыки. – Якутск, 1994.
2. Алексеев Э.Е. Личность народного певца и судьба олонхо в наши дни (Устин Нохсоров и олонхо «Ньургун Боотур Стремительный» // Эпическое творчество народов Сибири». - Улан-Удэ, 1973. – с. 45-47
3. Галицкая С.П. Об изучении традиционной музыкальной культуры // Жирковские чтения. 2022, С.11-15.
4. Головнева Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920-1985). – Новосибирск : Наука, 1994.
5. Жирков М.Н. Как создавалась музыка драмы «Джулуруйар Ньургун Батыр» // Социалистическая Якутия. 1941. 18 января.

УДК: 821.512

Ташматова А.Р./УЗБЕКИСТАН/
Ташматова А.Р./ЎЗБЕКСТАН/
Tashmatova A.R. /UZBEKISTAN/

МУСТАФО БАФОВЕДИН «БУХОРОЙ ШАРИФ» («ЫЙЫК Бухара») ТЕЛЕ ОПЕРА-ДАСТАНЫ

**ТЕЛЕОПЕРА-ДАСТАН «БУХОРОЙ ШАРИФ»
(«СВЯЩЕННАЯ БУХАРА») МУСТАФО БАФОВЕВА**

TV OPERA-DASTAN "BUKHOROI SHARIF" ("HOLY BUKHARA") MUSTAFO BAFOYEV

Аннотация. В статье рассматривается телеопера-дастан «Бухорои Шариф» заслуженного деятеля искусств Узбекистана, лауреата Государственной премии имени Абдуллы Кадыри, всемирно известного композитора, дирижёра, профессора Государственной консерватории Узбекистана Мустафо Бафоева, предназначенная для большого состава оркестра узбекских народных инструментов, фортепиано, чтеца, солистов и смешанного хора. Автор статьи, ведущий специалист в области народной инструментальной культуры Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана раскрывает идейно-художественную эпическую сущность телеоперы-дастана, анализирует функции и исполнительские приёмы музыкальных инструментов в воплощении исторических образов главных героев, музыкальную драматургию произведения. В разработке данной темы используются такие методы научного исследования, как историко-аналитический, сравнительно-сопоставительный, аксиологический, комплексный. Практическим результатом научного исследования является то, что создано монументальное героико-эпическое произведение, имеющее высокохудожественного значения в формировании молодого поколения в духе патриатизма, преемственности национальных традиций в восприятии жанра телеоперы как действенного средства массовой коммуникации. Данное произведение развивает одну из магистральных линий творчества композитора, связанную с достоверными образами исторического прошлого, достопримечательностей, сохранивших и донесших до нашего времени память веков, красочные картины священного города Бухары, получившее новые смыслы и значения в музыкальном искусстве эпохи глобализации.

Ключевые слова: Мустафо Бафоев, телеопера-дастан «Бухорои Шариф» («Священная Бухара»), оркестр узбекских народных инструментов, бахши, молодёжь, духовный мир.

Аннотация. Макалада Ўзбекстандын эмгек сиңирген артисти, Абдулла Кадири атындагы Мамлекеттик сыйлыктын лауреаты, дүйнөгө белгилүү композитор, дирижер, Ўзбекстан мамлекеттик консерваториясынын профессору Мустафа Бафоевдин өзбек эл аспаптар оркестри, солочулары, фортепианочулары жана миксерлеринин чоң оркестрине арналган «Бухорои Шариф» телеопера-дастаны талкууланат. Макаланын автору, Ўзбекстандын элдик аспап маданияты тармагынын жетектөөчү адиси, искусство илимдеринин доктору, Ўзбекстан мамлекеттик консерваториясынын профессору телеопера-дастандын идеялык-көркөм эпикалык маңызын ачып, башкы каармандардын тарыхый образдарын, музыкалык драматургиянын чыгармачылыгын чагылдырууда музыкалык аспаптардын функцияларын жана аткаруу техникасын талдайт. Бул теманы иштеп чыгууда илимий изилдөөнүн тарыхый-аналитикалык, салыштырма, аксиологиялык, комплекстүү ыкмалары колдонулат. Жаш муундарды патриоттук духта калыптандырууда, телеопера жанрын массалык коммуникациянын эффективдүү каражаты катары кабыл алууда улуттук салттардын уландысында көркөмдүк мааниси жогору, монументалдык баатырдык-эпикалык чыгарма жаралганы илимий изилдөөнүн практикалык жыйынтыгы болуп саналат. Бул чыгарма тарыхый өткөндүн ишенимдүү образдары, кылымдардын эсинде сакталып, биздин заманга чейин жеткирилген кооз жерлер, ааламдашуу доорунун музыкалык искусствосунда жаңы

мааниге жана мааниге ээ болгон ыйык Бухара шаарынын түркүн түстүү сүрөттөрү менен байланышкан композитордун чыгармачылыгынын негизги багыттарынын бирин өнүктүрөт.

Негизги сөздөр: Мустафо Бафоев, «Бухорой Шариф» («Ыйык Бухара») телеопера-дастаны, өзбек эл аспаптар оркестри, Бахши, жаштар, руханий дүйнө.

Abstract. The article discusses the teleopera-dastan «Bukhoroi Sharif» by the Honored Artist of Uzbekistan, laureate of the State Prize named after Abdulla Kadiri, world-famous composer, conductor, professor of the State Conservatory of Uzbekistan Mustafa Bafoev, intended for a large orchestra of Uzbek folk instruments, piano, reader, soloists and mixed choir. The author of the article, a leading specialist in the field of folk instrumental culture of Uzbekistan, Doctor of Arts, professor of the State Conservatory of Uzbekistan reveals the ideological and artistic epic essence of the teleopera-dastan, analyzes the functions and performance techniques of musical instruments in the embodiment of the historical images of the main characters, the musical dramaturgy of the work. In the development of this topic, such methods of scientific research as historical-analytical, comparative, axiological, complex are used. The practical result of the scientific research is that a monumental heroic-epic work has been created, which has a highly artistic value in the formation of the young generation in the spirit of patriotism, the continuity of national traditions in the perception of the genre of teleopera as an effective means of mass communication. This work develops one of the main lines of the composer's creativity, associated with reliable images of the historical past, sights that have preserved and brought to our time the memory of centuries, colorful pictures of the sacred city of Bukhara, which received new meanings and significance in the musical art of the era of globalization.

Key words: Mustafo Bafoev, teleopera-dastan «Bukhoroi Sharif» («Sacred Bukhara»), orchestra of Uzbek folk instruments, bakhshi, youth, spiritual world.

Государственная программа по развитию гармонично развитой личности предусматривает ряд направлений музыкального воспитания молодёжи, в которых особое место занимает обогащение духовного мира человека средствами музыкального искусства. Обращение к глубинным истокам национального наследия через призму современного художественного видения и осмысления является одной из актуальных проблем современного композиторского творчества Узбекистана. Именно таким талантом, такой удивительной способностью обладает наш современник, заслуженный деятель искусств Узбекистана, лауреат Государственной премии имени Абдуллы Кадыри и других престижных наград М.Бафоев. По сути все его произведения несут на себе печать высокой духовности. Озаренные духовным светом и созидательными идеями они формируют личность, воспитывают чувство любви к родине, патриотизм, гуманизм и оптимистическое мировосприятие.

В своём докладе я хотела бы обратить внимание на одно из самых интересных на сегодняшний день сочинение М.Бафоева - монументальную телеоперу-дастан «Бу-

хорой Шариф», созданную в 1997 году. «Для меня Бухара, - сказал М.Бафоев автору этих строк, - это не только источник познания, но и неотъемлемая часть моей жизни. В ней я нахожу новые импульсы для своего творчества». Поэтическим источником для данного произведения послужили стихи Хуршида Даврона и самого Мустафо Бафоева. Для реализации своей идеи композитор привлек масштабный исполнительский состав: большой оркестр узбекских народных инструментов, фортепиано, чтец, солисты, смешанный хор.

Примечателен жанр произведения – телеопера-дастан. Идея создать такое сочинение возникла у композитора очень давно и на протяжении многих лет он вынашивал художественный замысел, выстраивал основные сюжетные линии драматургического развития. В результате сложилась оригинальная структура, включающая в себя двадцать два накса в двух дастанах. Первый дастан состоит из девяти, а второй из тринадцати накшей. Двадцать два накса по замыслу композитора могут рассматриваться как вполне самостоятельные произведения, допускающие возможность их исполнения

в качестве самодостаточных опусов. В то же время идея и содержание объединяют их в единое целое, в котором накши дополняют друг друга и являются составными частями единой сюжетной линии. В такой композиционной новаторской идее множественности и многоаспектности проявляется современность художественного мышления М.Бафоева. Первый, третий, седьмой накши первого дастана, третий и пятый накши второго дастана – сказание бахши, выполняющее связующую функцию, как единое зерно эпического повествования.

В этом произведении М.Бафоев раскрывает научное наследие великих предков, их представления о мироздании, их творческую деятельность, идеи и мысли. В музыке телеоперы-дастана эпоха древних деяний, жизнь исторических лиц, достопримечательности, сохранившие и донесшие до нынешнего времени память веков. Стихи Хуршида Даврона, наполненные высокой художественностью, этической силой, вдохновили М.Бафоева на изумительную, необыкновенно красивую и духовно богатую партитуру. Поэтический текст обогатился музыкальной художественностью, этической содержательностью, высокой духовностью в союзе с музыкой.

Если рассматривать телеоперу-дастан «Бухорои Шариф» в целом, то все её

компоненты: музыка, поэтическое слово, пение, тембры оркестра узбекских народных инструментов, сценическое действие, зрительный ряд (видеоряд) направлены на воспитание высокой духовности, этических гуманистических качеств личности, имеют огромное воспитательное значение. Для того, чтобы слушатель-зритель воспринимал художественно полноценно содержание телеоперы-дастана, композитор ввел в своё сочинение партию чтеца в образе эпического сказителя – бахши.

Останавлиюсь подробнее на некоторых накшах. Особо возвышенно и вдохновенно величественно звучит первый накш. Этот вступительный раздел композиции является песней-гимном священному городу. «Бухара... Город-реликвия, город легенд» [1, с.96] Именно Бухара является драгоценным камнем, алмазом исторической культуры Узбекистана. Освещающий лучезарным сиянием, этот удивительный город концентрирует в себе всё самое ценное, духовное и возвышенное в мире.

Первый накш первого дастана является песней-гимном о Бухаре. В то же время он выполняет функцию вступительной части произведения. Оркестр на протяжении двух тактов играет аккорды, затем в исполнении дойры и литавр звучит основная тема в веселом, танцевальном характере, состоящая из восьми тактов:

The musical score is for the first section of the opera 'Bukhori Sharif'. It consists of three staves: Timpani, Doira, and Piano. The tempo is marked '1 Allegro maestoso'. The Timpani and Doira parts are marked 'solo'. The Piano part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The score shows the first eight measures of the piece.

С цифры 2 вступает мужской хор в сопровождении кларнета in B, афганского рубаба, танбура и дутар баса. К женскому хору присоединяются кошнай I-II, чанги

I-II, канун. Здесь композитор мастерски сочетает тембры голосов инструментов для выпуклого воспроизведения гимнической песни:

2

Pno. *mf*

S.A. 2

S.B.

ko'h-na sharq-ning gav - ha - ri - san

Ko'h-na Sharq-ning gav - ha - ri - san

Хочу обратить внимание на второй наکش, где на первый план выступают узбекские народные инструменты, своими тембрами напоминающие о событиях глубокой древности, о давних веках. В тембре танбура звучит Ироки Бухоро – зерно Бухары, лад, лейттема всей телеоперы. Затем под

звуки танбура чтец ведёт своё эпическое повествование. «Дастан – литературно-музыкальная композиция устного народного творчества» [2, с.13]. Слушатель-зритель как бы погружается в далёкую историю Бухары. Под звуки чанг-кобуза и фортепиано чтец продолжает свой рассказ о древнем городе Востока:

Andante (senza metrum)

Tanbur

В четвертом наکش речь идёт о подвигах эпического богатыря Сиявуша, о его любви к

Фарангиз. Вековые традиции возрождаются в лирических ариях, окрашенных в нежные романтические тона:

Moderato mistico
mp

Tenoro Solo

Sen suy-ga-nin sen kuy ga - nin dasht-lar gu - li Fa-ran gis - san

G'ijjak I *p*

G'ijjak II *p*

G'ijjak a. *p*

G'ijjak b.

G'ijjak kon.bass

В шестом наксе в арии Афрасиаба воссоздаётся величественный героико-богатырский образ мужественного полководца. Пророческие слова шаха обретают смысл и реальность: Бухара – центр науки,

религии, культуры квинтэссенция всего самого ценного, духовно значимого. Бухара – город, открытый для всех, и двенадцать ворот его символизируют открытость миру, милосердие, доброту и мир:

Andante maestoso

Andante maestoso

Men kim? Tang - ri - ning qu-li Tu-ron pod - sho - hi

В седьмом наксе слушателю-зрителю представлен свадебный обряд, национально колоритно воплощенный в музыке. Картина

свадьбы развивается как цикл песен, которые, в динамике приводят к яркой кульминации:

Moderato

Moderato

Hoy no - za-nin im - ro'z shu-mo bo - say - li gul - zor - o ma-ded

mf

mf

mf

mf

mf

mf

non div.

Очень интересен девятый накс, где провозглашается патриотическая идея, воспевается героика подвига, величие Бу-

хары как оплота нации, город, который необходимо сохранять для потомков, для будущего:

Allegro

S.A. *ff*

S.B.

Ur-ho ur-ho ur-ho u-ho ur She-ri kish-var dav-ron sur Ur-ho ur-ho ur-ho u-ho ur She-ri kish-var ma-kon qur

Allegro

G'. I

G'. II

G'. A.

G'. B.

G'. k.b.

Первый наکش второго дастана основан на усуле Чорзарб в опоре на таджикско-

персидский лад. Накш начинается с оркестрового звучания. В сопровождении удачтец повествует об истории Бухары:

Senza metrum (Andante)

Qonun

Ud

P.tti

Tr.golo

Senza metrum (Andante)

Recit

O, Buxoro, muazzam maskan Sen shundayin bunyod bo'lgansan, Mard

Во втором накше предстает облик Рудаки, замечательного поэта и музыканта, охарактеризованного нежнейшими мелодичными звуками. Его стихи на таджикском языке

звучат очень красиво и выразительно. Этот наکش особенно впечатляет своей поэтичностью и вдохновенностью лирического чувства:

Allegretto

pizz.

Chang I

Chang II

Qonun

M.Sopr. solo

(Choro) S.A.

Har Bod - ki - az so' - i Bu-xo - ro Ba-man o - yad Bu-xo

Необходимо обратить внимание на четвёртый накш, в котором воссоздан облик Ибн Сино, где звучат рубаи великого поэта и философа, врачевателя человеческих душ.

М.Бафоев использует Талкин шестого Тарона из макома Бузрук и сочетает его с текстом рубаи Ибн Сино. Данный накш предназначен для певца Махмуда Таджибаева и рассчитан на возможности его голоса:

Moderato

Klarnet I, II
G'ijjak I
G'ijjak II
G'ijjak A.
G'ijjak B.
G'ijjak k.b.

Шестой накш, посвященный Накшбанди, особенно важен. В нем воспеваются величие гениального предка. Музыка приобретает характер священного зикра.

Усуль подчёркивает мистический оттенок музыки. Данный накш особенно важен для воспитания молодёжи, которая должна знать восточные духовно-исторические ценности и почитать память предков:

Allegro moderato **1**

Alto Solo
Baritone Solo
G'. I
G'. II
G'. A.
G'. B.
G'. k.b.

Yo Naqsh-ban-di ba-lo-gar - don Yo Naqsh ban-di ba-lo-gar - don

non div.

Седьмой накш посвящён великому полководцу Амиру Темуру. Здесь повторяется первый накш второго дастана в ритмическом видоизменении, что придаёт музыке героический, торжес-

твенный, величественный характер, рисует Сахибкирана. Автор описывает могущество Амира Темура, его непобедимый дух, восхваляет его победы во всех походах:

Allegro

Rubob qash.
Rubob af.
Tanbur
Dutor

Яркий контраст седьмому накшу образует восьмой накш – лирический напев матери Амира Темура Такина Мохимбегим, поющей

колыбельную песню, в которой пророчески предсказывает великую жизнь, славное будущее, всемогущество своему сыну, предназначение стать Шахом Туранской земли:

Andante molto

Sope. solo

Choro (S,A.)

G.I. pizz.

G.II. pizz.

G.A.

G.B.

G.k.b.

arco

arco

1

Al-la ayt-dim bo-shing uz - ra ux - la-ma uy - g'on de-dim

Yurt u-chun o - nang u - chun har so-ni-ya to'l - g'on de-dim

Девятый накш Хуршид Даврон посвящает Мустафо Бафоеву. Под звуки уда

рассказывается об уникальном композиторе, великой творческой личности, сыне Бухары, гордости народа, нашем современнике:

Senza metrum (Andante)

Qonun

Ud

P.tti

Tr.golo

Recit

1

Buxoro, sen mening sevgim guvohi

В десятом накше выражены искренние лирические чувства, откровения о родной

Бухаре, восхищение прекрасным вечерним пейзажем древнего города:

Moderato

Ten. Solo

G'ijak I

G'ijak II

G'ijak A.

G'ijak B.

G'ijak k.b.

1

Yu - zing - ni ko'r - sam ey jo - non Bu - xo - ro - da bu oq-shom ey bu oq-shom

Одиннадцатый накш посвящен Минораи Калян. Сопрано, альт, тенор и баритон ведут

лирический вопросо-ответный диалог, рассуждая о высоких духовных идеалах:

Allegro moderato **1**

Choir

Allegro moderato non div **1**

G'ijjak I

G'ijjak II

G'ijjak A.

G'ijjak B.

G'ijjak k.b.

Men xa-yol os - mo-ni-da ko'n-gil qu-shin tim-so - li-man

Двенадцатый накш повторяет музыку первого накшавторого дастанаснебольшими смысловыми изменениями. Он посвящен материнским наставлениям, первое и второе сопрано воплощают образы матерей, поют поучительные слова, направленные на воспитание детей, на формирование

духовности. Их пение сопровождают уд и канун, усиливая лирический характер музыки, её выразительность. Этот накш имеет дидактическое значение, он воспитывает в молодёжи честность, преданность и патриотическую любовь к родине, самые лучшие человеческие качества:

Senza metrum (Andante)

Bis-mil-la-hir-roh-ma - nir-ro-hiym me-ning qo'-lim e-mas bi-bi Fo-ti-ma bi-bi Zah-ro-ning qo'-li -

Заключительный тринадцатый накш посвящен Иمامу Ал-Бухари. Эта развернутая массовая сцена является апофеозом, обобщением всего предшествующего развития. Накш, построенный на лейттеме

Ироки Бухоро, в исполнении хора звучит величественно, возвышенно, гармонично. В этом накше композитор и либреттист просят Всевышнего сохранить Бухару, Туркистан, Независимость, все духовные и материальные ценности, мир на земле:

Moderato meastoso

Tenor Solo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Ey o-lam - lar rab-bo - ni Ey mulk-ning to so - hi - bi Ey ho-kim bo'l - gan Ol-loh la - i - la - ha il - lal-loh
 Ey jon be - rib ya-shat-gan ey o' - zi - ga Ey ra-him bo'l - gan Ol-loh ey ta-hi - yid - lil-loh
 Ey biz-ga Qur - on ber-gan eh - so - nu iy - mon ber-gan Ey Ka-rim bo'l - gan Ol-loh la - i - la - ha - il - lal-loh

Высокая гуманистическая концепция телеоперы-дастан «Бухорои Шариф» М.Бафоева направлена на воспитание высокой духовности личности, что является особо актуальным в настоящее время, когда необходимо сохранять природу, мир, окружающую реальность. Это произведение призывает к тому, чтобы молодёжь не была безразличной, равнодушной к происходящему, а была бы страстно любящей свой край, свою родину, природу и оберегала всё то, что передаётся от поколения к поколению – национальные духовные ценности, сокровища, созданные великими предками, сконцентрировавшие в себе мудрость веков. В этом заключается воспитательное значение «Бухорои Шариф» – уникального творческого достижения музыкального искусства нашего времени и памятника священной Бухаре. Произведение М.Бафоева раскрывает безграничные возможности оркестра узбекских народных инструментов, фортепиано, чтеца, солистов, смешанного хора, обогащает национальную и мировую музыкальную культуру. Особенно интересны тембровые находки, умелое

использование различных ансамблевых сочетаний народных инструментов и вокальных голосов, группы оркестра, создающие яркие индивидуальные образы героев телеоперы-дастана.

В заключение необходимо подчеркнуть, что именно такие произведения, как «Бухорои Шариф» М.Бафоева отвечают современным требованиям исполнительского искусства, а также имеют огромное значение в гармоничном воспитании личности, олицетворяющей собой будущее, в руках которой находятся мир и благополучие, счастье и свет, гуманистические и оптимистические факторы жизни. «Богатейшее народное творчество славной Бухары, по-праву являющейся одним из древних культурно-просветительских центров нашей родины, представляет огромную ценность не только своей эстетической значимостью, но и тем, что предоставляет ценнейшие сведения в области формирования профессиональной музыкальной культуры» [3, с.34]. Телеопера-дастан «Бухорои Шариф» М.Бафоева является тому убедительным подтверждением.

Литература:

1. Тухлиев Н, Кременцова А. Моя страна. Научный редактор Э.Ртвеладзе. – Ташкент: Государственное научное издательство «Ўзбекистон миллий энциклопедияси», 2012. – 384 с.
2. Джаббаров А. Узбекский дастан (эпос) // Вопросы музыкознания. Выпуск 2. – Ташкент: Фан, - 1971.- С.13-35.
3. Худоев Г. Классические музыкальные традиции Бухары. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. -Ташкент, 2018. -53 с.

УДК 785

*Саламатов Т.С./КЫРГЫЗСТАН/
Salamatov T.S. /KYRGYZSTAN/***КЫРГЫЗ КҮҮЛӨРҮНҮН КОМПОЗИЦИЯЛЫК ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨРҮ
(ТОКТОГУЛДУН “ТОГУЗ КАЙРЫК” КҮҮСҮНҮН ҮЛГҮСҮНДӨ)****ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ КЫРГЫЗСКИХ КЮУ
(НА ОСНОВЕ МЕЛОДИИ ТОКТОГУЛА «ТОГУЗ КАЙРЫК»)****COMPOSITION FEATURES OF KYRGYZ SONGS
(BASED ON THE MELODY OF TOKTOGUL «TOGUZ KAYRYK»)**

Аннотация. Макалада кыргыздын комуз күүлөрүнүн композициялык түзүмдөрүнүн өзгөчөлүктөрү, күү жаратууда колдонулган музыка өөрчүтүү, кайрыктарды түрлөнтүү ыкмалары каралат. Талдоо объектиси катары Токтогул Сатылгановдун “Тогуз кайрык” күүсү тандалган. Макаланын биринчи бөлүгүндө Токтогулдун өзүнөн күүнү нотага түшүргөн А. Затевичтин кыргыз күү өнөрү жана “Тогуз кайрык” жөнүндө айтылган ойлору, ошондой эле анын нота жыйнагына баш сөз жазган В. Виноградовдун пикири берилген.

Макаланын негизги бөлүгүндө күүнүн кайрыктары, алардын өзгөргөн түрлөрү тыкыр талданат. Андан кийинки бөлүктө кайрыктардын күүнүн композициясындагы орду, алардын аткарган милдеттери алардын алмашуу принциптери каралат, ошого жараша күүнүн түзүмү, анын бөлүктөрү, өз кезегинде алардын аткарган функциялары каралат. Андан кийинки бөлүктө күүнүн кайрыктары салыштырылып, алардын ички байланыштары, окшоштуктары жана айырмачылыктары такталып, күүдөгү бардык кайрыктар бир эле кайрыктан чыкканы далилденет. Макаланын жыйынтык бөлүгүндө кыргыз комузчуларынын күү куроо, музыка жаратуу жана обон-кайрыктарды түрлөнтүп өөрчүтүү принциптери каралат. Аны менен кыргыз аспаптык музыканын композициялык өзгөчөлүктөрү аныкталат.

Негизги сөздөр: күү; кайрык; композиция; үнкурам; комуз толгоосу; кайрык түрлөрү; чыңалуу (кульминация); кайрыктар милдети (функция мотивов); үнжүрүш; үнсеки жылыштары (модуляциялар); четтөө.

Аннотация. В статье рассматриваются особенности композиционного строения кыргызских кюу для комуза, а также особенности организации внутренних структур, приемы вариативных изменений мотивов и принципы развития. В качестве объекта анализа взята известный кюу Токтогула Сатылганова “Тогуз кайрык”. В первом разделе статьи обращается внимание на оценку исследователя-этнографа А. Затевича, который первым нотировал это произведение Токтогула, а также на аналитические высказывания музыковеда В. Виноградова, который основательно изучал творчество кыргызского музыканта. В основном разделе статьи получил место анализ основных мотивно-тематических структур и все возможные их модификации в ходе развертывания музыкальной фактуры. В следующем разделе рассматривается место каждого мотива в структуре сочинения, а также их композиционные функции, принципы их чередования, в связи с этим сложившиеся особенности композиционного строения всего произведения. В предпоследнем разделе дается сравнительный анализ всех мотивно-тематических структур произведения и выявляется их тесная взаимосвязь и происхождение из одного основного мотива. В заключительном разделе обращается внимание на национальные принципы формирования кюу для комуза, принципы развития основных мотивно-тематических структур, принципы их варьирования. Тем самым отмечается особенности композиционного строения произведений народных музыкантов, которые складываются из тех самых применяемых ими композиционных приемов.

Ключевые слова: кюу; мотив; композиция; ладовое строение; строй комуза; разновидности мотивов; кульминация; функции мотивов; звукоряды; модуляционные сдвиги; способы отклонения.

Abstract. The article examines the features of the compositional structure of Kyrgyz kyu for komuz, as well as the features of the organization of internal structures, methods of variable changes in motives and principles of development. The object of analysis is the famous kyu by Toktogul Satylganov «Toguz kayryk». The first section of the article draws attention to the assessment of the researcher-ethnographer A. Zatevich, who was the first to notate this work by Toktogul, as well as to the analytical statements of the musicologist V. Vinogradov, who thoroughly studied the work of the Kyrgyz musician. The main section of the article contains an analysis of the main motivic-thematic structures and all their possible modifications during the development of the musical texture. The next section examines the place of each motive in the structure of the work, as well as their compositional functions, the principles of their alternation, and in connection with this, the established features of the compositional structure of the entire work. The penultimate section provides a comparative analysis of all the motive-thematic structures of the work and reveals their close interrelation and origin from one main motive. The final section draws attention to the national principles of forming kyu for komuz, the principles of developing the main motive-thematic structures, the principles of their variation. Thus, the features of the compositional structure of works by folk musicians are noted, which are formed from the very compositional techniques they use.

Keywords: kyu; motive; composition; modal structure; komuz structure; types of motives; culmination; functions of motives; scales; modulation shifts; methods of deviation.

Кыргыз күүлөрүнүн композициялык түзүмүнүн өзгөчөлүктөрүн дааналоо максатында Токтогулдун “Тогуз кайрык” күүсүн карап көрөлү. Бул күү Т. Сатылганов жараткан чыгармалардан анын автордук өздүгүн көрсөткөн, ошондой эле жалпы кыргыздын музыкалык казынасынын үлгүсү болгон чыгармалардын бири. Белгилүү музыка изилдөөчү, этнограф А. Затаевич күүнү 1928-жылы Токтогулдун өзүнөн жазып, нотага түшүргөн [Карагыла: 1, 163-165-беттер]. Ошондо ал күү жөнүндө минтип жазыптыр: “Тогуз кайрык” (девять повторений или вариаций) – это... вступительная пьеса старого Токтогула с которой он обыкновенно начинает ряд своих исполнений” [1, 382-бет]. Күүнү аталышына жараша тогуз кайталоо же тогуз вариациялар деп которгонуна, ошондой эле Токтогул эл алдына чыкканда дайыма ушул күүдөн баштаарын айтканына караганда бул чыгарма автор үчүн абдан маанилүү чыгармалардан экенин ишаарат кылгандай. Ал ошону менен бирге комузчу чыгарманы энергиялык дем менен эки шилтем (эки басык) метрде ритмди так, ылдамдыкты бир калыпта кармап, жигердүү ойноорун белгилей кеткен. Ошол эле жыйнака жазган “А. В. Затаевич и киргизская народная музыка” деген кириш

макаласында музыка таануучу Виноградов В.: “Затаевич подметил многие характерные черты инструментальной музыки, особенно пьес для комуза: мажорный светлый характер, программность, мозаичность структур, нарастание к концу пьесы темпа, виртуозной техники... Все эти... особенности инструментальной музыки тем не менее не являются исчерпывающими. Его характеристики можно было бы дополнить, особо выделив существенный признак многих пьес – присутствие ведущей темы, которая талантливо подвергается вариантно-вариационным преобразованиям” - дейт [2, 12-бет]. Ал эми А. Затаевич өзү чечмелөөдө күүлөрдүн түзүмү жөнүндө минтет: “киргизские кю по своему построению чаще всего состоят из отдельных недлинных, а то и коротких фраз или звеньев, примыкающих одно к другому или непосредственное, или же разъединенных несколькими аккордами имеющими характер отыгрыша. Такая структура как бы создана для того, чтобы играющий мог повторять подобное звено любое число раз, по вкусу и вдохновению, или даже переставлять, а то и вовсе выпускать какое-либо колено” [2, 37-бет]...в отношении многих кю... громадное большинство собранных напевов – мажорны...” [2, 39-

бет]. Андан кийин бул күүнү Токтогулдун шакирти Калык Акиевден жазылган вариантын нотага Виноградов В. түшүргөн [3, 233-236-беттер]. Анын жазуусунда күүнүн негизги кайрыктары, алардын улам өзгөргөн түрлөрү, жалпы композицияда жайгашкан орундары сакталган, бирок күүнүн ички бөлүкчөлөрү бир топ кыскартылып, кайталоолорундагы айырмачылыктары бир кыйла түздөлүп берилген. Музыка изилдөөчү “Тогуз кайрык” аталышы күүнүн түзүмүнө байланыштуу деп болжолдогон, ошол эле мезгилде күүнүн мазмунунда негизги бир кайрык бар экенин, күүнү Калык Акиев абдан жигердүү, берилип аткарганын белгилеген [3, 309-бет, 58-примечание]. Ошондой эле “бир обон-ыргактын тогуз жолу вариацияланышы” деп божомолдогон. Ошондо күүнү талдап көрүп, ал “өз байкоомдо тогуз деген аталыш символикалык эле мааниге ээ го, анткени вариациялар сөзсүз түрдө эле тогуз эмес” - деп айтып кеткен [3, 298-бет, 2-примечание]. Атактуу музыка изилдөөчүлөрдүн кыргыз күүсү жөнүндө жогоруда айткандарынан күүнүн түзүмү

мозаика сымал, кыска-кыска “звенолордон” тураарын, күүдө негизги бир тема болоорун, ал көп түрдө вариациаланаарын, комузчу каалаган кайрыгын бир нече ирет кайталоого, каалагандай өзгөртүүгө, ал тургай айрымдарын аттап кетүүгө мүмкүнчүлүгү бар экенин белгилеп коёлу.

Аталган күүнү талдоодо биз А. Эшмамбетов черткен “Комуздун тандалма күүлөрү жана обондору” аттуу Ч. Исабаев түзгөн жыйнака нотасы түшүрүлгөн вариантын карадык [4, 83-86-беттер]. Бул жыйнактагы нотанын артыкчылыгы кайрыктары так, алардын ирети даана, көпчүлүк комузчулар чертип келген варианты экенинде, анысы менен күүнүн композициясын куроо ыкмаларын майдачүйдөсүнө чейин кароого мүмкүнчүлүк берет.

Токтогулдун өзүнөн А. Затаевич тарабынан нотага түшкөн вариантында үч тактылык киришүү бөлүкчөсү жазылган. Ал эми блу жерде чыгарма киришүүсү жок, дароо эле темадан башталат, тема бир тактыдан турган кайрык (муну биз “А” баш кайрыгы деп атайлы):



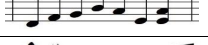
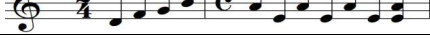
Кайрыктын жаңырышында эрктүүлүк, кайталоосунда насааттык, кай-рыктын өзөгүндө жаткан ритмдик түзүм (адегенде жеңил шилтенген эки кош сегиздиктен 2+2, ре-фа диез кадамынан башат алган идея, андан кийин ре-ля кадамы менен дааналанып, мурункудан да ынанымдуураак, андан кийин флажолетта колдонуп баса көрсөткөн өкүмдүү эки чейрек добуштар менен бекемделет). Ал кайрыкта насаат идеяны кайра-кайра кайталоо менен акылга жеткирүү аракети байкалат. Ушул ташка тамга баскандай жигердүү кайрыкта идеянын формуласы жаткандай. Кайрыктын кийинки өзгөргөн түрүндө эки добуш орун алмашып (ре-фа-диез кадамы ре-соль кадамына), муну менен кайрыктагы мурунку ре-фа-диез кадамында жаңсай айтылган сөздү бул жолу кварталык кадам менен ынанымдуураак жеткирүү аракетине өтүп, ошол эле ирмемде

фа-диез добушун соль добушуна алмашканы жарым тондук жылыш менен мукамдыкка имерилип, андан кийин метрдин үчүнчү кадамында чейрек добуштун майдаланып, эки сегиздикти иле кетүүсү менен угармандан ишенич издегендей. Ал эми андан кийинки А4 кайрыкта үнжүрүштүн “си” добушуна жете барып, серпиле калганы ынандыруу аракети андан да күчөгөндөй түрдө. Ага удаа эле ошол кайрыкты узарта ля-ми-ля-ми сегиздик добуштарды кошо кетүүсү ойду кайта-кайта кайрып, ынандырууну дагы бекемдөө аракети сезилет (таблицадагы 12-13-тактылардагы А4-1 кайрык түрүн карагыла). Ошентип, биринчи бөлүктө эле бир кайрыктын жети түрү жаңырат. Үнжүрүштүн диапозону ре-ля квинта аралыгынын чегинде, эки-үч жолу си добушун иле кетүү байкалат. Бул бөлүктү толук бойдон комузчулар дайыма эле бирдей

чертпейт, аны импровизациялап кайталоо менен аны эки эсе узак кылып черткендери да бар. Кайрыктын А2 түрүндө үчүнчү кадамдагы чейрек добушту эки бөлүп эки сегиздик кыла салганы (черткенде экинчи сегиздикти бармак менен иле кетет) обон жүрүштү мурункудан да жандантып, кошумча дем бергендей. Обон жүрүшкө кошумча энергия берип, идеянын ынамдуулугун арт-

тыруу ыкмасы биз белгилеп өткөн чейрек добушту эки сегиздике айланта салып, ал кыраатты эки кайталап жибергенинде да жатат, аны менен музыка агымы мурункудан да жандана түшкөнүн сезбей койбойбуз (А4-1 кайрыкты карагыла).

Обон-кайрыктардын кандай түрлөрү кезигээрин даана билиш үчүн биз биринчи бөлүктөгү кайрыктардын бардыгы схемага салалы:

Биринчи “А” бөлүк (1-18-тактылар)		
белги	кайрык түрү	тактысы
A1		2-3
A2		4 5
A1-1		
A3		9-10
A4		11
A4-1		12-15

Мындан кийин жаңырган бөлүктү биз “Б” бөлүгү деп атайлы. Бул экинчи бөлүктүн өзөгүндө жаткан “Б” кайрыкты абай салып карасак А4 кайрыгына тектеш экени байкалат. Кайрык бир жолу ойнолоору менен дароо өзгөрө баштайт жана андан ары көптөгөн өзгөрүүлөргө дуушар болот. Экинчи бөлүк көлөмү боюнча биринчи бөлүктөн бир кыйла чоңураак. Кайрыктардын баарынын ритми бирдей (жалаң сегиздик добуштардан турат), андыктан түрлөнтүү негизинен добуштарды өзгөртүү жана үнжүрүш багыттарын алмаштыруу, кайрыктарды улам башка добуштан кайруу окшогон ыкмасы менен ишке ашат. Мисалы, кайрыктын биринчи эле өзгөрүүсүндө анын биринчи бөлүгү өзгөрүүсүз жаңырса, экинчи бөлүгү ми добушунан ля добушуна өтө калып, андан кийинки үнжүрүштүн интервалдары да өзгөрүп кетет (кайрыктын Б жана Б1 түрлөрүн салыштыргыла). Аны менен биринчи жолу бейкапар жаңырган кайрык экинчи жолу эмоциясын көтөрүп, толкундангандай түргө келе түштү. Кайрыктын андан аркы түрлөрүндө анын биринчи бөлүгү көбүрөөк өзгөрүүгө дуушар болот, өйдө багытталган үнжүрүш ылдый багытка өтөт жана өйдө

карай бир добушту аттап андан ары катар жылган үнжүрүш, ылдый багытталганда көбүнчө аттам кадамдарга өтөт. Кайрыктын экинчи жарымы болсо азыраак өзгөрүп, кайрык мени тааныбай калбасын дегенсип алмак-салмак “ля-соль-ля-си”, “ля-соль-ля-до” жүрүштөрүн кайталап турат (Б2, Б2-1 жана Б2-2, Б2-3, Б2-4, Б2-5) түрлөрүн салыштыргыла. Кескин өзгөрүү андан ары кезигет, бирок ошондо да кайрыктын теги бир дегенсип, мындан мурун жаңырган түрлөрүндөгү “си-соль-ре-соль” үнжүрүшкө таянып, андан кийин барып өйдөкү “ре-ля-ре-до” добуштарына бара калып, ал үнжүрүштө кайрык бөлүкчөсү кварталык добуштар менен катталып ойнолот, аны менен чыңалуу күчөйт (Б2-5 кайрыгын карагыла). Мазмуну жагынан экинчи бөлүк ойду чубап, аңгемени улап, башкы идеяны көп түрлүү кайрык менен тыягынан да, быягынан да кайта-кайта бекемдегени көрүнөт. Экинчи бөлүк чыгарманы андан ары өнүктүрүп, музыкалык агымдын жаңы толкундарын жаратуу, жаңы бийиктиктерди багынтуу экенин күүнүн үнкатарынын кеңейгенинен байкабыз, эми кайрыктар ля добушу менен эле чектелбей, си-до-ре добуштарына чейин

акырындап көтөрүлүп, Б2-5 кайрыгында жогорку чыңалууга жеткенден кийин, бул чоң толкун Б3 кайрыгы менен имериле калганын көрөбүз. Ошондо Б3 кайрыгы каденциялык имерүү, бөлүктү ушул жердеги

бир жыйынтыка буруу милдетин аткарып жатканын байкайбыз. Бул оюбузду андан кийин ойноло калган байланыш кайрыктын келгени далилдеп турат (37-38-тактылар). Ошентип, ушуну менен экинчи бөлүк аяктайт.

Экинчи “Б” бөлүк (19-36-тактылар)		
Б		19,20,21
Б1		22
Б2, Б2-1		23, 24
Б2-2, Б2-3		25, 26
Б2-4, Б2-5		27, 28
Б2-6, Б3		29, 33

Байланыш кайрык (БК) 2 тактыны ээлейт, ал дайым чыгарманын орчундуу бурулуш жерлеринде жайгашат. Абай салып карасак бул кайрык А4 кайрыгынын өзгөртүлгөн жана жаңы уланды кошулган варианты экенин байкаса болот. Бул

кайрыктын милдети мурунку бөлүктү аяктоо, анын добуш агымын имерүү жана кийинки бөлүккө өткөрүү, сегиздик добуштар менен жылып келип, бошоң таяныч фа-диез добушуна токтой калганы (чейрек нота) “сөз бүтө элек” деп, кийинки бөлүктү карай жаңсаганы:



Мындан кийинки бөлүк күүгө жаңы дем берип, чыгармадагы эң бийик аймакта кеп курайт. Мурунку бөлүктөрдө кайрыктар көбүнчө “ре-ля” диапазон чегинде ойнолуп, ритми бир өңчөй негизинен сегиздик жана чейрек добуштардан куралып келсе, эми “В” бөлүктө кайрыктар жогорулай “ля-ре” чегинде ойнолот (комузда үчүнчү тоом) жана бөлүктүн башталышында эле он алтылык ритм түзүмү жаңырып, темпке “ылдам” деген белги коюлуп, кыймыл ыкчамдаганы эле орчунду окулардын башталганынан белги берет. Бөлүктү баштаган кайрыкта буга чейин кезикпеген он алтылык ритм дароо эле ишке кирет. Мына ошентип, бир жагынан ритмдин майдаланышы, экинчи жагынан үнжүрштүн бийиктеши менен чыңалуу, ыкчамдык күчөйт, аны “В, В1” кайрыктар баштап, кайрыктын андан кийинки “В2” кайрык

ойнолгон жерде музыкалык чыңалуунун биринчи чокусунга жетет. Ага кошумча бул аймакта кайрыктарды түрлөнтүүгө үнкурамдык (ладдык) импровизация кошулат. “Ля-си-до диез-ре” тетраходунун чегинде “до-диез” менен катар “до-бекар” чертилип, үнкурамдын хроматикалык мажор-минор кошулмалары жаңыра калат (В2, В2-1 кайрыктарды карагыла).

Ошентип, бардык тарабынан карасак күүнүн ушул бөлүгүндө окуялар көбүрөөк, алардын алмашуулары да ыкчамыраак болгонуна күбө болобуз. Комузчулар күүнү аткаруу убагында бул бөлүктө да импровизациясыз калбайт, айрыкча кайрыктын В1, В2 түрлөрүн ойногондо кайталоолорду көбөйтүп, ага кошумча кайталоолорду чертүү ыкмаларын түрлөнтүп, В1 кайрыктын кадамдарына

өзгөртүү киргизип, ритмдерин тыбыратып он алтылыктар менен майдалап жибергенин эшитип жүрөбүз. Ошондо, жогоруда биз белгилеп кеткен А. Затаевичтин “комузчулар күүнүн кайрык-звенелорун каалагандай

чертет” дегенине далил алып жаткандайбыз.

Сөзүбүз даана болсун үчүн бул бөлүктөгү обон-ыргактык жүрүштөрдү схемага салалы, бөлүк өзүнүн киришүү кайрыгы менен башталат (39-такт):



	Үчүнчү “В” бөлүк (39-52-тактылар)	
В		42-43
В1		44-45
В2		49-50
В2-1		51-52

Үчүнчү бөлүктүн аяктоосун камсыздап жаткан байланыш кайрык кайталануусу менен төрт тактыны ээлейт, кайрыктын биринчи жаңырышында (54-55-тактылар) субдоминанта аймагындагы соль добушуна токтоп, кайталанышында (56-57-тактылар) мурункудай тоника аймагындагы фа-диез добушуна токтойт, ушул эки добуштан башка кайталоодо өзгөрүү жок. Деги эле, бул кайрык күүдөгү эң стабилдүү кайрык. Айрым

комузчулар ушул кайрыкты төрт-сегиз жолу кайталап черткенин угуп жүрөбүз.

Мындан кийин келген бөлүктү биз “Б-1” дейли, анткени ал биз жогоруда караган “Б” бөлүгүнүн жаңы түрү болуп эсептелет, анда мурунку ой-толгоону улоо, окуяларды тизмектөө улангандай жана жаңы жагдайлар көрсөтүлгөндөй. Бул бөлүктөгү кайрыктарды түрлөнтүүнү төмөнкү схема менен көрсөтөлү:

	Төртүнчү “Б-1” бөлүк (59-108-тактылар)	
Б, Б4		59, 61
Б5, Б6		64, 66
Б7, Б7-1		69, 72
Б8, Б6-1		75, 78
Б9, Б7-2		81, 84
Б1-1, Б2-6		102, 104
Б11, Б2-7		107, 106

“Б” бөлүгүнүн мурунку чертилишинде кайрыктар көбүнөсө “ре-соль”, “ми-ля” тетракорддорунун аймагында болсо, “Б-1” бөлүгүнүн башталышында кайрыктар ошол аймакта ойнолуп, тез эле жогорку “ля-ре” тетракордунун аймагына өтөт (66-тактыдан баштап), бирок төмөнкү ре-ми добуштары унутулбай, ар бир кайрыкта ал добуштарга кайрылып турат. Анысы менен добуштар

мейкиндиги абдан кеңейип, октавалык, децималык арыш шилтемдери жаңыра баштайт. Чыгарманын чыңалуу зонасы мына ушинтип көрсөтүлөт. Бул бөлүктөн кийин, албетте, чек ара белгиленип, кайрадан байланыш кайрык ойнолот. Бул жерде ал кайталануусу менен төрт тактыга созулат.

Андан соң “В” бөлүгүнүн дагы бир түрү жаңырат, аны “В-1” бөлүгү деп белгилейли:

	Бешинчи “В-1” бөлүк (113-129-тактылар)	
B3		113
B4		115-116

Бул жерде кайрыктардын кескин өзгөрүүлөрү жок, музыка агымында му-рункуну эске салып кетүү ишаараты жаткандай сезилет. Бөлүктүн аягында баягы эле

байланыш кайрык өзгөрүүсүз эки иреттик кайталоосуз төрт такты көлөмүндө чертилет.

Андан кийинки бөлүктү “аяктоо бөлүгү” же музыкалык терминди колдонуп Coda деп койсок туура келет:

	Аяктоо бөлүгү (134-155.... тактылар)	
Б		135
B12		137-138
B13		140-141
B14		144-145
Cadenza		146-147

Нотада көрүнүп тургандай Coda “Б” кайрыгы менен башталып, андан ары анын жаңы түрлөрүн көргөзүп калууга арналган. 14-143-тактыларда төрт тактылык кайрыкты төрт жолу кайталап 16 такты көлөмүндө кылып (Б13 кайрыгын карагыла) ойноо каралган, бирок бул жерди

көп комузчулар эки эсе көбүрөөк кылып чертет. Ал убакта аткаруучулар комузда кол ойнотуунун техникалык түрдүү ыкмаларын, аткаруучулук устаттыгын көрсөтүүгө аракет кылганын байкап жүрөбүз. Карап көрсөк чынында бул кайрык “Б” кайрыгынын эле варианты, анын милдети бир жагынан

аяктоону даярдоо, мына бүтөм деген ишарат экени даана. Ошол эле маалда ал кайрык ойнолгон аймак аткаруучунун өнөрүн көрсөтүп калууга мүмкүнчүлүк түзгөн жер экенин көрөбүз. Жөнөкөй кайталанма добуштардан турган кайрык, обон жагынан көңүлдү өзүнө көп тартпай, угуучуну аткаруучулук ыкмаларга, кол ойнотуунун түрлөрүнө бурууга арналганын баамдасак болот. Бир кайрыкты 16 жолу, айрым учурларда андан да көп кайталоо - угуучуга психологиялык таасир берүү, ага кошумча эки сегиздик бир чейрек (♩ □) ритм жүрүш аркылуу “тизгин тартуу” жана I - III - IV - II үнжүрүшү менен бүйүрмө каденцияны даярдоо, аны менен музыка агымын жыйынтыктоо аракети

жүрүп жаткандай. Ошол эле мезгилде так кайталанган бир кайрык менен кол ойнотуу ыкмаларынын, аткаруучулук устаттыктын түрлөрүн көрсөтүп калуу аракети, демек кайталоо тажатма эмес, жаңылануунун дагы бирикмасы (оңколдун техникасын көрсөтүү), ошону үчүн аяктоо каденциясына дароо өтпөй, “Б” кайрыкты дагы бир кайра салып, микрореприза көрсөтө коюп, кайрыкты эки түрлөнтүү менен (135-тактыдан кийинки жылыштарды карагыла) бүйүрмөгө өткөнүн көрөбүз. Ошонун алдында жаңырган Б12 кайрыктын үч-төрт кайталанышы айтчу сөзүбүздү айттык, эми аяктайлы дегендей.

Эми күүнүн жалпы түзүмүн схема түрүндө көрсөтөлү:

“А” бөлүгү 18 такт	“Б” бөлүгү 18 такт	Бк 2т.	“В” бөлүгү 18 такт	Бк 4т. (8)	“Б2” бөлүгү 56 такт	Бк 4т. (8)	“В2” бөлүгү 14 такт	Бк 4т. (8)	Аяктоо бөлүгү 26 такт
1 – 18 Кээде эки эсе узун	19 - 36		39 – 53 репри- засы менен		59-108		115- 129		134- 150 160

Схемада көрүнүп тургандай негизги “А” кайрыгы өзөгүндө жаткан биринчи бөлүк күүнүн башын ээлеп, андан кийин кезикпейт, айрым комузчулар бул бөлүктү кайрык түрлөрүн көбөйтүп жана ойноо ыкмаларын да түрлөнтүп эки эсе узун кылып чертет. Ага удаа жаңырган “Б” кайрыгы өзөгүндө жаткан бөлүк күүнүн түзүмүндө үч аймакты ээлейт жана эң көп түрлүү кайрык варианттарын көрсөтөт. Чыгарманы аяктаган бөлүк да ушу кайрыкка таянган (19-35, 59-107-тактыларды жана 135-тактыдан күүнүн аягына чейин карагыла). Күүдөгү үчүнчү “В” кайрыгына негизделген бөлүк эки аймакты ээлейт. Күүнүн бөлүктөрүнүн чек арасында дайыма байланыш кайрык (Бк) жайгашып турат, ал бир гана “А” бөлүгүнөн “Б” бөлүгүнө өткөн жерде кезикпейт, калган чек аранын баарында ойнолот. Айрым аткарууларда бул кайрык эки ирет эмес андан көбүрөөк кайталанганы кезигет, айрыкча күүнүн экинчи жарымында.

Күүнүн кайрыктарынын өзүлөрүнө тиешелүү ритмдик түзүмдөрү (формулары) бар. Мисалы, “А” кайрыктын ритми: ♩ ♩ ♩ ♩ ; “А2” жана андан башка кайрык түрлөрүнө мүнөздүү ритм: ♩ ♩ ♩ ♩ : “Б” кайрыктын түрлөрүнө мүнөздүү ритм: ♩ ♩ ♩ ♩ ; мына ушул ритмдик жүрүштө бардык кайрыктарга тиешелүү ритмдик түзүм бар: ♩ ♩ , ал көп кайрыктын аягындагы тактылардын акыркы эки кадамын ээлеп, кайрыктарды жана бөлүктөрдү аяктоочу белги болуп турат (“А”, “Б1”, “В” кайрыктарынын түрлөрүнүн жана байланыш кайрыгынын аяктарын карагыла).

Ошондой эле “В” кайрыгына да мүнөздүү өзгөчө ритмдик түзүм катары ал башталган биринчи кадамга келген он алтылык добуштарды айтсак болот: (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

Комуздун күүлөнүшү: ми-ля-ре (Токтогулдун өзү черткенинде бир тон ылдый: до-фа-си бемоль). Аспаптын ушул күүлөнүшүнө жараша күүнүн үнкурамында тоникалык мамычаны эки үнтогоштук аткарып турат, бир жагынан “ре-ля” интервалы, экинчи

жагынан “ми-ля” интервалы, албетте, мында үстөмдүк кылып, бардык үнкурамды өзүнүн тегерегине байлап турган добуш “ля” экени талашсыз. Күүнүн өзөгүндө жаткан негизги кайрыктан эле көрүнүп турат, “ре” добушунан старт алган баш кайрык “ля” добушуна жете барып, тикелей “ми-ля” интервалын баса кайталап аяктайт.

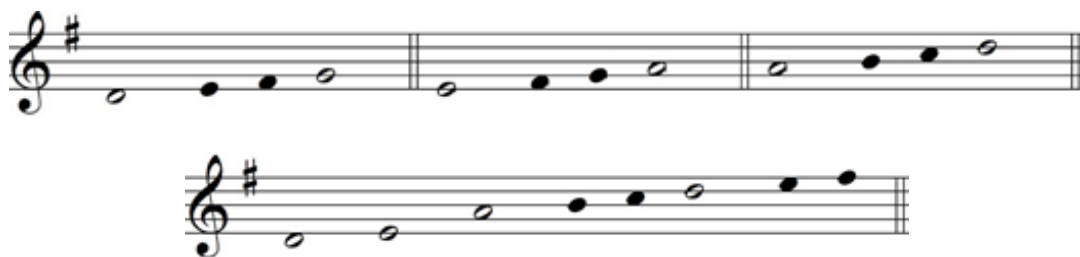


Көрүнүп тургандай комуздун күүлөнүшүнө жараша негизги таяныч добуштар “ре” жана “ля”, ал эми “ми” добушу мамычалык милдетти бул экөөнөн талашкансып, айрым учурларда убактылуу өзүнүн укугун көрсөтө калат (биринчи эле “А” кайрыкты жана “В” бөлүгүнүн аймагын карагыла). “А” бөлүгүндө кайрыктар негизинен ушул беш добуштан куралат, эки-үч жолу өйдө серпиле калган

Күүнүн бөлүкчөлөрүнө тиешелүү үнкурамдык аймактар бар. Биринчи “А” бөлүк “ре-ля” интервалдык аймакта өтөт (таяныч мамыча добуштар ачык төгөрөк нота менен, ал эми туруксуз добуштар кара төгөрөк менен белгиленген):

учурда туруксуз “си” добушун иле кетет (А4 кайрык түрлөрүн карагыла).

“Б” бөлүгү төмөнкү үч тетрахорддун добуштарынан куралып, баш жагында бейкапар аймакта “ре-соль” интервалындагы театрахорддо (В, В1 кайрык түрлөрү), улам күчөгөн сайын өйдөлөп, чыңалууга келгенде жогорку “ля-ре” интервалындагы театрахорддо ойноло баштайт (В2 кайрык түрлөрү):



“В” кайрыгынын аймагында эки тетрахорддук түзүм колдонулат:



Бирок алардын керектелиши бирдей эмес, “ре-ля” театрахордунун ортодогу добуштары бардык эле “В” кайрыгынын аймактарында колдонулбайт, таяныч катары “ми-ля” интервалы эле колдонулат. “В” кайрыгынын түрлөрү негизинен жогорку нотадагы экинчи тактыда көрсөтүлгөн “ля-ре” тетрахордунун чегиндеги добуштардан куралат (до жана до-диез добуштарынын колдонулушу менен хроматикалык үнжүрүш пайда болуп, театрахорд пентахордго айлана калат, В, В1, В2 кайрыктарды карагыла).

Ошентип, “Тогуз кайрык” күүсүндө негизги үнкурам түзүмү чапташкан эки тетрахорддон турат: ре-соль, ми-ля, айрым учурларда экө биригип ре-ля пентахордун

түзөт, мындан башка убактылуу “соль-до”, “ля-ре” тетрахорддору колдонулат.

Үнкурамдарга жараша кайрыктардын кырааттары жаралат. “А” бөлүктө көбүнчө өйдө умтулган кыраттар: ре-фа диез, ре-соль, ре-ля, биз жогоруда белгилеп кеткен эми “А4” кайрыгы өз иретинде баш кайрыктан чыккан. Бул кайрыктын түзүмү кызыгууну туудурат, “ре – фа диез” жана андан өйдө жарым тон аралыгында жаткан “соль – си” эки чоң терциялык үнжүрүштөн, андан соң ал жүрүштү ля-ми кырааты менен имерип келип, чейрек созулган “ля-ми” интервалы чекит койгон кайрык. “Б” бөлүктөрүндө, ошол “Б” кайрыгы эки кыраатан турат, бири - бирдей ритмдеги ре-фа диез-соль-

соль үнжүрүшүнөн, экинчиси ми-ре-ми-ми үнжүрүшүнөн. Кайрыктын кийинки вариантында ылдый аттап жылган ля-фа диез-ре-соль кыраат, ля-соль-ля-до айлампа кырааты менен алмашат. Байланыш кайрык өйдө карай катар жылган: фа диез-соль-ля-си иретеги кыратт “Б” кайрыгындагы кыраатка окшогон ля добушун тегерене термелген (ля-соль-ля-си) кыраатына өтүп, андан кийин, биз жогоруда көрсөткөн (♯ ♭) ритмдик түзүмдөгү кыраат менен аяктайт. “В” бөлүгүндөгү кайрыктарда кварталык “ля-ре” секириктеги кыраат мүнөздүү, ошондой аны андан ары улаган форшлагдан башталган (♯ ♯ ♯ ♭) ритмдеги айлампа кыраат маанилүү, 47-52 тактыларагы бирде до-диез, бирде до-бекар колдонулган хроматикалык үнжүрүштөр анын өзгөчөлүгүн көрсөтүп турат.

Кульминациялык чыңалууну көрөткөн В2-5 шаңшыган кайрыктарынын кырааты, ошондой эле “В” кайрыгынын “ля-ре” кварталык интервалды кай-кайра кайталаган кыраат, В6, В6-1, В7, В7-1, В8, В9, кайрыктарынын кенен кадамдагы бир фигураны кайталаган, өйдө умтулган кырааттары чыгарманын динамикасын камсыз кылып турат. Ал эми В11 кайрыгындагы кайталанма кыраат чыгарманын өнүгүүсүн жыйынтыктап, аяктоого кадам таштаганын көрсөтөт. “Б” бөлүктөрүндө ордодон четөө, үнкурамды кеңейтүү аракети күчтүүрөөк. “В1” кайрыгында + си, В2-2 кайрыгында +до, ал “В1” бөлүгүндө күчөйт (В6, В6-1, В7, В7-1, В8, В9 кайрыктарын карагыла), “ля-ре” аралыгындагы тетраордго “ми-фа” добуштарын кошуу менен чыңалууну күчөтүү байкалат.

Деги эле күүдө кварталык кырааттар басымдуулук кылганына караганда, чыгармада кыргыздын улуттук музыкасынын өзгөчөлүгүн көрсөткөн жагдайлар арбын экени байкалат.

Эми күүдөгү музыканы өөрчүтүү, өнүктүрүү ыкмаларын карайлы.

Өнүктүрүү ыкмаларына дүйнөлүк музыкада кезикчү ыкмалардын көп түрү бар экенин көрөбүз. Анын эң башкысы – бул кайталоо. Бул чыгармада кайталоонун көп түрлөрү бар. Чу дегенде эле биз так, кайрыкты өзгөртүүсүз кайталоону угабыз (1-2-тактылар). Андан башка төмөнкүдөй кайталоолор кезигет:

1. Өзгөртүп кайталоо: мунун көп түрү бар – бир добушту өзгөртүү, добуштардын кезегин алмаштыруу, орундарын алмаштыруу (күү башталгандагы эле жердеги А, А1 кайрык түрлөрүн салыштыргыла).

2. Кайрыкты кеңейтүү, кайрыктын ортосундагы майда кырааттарды кайталоо менен узартуу (11-13 жана 42-48-тактылардагы А4 - А4-1 жана В - В1 кайрыктарын карагыла).

3. Кайрыктын башкы кыраатына жаңы үнжүрүштөрдү улап кетүү (В, В1 кайрыктарын карагыла).

4. Кайрыка ылдыйда же өйдөдө жанаша жайгашкан добушту кошо кетүү менен үнкурамды (диапазонду) кеңейтүү (А3, А4, В1, В2-2, В2-5 кайрыктарды карагыла).

5. Кайталоолордун саны да ар түрдүү: а) бир эле кайрыкты бир кайталоо (А, А1, А3, А4-1 кайрыктарын карагыла), бул ыкма көбүнчө күүнүн баш жагына таандык; б) кайрыкты эки кайталоо, ошондо ар бир кайрыкты үчтөн жаңыртуу (А4 – 16-18-тактылар, В – 19-21-тактылар, ошондой эле А4, В, В6, В6-1, В7, В7-1, В8, В9, В10 кайрыктарын карагыла), бул ыкма күүнүн экинчи жарымында көбүрөөк кезигет жана “В” бөлүктөрүнө көбүрөөк мүнөздүү; г) кайрыктын эки түрүн коштоп (парлап) кайталоо (А1-1 жана А2 – 6-7, 8-9-тактылар), бул ыкма колдонгондо да кайрыктарды бир аз өзгөртүп жиберген учурлар да кезикпей койбойт (31-32 жана 33-34-тактылардагы В2-6 жана В2-5, В3 жана В2-5 кайрыктарын салыштыргыла). Мындай парлап кайталоо көбүнчө “В” бөлүмдөрүнө мүнөздүү (В2-4, В2-6 жана В2-5 кайрыктарынын парлап төрт жолу кайталанышын карагыла, 27-35-тактылар).

6. Кайрыктардын биринчи ирээттеги өзгөртүүлөрү жана экинчи ирээттеги өзгөртүүлөрү. Мында бир жолу өзгөртүлгөн кайрык өз кезегинде дагы өзгөрүүгө дуушар болуп, экинчи ирээттеги варианттуулукту түзөт. Мисалы, биринчи “А” бөлүктө биринчи ирээттеги өзгөртүүлөрүнөн төртөө бар, анткени баш кайрыктын өзгөртүлгөн төрт түрү кезигет, ал эми экинчи ирээттеги өзгөртүүлөрүнөн экөө бар (А1-1, А4-1 кайрык түрлөрүн карагыла). “В” бөлүгүндө биринчи ирээттеги өзгөртүүлөрүнөн үчөө (В1, В2, В3), экинчи ирээттеги өзгөртүүлөрүнөн алтоо бар (В2-1, В2-2, В2-3, В2-4, В2-5, В2-6).

“Б1” бөлүгүндө болсо биринчи ирээттеги өзгөртүүлөрүнөн жетөө (Б4, Б5, Б6, Б7, Б8, Б9, Б10), экинчи ирээттеги өзгөртүүлөрүнөн да жетөө (Б2-6, Б2-7, Б2-8, Б6-1, Б7-1, Б7-2, Б2-5).

7. Кайрыктардын эле эмес, композициялык түзүмдөрдүн (бөлүктөрдүн) кайталанышы. Муну биз экинчи деңгээлдеги кайталоолор деп атасак туура болот. Күүнүн ар түрдүү аткарылышын эске алсак, анда “А” жана “В” бөлүктөрү экиден, ал эми “Б” бөлүгү үч жолу жаңырганын эшитебиз (схеманы карагыла).

Кайталоолордон башка музыка өөрчүтүүнүн төмөнкүдөй ыкмалары колдонулат:

1. Үнкатарды кеңейтүү, үнсекилерди улам бийиктетүү. Мисал катары карасак, “Б” бөлүгү ылдыйда, ал эми “Б-1” жана “В” бөлүктөр өйдөкү аймакта ойнолот.

2. Ылдамдыкты күчөтүү жана ритмди майдалоо.

3. Үнкурамды өзгөртүү, үнсекини жылыштыруу. “А” бөлүк негизинен D-E-Fis-G-A+H үнтизиминдеринин аймагында ойнолот. Андан кийин келген “Б” бөлүгү баш жагында ушул эле аймакта башталып, улам алга жылган сайын ал үнтизимге H-C-D добуштарын кошуп, эми кайрыктар “ля” добушунан өйдөкү аймака жылат. “Ля-ре” добуштарынан куралган интервалды баса-баса чертип, кульминацияга жетет, 69-88-тактыларда эң бийиктеги “ми – фадиез” добуштар үнтизимге кошулуп, ушул жерде күүнүн абдан чыңалган жери жайгашат (Б7, Б7-1, Б8 кайрыктарын карагыла). “В” бөлүгүнүн негизги үнсекиси “ля-си-до диез-ре” тетракорду экени даана, анткени бөлүктүн башталышындагы үч тактылык киришүү - убактылуу тониканы көрсөтүү болуп эсептелет (ми-ля кварта интервалын кайталоолоруна негизделген). Тетракордду ылдыйкы үнсекиден кийинки жогору үнсекиге көтөрүү – чыңалууну күчөтүү, аны менен эмоционалдык таасирдүүлүктү да күчөтүү, күүдөгү ми-ля тетрахордунан ля-ре тетракордуна өтүү (“В” кайрыгынын айдыңы).

4. Өнүгүү күчөгөн сайын үнжүрүш кенен ташталып, жылма жылыштар кварта, квинталык, андан ары сексталык, септима, октавалык, ал тургай нона кадамдарындагы секириктерге жетет (Б6, Б6-1, Б7, Б7-1, Б8 кайрыктарындагы үнжүрүштөрдү карагыла).

5. Жалпы жонунан күү түзүмүн карасак, А. Затаевич белгилеп кеткендей, кайрыктардан куралган “мозаика” десек болот. Кайрыктардын бардыгы улам өзгөрүүгө дуушар болуп турат, бир гана “Бк” өтө олуттуу өзгөрүүлөргө дуушар болбойт, анын түзүмү стабилдүүлүгүн сактап, өзүнүн дааналыгын айкындап турат, анын милдети да так. Комуз күүсүнүн ушундай курамын карап отуруп, кайталанма жана улам жаңыланма элементтерден турган элдик кол өнөрчүлүктүн курак, шырдак, туш кийиз өндөнгөн өнөрлөрүндө кезиккен композициялык окшоштук бар экенин белгилебей коё албайсың. Чыгарманын композициясындагы мындай түзүмдөрдү “окшоштуктардын түрдүүлүгү” же “түрлөнгөн окшоштуктар” деп атап койсок туурадыр.

6. Күүнү өнүктүрүү каражаттары жалпы эки чоң компоненттен турат, албетте, негизгиси музыкалык компонент, ал жөнүндө биз кеңири сөз кылдык. Ал эми экинчи компоненти – булаткаруучулук “театралдык-сахналык” компонент, ал дагы чыгармага кошумча дем берип, анын таасирдүүлүгүн арттырып, салттуу өнөрдүн өзгөчөлүгүн көрсөтүп турат. Кеп күү аткаруудагы кол ойготуу ыкмалары жөнүндө болуп жатат. Кол ойготуу, айрыкча оң колдун шилтемдерин түрлөнтүү музыкалык агымга кошумча көрк берип, угуучунун бүйүрүн кызытып, чыгарманын мазмунунун маңыздуулугун арттырып тураары талашсыз. Ага кошумча, шилтемдердин түрдүүлүгү кайрыктарды кайталаган сайын жаңы тембрдик боёктор да түрдөнүп, кооздука кооздук кошот. Ошентип, кулак менен кабылдаган музыка агымына көз менен көргөн аткаруу ыкмаларынын түрдүүлүгү кошулуп, чыгарма көркүнө чыгат. Натыйжада угуучунун эмоционалдык кабылдоосу да күүнүн динамикасы менен кошо кетип, кол чабуулар менен коштолуп турат. Демек, кыргыздын күү аткаруу өнөрү ушул эки кошулманын (компоненттердин) ажырагыс биримдигинен турат десек жаңылбайбыз.

Жалпысынан караганда “Тогуз кайрык” күүсүндө бири биринен даана айырмаланган төрт кайрык бар экенин көрдүк. Эми ошол кайрыктарды салыштырып көрөлү, аны үчүн аларды бул жерге чогулталы. Биринчи “А” формула-кайрыкты да бир жолу эске салалы:



Аны улаган “Б” кайрык баш кайрытын биринчи “ре-фа диез” кыраатынан өсүп чыкканы күмөн деле туудурбайт:



Музыкалык агымды өнүктүргөн, чыңалууну жаңы бийиктикке көтөргөн кайрык - бул “В” кайрыгы:



Абай салып карасак бул кайрык деле такыр жаңы кайрык эмес экенине ынанабыз. Байкап, ал “Б” кайрыгынын бир түрүнөн эле келип чыкканын көрөбүз. “В” кайрыгынын биринчи тактыдагы бөлүгүн төмөнкү нотадагы “Б” кайрыгынын “Б2-5” түрү менен салыштырсак, анда бул экөө да окшош экенин көрөбүз:



Күүдө маанилүү милдетти аткарып, бөлүмдөрдүн чек арасында жайгашып, мурунку музыкалык агымды бир жыйынтыка келтирип, агымды бүйүргөн кайрык – бул “байланыш кайрык” экенин баса белгиледик:



Бул кайрык да өз кезегинде “А4” кайрыгынан келип чыкканы даана эле көрүнүп турат. Ал эми “А4” кайрыгы өз иретинде баш кайрыктын эле бир түрү экенин билебиз. Демек, “А”, “Б”, “В” жана “Бк” төрт кайрык тең бир эле импульстан чыкканын байкабай койбойбуз. Ошондо, күүнүн жалпы композициясында өзүнчө бөлүктөрдү түзүп турган кайрыктардын баары эле бир тектүү экени талашсыз нерсе экенине да ынанабыз.

Импровизациялык аткаруу бүгүнкү ноталары жазылган күндө да күчүндө, аткаруучулар айрым бөлүкчөлөрдү, кайрыктарды өзгөртүп, чертүү ыкмаларын түрлөнтүп кайталоолору менен илгертен келе жаткан комузчулук салтты улантышууда. Мисалы, Нурак Абдракманов черткен эки варианты биринен бири айырмаланып, бири 4,26 мүнөттү ээлеп турса, экинчиси 3,41 мүнөттү ээлейт, ал эми З. Дүйшөнбеков черткен бир

варианты 5,54 мүнөт жаңырат. Ошентип, күүнүн түзүмүн жана анда камтылган кайрыктардын курамын карап чыгып, Токтогул чыгарманы «Тогуз кайрык» деп эмне үчүн атады деп А. Затаевич дагы, В. Виноградов дагы берген суроого такалбай койбойбуз. Чынында күү бир эле кайрыктын түрлөрүнөн куралганын көрдүк. Демек, музыка изилдөөчүлөрдүн күүнүн аталышы анын түзүмүнө (тогуз кайталоо же тогуз вариация) байланыштуу болуш керек деген божомолдору чындыкка жатпаганын да байкадык. Күүдө бир кайрыктын тогуздан бир кыйла көп түрү бар экенин, ал эми

күүнүн композициялык түзүмүндө “Coda”ны кошкондо даана бөлүнгөн алты бөлүк бар экенине күбө болдук. Бул жагынан В. Виноградовдун “аталыш символикалык эле мааниге ээ го, анткени вариациялар сөзсүз түрдө эле тогуз эмес” дегени туура өндөнөт. “Токтогулдун тогуз кайрыгы” дегени кыргызга мүнөздүү поэтикалык уйкаштыка жакындыктын белгиси катары карасак да болот. Кандай болгон күндө да, Токтогулдун “Тогуз кайрык” күүсү кыргыз элинин музыкалык ой-толгоосунун жана музыка жаратуу технологиясынын көрүнүктүү бир үлгүсү болуп эсептелет.

Адабият:

1. Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. Москва: “Сов. композитор”, 1971.
2. Виноградов В. “А. В. Затаевич и киргизская народная музыка”. В кн.: Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. Москва: “Сов. композитор”, 1971, 3-30-беттер.
3. Виноградов В. Музыкальное наследие Токтогула. М.: Госмузиздат, 1961.
4. Исабаев Ч. “Комуздун тандалма күүлөрү жана обондору”. Бишкек-2008.

УДК 398.89

Бабижан Б.Ж./КАЗАХСТАН/
Бабижан Б.Ж./КАЗАКСТАН/
Babizhan B.Zh./KAZAKHSTAN/

КЕНЕН АЗЕРБАЕВТИН ЫРЛАРЫНДАГЫ КАЗАК-КЫРГЫЗ МУЗЫКАЛЫК
БАЙЛАНЫШТАРЫ

КАЗАХСКО-КЫРГЫЗСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В ПЕСНЯХ КЕНЕНА АЗЕРБАЕВА

KAZAKH-KYRGYZ MUSICAL CONNECTIONS IN THE SONGS OF KENEN AZERBAYEV

Аннотация. Актуальность темы настоящей статьи обусловлена огромным значением в национальной музыкальной культуре творчества выдающегося представителя песенной традиции Жетысу – Кенена Азербаяева, 140-летний юбилей которого страна отмечала в прошлом году. Особенности географического расположения юго-запада Жетысу и ряд исторических факторов являются предпосылками межкультурного взаимодействия, а именно, общности ряда музыкальных особенностей в песнях кыргызов и К.Азербаяева. Цель статьи – рассмотрение казахско-кыргызских связей в творчестве К.Азербаяева. В число задач входит: краткая характеристика взаимодействия вышеназванных культур в казахско-кыргызском приграничье и рассмотрение основных особенностей, характерных для песен кыргызов и К.Азербаяева. В работе были применены системный подход, а также структурный и сравнительно типологический методы исследования. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейших музыкально-тюркологических исследованиях, а также в качестве дополнительного материала в программе учебной дисциплины «Музыка тюркских народов».

Ключевые слова: Историко-культурные связи, географическое расположение, музыкальная структура песен, ритмическая система

Аннотация. Бул макаланын темасынын актуалдуу болушу өткөн жылы өлкөбүздө 140 жылдык мааракеси белгиленген Жети-Суунун ыр салтынын көрүнүктүү өкүлү Кенен Азербаяевдин чыгармачылыгынын улуттук музыка маданиятындагы эбегейсиз зор мааниси менен шартталган. Түштүк-батыш Жети-Суунун географиялык абалынын өзгөчөлүгү жана бир катар тарыхый факторлор маданияттар аралык өз ара аракеттенүүнүн өбөлгөлөрү болуп саналат, тактап айтканда, кыргыздар менен К.Азербаяевдин ырларындагы бир катар музыкалык өзгөчөлүктөрдүн жалпылыгы. Макаланын максаты — К.Азербаяевдин чыгармачылыгындагы казак-кыргыз байланыштарын кароо. Максаттары: казак-кыргыз чек ара аймагындагы жогоруда аталган маданияттардын өз ара байланышын кыскача баяндоо жана кыргыздардын жана К.Азербаяевдин ырларына мүнөздүү болгон негизги белгилерди карап чыгуу. Иште системалуу мамиле, ошондой эле структуралык жана салыштырма-типологиялык изилдөө ыкмалары колдонулат. Изилдөөнүн натыйжалары мындан аркы музыкалык жана түркология илиминде, ошондой эле «Түрк элдеринин музыкасы» академиялык дисциплинасынын программасында кошумча материалда колдонулушу мүмкүн.

Негизги сөздөр: Тарыхый-маданий байланыштар, географиялык абалы, ырлардын музыкалык түзүлүшү, ритмикалык системасы

Abstract. The relevance of the topic of this article is due to the great importance in the national musical culture of the work of the outstanding representative of the song tradition Zhetysu – Kenen Azerbayev, whose 140th anniversary the country will celebrate next year. The peculiarities of the geographical location of the south-west of Zhetysu and a number of historical factors are prerequisites for intercultural interaction, namely, the commonality of a number of features in the songs of the Kyrgyz and K.Azerbayev. The purpose of the article is to consider the Kazakh-Kyrgyz relations in the work of K.Azerbayev. The tasks include: a brief description of the interaction of the above-mentioned cultures in the Kazakh-Kyrgyz border area and consideration of the main features characteristic of

the songs of the Kyrgyz and K.Azerbayev. A systematic approach, as well as structural and comparative-typological research methods were applied in the work. The results of the study can be used in further musical and Turkic studies, as well as as additional material in the curriculum of the discipline "Music of the Turkic peoples".

Keywords: Historical and cultural ties, geographical location, musical structure of songs, rhythmic system.

Введение. Целью представленной статьи является показать казахско-кыргызские связи в песенном творчестве Кенена Азирбаева. В задачи исследования входит характеристика казахско-кыргызского культурного взаимодействия в приграничном регионе и выявление общих черт песен двух стран. В ходе исследовательской работы использовались системный подход, структурный и сравнительно-типологический методы. Результаты исследования могут быть использованы в качестве дополнительного материала при изучении музыкальных связей тюркоязычных стран и в учебной программе предмета «Музыка тюркоязычных стран».

Обзор литературы. Примечательно, что Кенен Азирбаев и традиционная музыка кыргызов, которые были взяты в основу нашей статьи, стали в качестве отдельных объектов исследования со второй половины прошлого века. Наследие Кенена рассматривается в работах А.Жубанова [1], Б.Ерзаковича [2], З.Коспакова [3], С.Кузембай [4], А.Мукановой [5] и др., кыргызская музыка изучалась в очерках и диссертациях В.Беляева [6], В.Виноградова [7], К.Дюшалиева [8], Р.Амановой [9]. Вопрос музыкальных связей двух стран рассматривался в основном в трудах отечественных музыковедов [10, 11] и инструменталистов [12, 13], а вопрос культурного взаимодействия в песенном жанре остался вне внимания этномузыковедов.

Основной раздел. Многовековая история тесных связей казахской и кыргызской культур на юго-западе Жетысу отражена в научных источниках. Если рассматривать только историю последних столетий, то известно, что юго-запад Жетысу и северные районы Киргизии входили в одну и ту же административно-территориальную структуру. «С 60-х годов XIX века половина населения Шуйского района переселяется в Писпекский район Жетысуского района, а другая половина — в Аулиеатинский район

Сырдарьинской области» [14, 20].

Тот факт, что названия административных структур Кыбырай (Пишпек), Дулат, Кокрек, Сихым (Беловодск) и Жаныш (Токмак) в трех частях Пишпекского (первоначально Токмакского) района Жетысуской области, созданного в 1967 году Туркестанским генерал-губернаторством, и названы в честь племен Старшего жуза и их ответвлений, которые часто селились на юго-западе Жетысу, также указывает на тесную связь между двумя странами.

Очевидно, что произведения известных музыкальных и поэтических личностей Жетысу, Жамбыла Жабаева и Кенена Азирбаева, известны обоим странам, песни-соболезнования, их варианты, известных кыргызских и казахских акынов которые они пели, приехав выразить соболезнования, когда умерали их дети, широко распространены как среди казахов, так и среди кыргызов. Так кыргызский акыр Оспанкул приехав выразить соболезнования в связи в кончиной детей Кенена Азирбаева Базара и Назара, исполнил трем утешение, которое так и называется среди народа «Оспанкулдың Кененге көңіл айтуы» и широко исполняется и по сей день. Такое взаимное уважение имело место как на профессиональном уровне музыки, так и на уровне фольклорных вариантов. Верно, что в приграничном регионе юго-западного Жетысу и северного Кыргызстана местное население знакомо с традиционными кыргызскими песнями, и, наоборот, присутствие казахских песен в кыргызском репертуаре в устной традиции привело к продолжению ряда песен, которые в настоящее время являются частью массовой культуры в культурах обеих стран.

При рассмотрении музыкальных связей казахских и кыргызских песен юго-запада Жетысу автор статьи в основном опиралась на опубликованные песни выдающегося композитора Кенена Азирбаева, чье творчество было вдохновлено

местным фольклором [15], и примеры устных кыргызских профессиональных песен в приложении к кандидатской диссертации ученого Р. Амановой [9]. Известно, что родиной композитора-поэта Кенена Азирбаева, сформировавшего профессиональную певческую традицию Жетысу, является Кордайский район, расположенный на границе с Кыргызстаном. Поэтому для певца было естественно расти, слушая с детства, наряду с песнями, кюями и жырами родной страны, кыргызские жанры с одноименным названием. Связь жителей Жетысу с отдельными людьми и селами кыргызской страны обнаруживается в нескольких эпизодах жизни и творчества Кенена Азирбаева, и это влияние отражается своими особенностями в разных периодах песен композитора. Например, известно, что известная песня «Кокшолак» подростка Кенена была написана по дороге на свадьбу его предка-киргиза — Шабдан бая. Одновременное проявление в этой песне музыкального влияния родственной страны в разных системах можно объяснить впечатлительной юностью композитора. Известно, что принятие Кененом звания лучшего певца казахов и киргизов также было обусловлено киргизским богачом, то есть можно предположить, что столь высокая оценка композитора другими странами обусловлена тем, что они слышали в его музыке черты, близкие их собственным песням. Участие Кенена в восстании Бекболата Ашекеева в 1916 году и пребывание в Киргизии около года после его поражения также предоставили ему большие возможности находиться в культурной среде этой страны и глубже, чем когда-либо, познать ее музыкальные традиции. Находясь в Кыргызстане в местности Исык-ата, Кенен Азербайев сочиняет свою известную песню «Булбулга», в которой излагает свои мысли и тоску соловью. В тексте песни он упоминает что находится на кыргызской земле, и очень тоскует по родине. Историю создания песни Кенен сам рассказывал в своей биографии.

Однако причину, по которой песни соседних стран, которые находятся очень близко друг к другу, взаимосвязаны, но также имеют много особенностей во внутренней структуре, лучше всего искать

в их этногенезе и истории заселения этого региона. Тот факт, что две страны принадлежат к разным ветвям тюркского языка, также подтверждает этот вопрос.

При рассмотрении особенностей музыкально-поэтических произведений Кенена Азирбаева, взятых в качестве примеров песен Жетысу, на основе структурного метода, которые были привнесены из кыргызских песен, можно увидеть, что поэтические (стихотворный размер, поэтическая структура) и музыкальные системы (особенности музыкального языка, музыкальная структура), составляющие варианты соседних стран, были освоены в разной степени в творчестве казахского певца.

Известно, что большинство кыргызских песен, как и его музыкальное и декламаторское наследие, были созданы на основе 7-8-сложного размера «жыр» [8]. В казахской культуре этот стихотворный размер часто используется в обрядовом фольклоре и жыр-толгау, и известно, что он возродился в песенной традиции арка, начиная со второй половины XIX века, в песнях Жаяу Мусы и Абая [16]. Наличие 7-8-сложного размера как в кыргызских песнях, так и в казахской духовной культуре свидетельствует об общих древнетюркских корнях двух стран.

Как и во многих других странах, кыргызские песни отличаются разнообразием музыкальных структур. По мелодикотональной системе кыргызские профессиональные песни часто поются под аккомпанемент инструмента комуз (из-за наличия нескольких видов строя трехструнного инструмента), на интонационный строй большое влияние оказывают тональности опор, фактура, характерные повороты, штрихи и ритмические формулы исполняемых на комузе кюев. Вот почему типологически близкие казахские трехструнные домбровые кюи и сопровождаемые ими алтайско-тарбагатайские песни носят разный характер. Влияние кыргызских профессиональных песен на песни Кенена Азирбаева, яркого представителя песенной традиции Жетысу, заметно в следующих музыкально-структурных и музыкально-языковых особенностях:

КОКШОЛАК (1896 ж)



«Алымкан»

Такой же тип структуры первых музыкально-поэтических стихов использован и в песне «Агугай, домбра» последователя известного певца-композитора А. Коразбаева, но здесь мелодия состоит не из одного, а из нескольких повторяющихся слов единства.

3) Важной чертой, показывающей общность кыргызских и казахских песен, является понижение VII ступени в тоновом ряду, на котором основаны мелодии. Иногда наряду с ионийским ладом используется миксолидийский лад.

Такая черта часто встречается как в эпических напевах юго-западного Семиречья, так и в песнях Кенена. В частности, в

творчестве певца имеются примеры использования миксолидийской формы VII ступени как в основной части структуры («Гидигай» стр. 73, «Кокшолок» стр. 102, «Китай халкына» стр. 117), так и в припеве («Базар-Назар» стр. 62, «Еркебайга» стр. 75, «Жубанышка арнау» стр. 95, «Копшилик тында анимди» стр. 104, «Калады-ау» стр. 112, «Мен сюемин халкымды» стр. 123, «Ойжайлау» стр. 126, «Суйгеним-ай, куйгеним-ай» стр. 135), причем в обоих («Казахстан аймагы» стр. 108). В кыргызских песнях на этом типе лада основаны мелодии следующих песен: «Ак Зыйнат», «Алымкан», «Гулбаары» - 60 стр., «Жайдары» - 64 стр., «Жылкычы келин» - 83 стр., «Колхозшы кыз», «Сагынга» - 106 стр., «Ой, булбул» - 136 стр. [8].

Кенен: «Көпшілік тыңда әнімді»



«Жайдары»:



Жоғарыда көрсетілген сипаты ұқсас ерекшеліктер екі ел сазгерлерінің әндеріне тән болуы, бір жағынан, екі елді ортақтастыратын көптеген факторларға байланысты болса, екіншіден, өзара ықпалдастықтан пайда болған деп санауға болады.

4) К.Әзірбаевтің «Көкшолақ», «Базар-Назар», әндерінде кездесетін ырғақтық формула: 2 оналтылық - 1 сегіздік, 2 сегіздік ырғақтық формуласы - жинақтау-бірулестілік (суммирование-равнодольность) аталған нұсқалардың маңызды көркемдік ерекшеліктерінің бірі болып табылады.

Қырғыз әндерінде мұндай ырғақ - «Гүл», «Кызылчачы келиндин ыры», «Ой, бұлбұл»; «16 кыз», «Сүйген селкие», т.б. әндеріне де ортақ. Мұндай ырғақтық формуланың басын жетісулық күйлер мен мақам-сарында қолданылатын 1 төрттік, 2 оналтылықтың - рокоходтық нұсқасы (айналы симметриялы варианты) деп қабылдауға болады. Аталған ырғақтық формуланың қырғыз кәсіби және К.Әзірбаев әндеріндегі көрінісі төмендегідей:

«16 кыз» (Өлмөскандын кыздары)



«Көкшолақ»

Қайырмасы:



О том, что этот тип ритмического выражения не чужд западно-жетысуйской кюевой традиции, свидетельствует кюя «Наурыз» М. Кусаинова, в котором использована та же формула. Известный кюйши, дирижер и композитор Н. Тилендиев

Вышеуказанные схожие черты песен композиторов двух стран можно считать, с одной стороны, обусловленными многими общими для обеих стран факторами, а с другой стороны, их можно считать возникшими в результате взаимного взаимодействия.

4) Ритмическая формула, встречающаяся в песнях Кенена Азирбаева «Кокшолак», «Базар-Назар»: 2 шестнадцатые - 1 восьмая, ритмическая формула 2 восьмые - суммирование-равенство является одной из важных художественных особенностей этих версий.

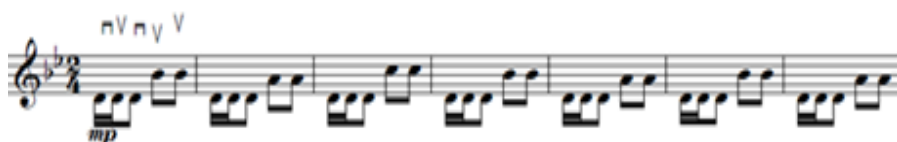
В кыргызских песнях такой ритм также распространен в песнях «Гул», «Кызылчачы келиндин ыры», «Ой, булбул»; «16 кыз», «Сюйген сэлкиэ» и т.д. Происхождением такой ритмической формулы можно считать рокоходный вариант (зеркально-симметричный вариант) 1 четвертная, 2 шестнадцатых, используемых в жетисуйских кюях и в эпических напевах. Проявление этой ритмической формулы в кыргызских профессиональных и песнях Кенена Азирбаева следующее:

высоко оценил это произведение, сказав: «От этого кюя пахнет Жетысу и Кордаем» [18,53]. Указанная ритмическая формула использована и во вступлении к кюе «Ерке сылким» Абдимомына Желдибаева, известного кюйши, проживавшего в Шуйском регионе Джамбульской области:

Кюй «Наурыз» М. Кусаинова [18,54]



Ә.Желдібаевтың «Ерке сылқым» күйі [19, 506.]



Если в кыргызских песнях эта ритмическая фигура соответствует первым пяти слогам размера «жыр» (5+3), то в песнях Кенена Азирбаева (на основе 11 слогов) она встречается в начале новой структуры (слог/припев). Указанная ритмическая фигура встречается и в инструментальном вступлении к отрывку из эпической поэмы «Домалак эне» в исполнении Ахана Абдуалиева [20, 73]:

Результаты исследования. Южная часть Жетысу, граничащая с Кыргызстаном, является регионом, где очевидна многовековая тесная историко-культурная преемственность двух стран.

В результате изучения песенного наследия певца Кенена Азирбаева в контексте казахско-кыргызских отношений музыкальная общность двух стран очевидна в:

1. В вариантности одноэлементных форм в музыкальной структуре (AA1A2A...);

2. Употреблении длительных слов «одагай» в конце музыкально-поэтических строк или между их слогами на основе силлабического метра;

3. Употреблении миксолидийского лада в песнях Кенена Азирбаева и кыргызских песнях; и

4. Ритмическом рисунке, состоящем из 2 шестнадцатых -1 восьмой -2 восьмых длительностей в ритмической системе песен.

Достигнутые в представленном исследовании результаты свидетельствуют о начальном этапе рассмотрения данной темы. Дальнейшие углубленные исследования могут быть проведены на основе материалов, собранных в ходе международных фольклорных экспедиций, а также в результате документирования имеющегося материала.

Литература:

1. Жубанов А. Замана бұлбұлдары. Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1963. – 432б.
2. Ерзакович Б. Кенен Азербайев [Текст]. – Москва: Сов. композитор, 1961. – 59 с.
3. Коспаков З. Жалынды жаршы // Қоспақов З. Қазақтың әншілік өнері. – Алматы: Өнер, 1999. – 110-121
4. Кузембай С. Ұлы жырау Жамбыл мен абыз ақын Кененнің музыкалық мұрасы // Ұлттық музыкатану ғылымының өзекті мәселелері. таңдамалы зерттеулер мен мақалалар (75-жылдық мерейтойына арналған). – Алматы: Құс жолы, 2012. – 189-201б.
5. Муканова А. К вопросу о стилевых особенностях песен Кенена Азербайева. Методическое пособие. – Алматы, 2004. – 24с.
6. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – Вып 1. – 300 с.
7. Виноградов В. Киргизские народные музыканты и певцы [Текст]. – Москва: Сов. композитор, 1972. – 96 с.

8. Дюшалиев К. Песенная культура кыргызского народа. (Жанрово-исторический аспект) – Бишкек: 1993. - 300 с.
9. Аманова Р. Кыргызская народно-профессиональная песенная традиция. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алматы, 2006. – 122 с. – Рукопись.
10. Мухамбетова А. Проблема древнетюркского субстрата в культурах западноказахстанского кюя и среднеазиатского макома. Субстрат //Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век.– Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — С.236-289
11. Муптекеев Б. Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр. 17.00.02 – музыка өнері, Өнертану ғылымдарының кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясының авторефераты. А, 2009
12. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки Тюркских народов»: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). - М.:Композитор, 2013. – 528 с.
13. Медеубек М. Қазақ қылқобызы және Орталық Азия түркі халықтарының музыка мәдениетіндегі типологиялық туыстас аспаптар. 6D040400 – Дәстүрлі музыка өнері Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. Алматы, 2021. – 190б.
14. Шу энциклопедиясы. – Алматы: Асаба, 2010. – 384б.
15. Азербайев К. Қосылған қоңыр қазға әнмен үнім. Әндер жинағы. Кенен Азербайев. – Алматы: Қазығұрт, 2013. – 200 бет.
16. Бердибай А. Песенное творчество Жаяу Мусы и Абая как новый этап развития казахской музыкально-поэтической формы // Традиционная культура народов Поволжья: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 95-летию со дня рождения известного этнографа Р.Г. Мухамедовой (12-14 февраля 2019). 12-14 февраля, 2019, Республиканский центр развития традиционной культуры, Казань. – С. 93-105
17. Виноградов В. Атай Огонбаев. М.: Советский композитор, 1960 - 61с.
18. Алшораз Д. Құсайыновтың музыкалық шығармашылығының ұлттық негіздері. Өнертану ғылымдарының магистрі академиялық дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. Қолжазба.–Алматы, 2019.–79б.
19. Адилбаева Д. Ә.Желдібаев шығармашылығының музыкалық- стильдік ерекшеліктері. Магистерлік диссертация. Мамандық 7М02101 – Музыкатану. Құрманғазы атындағы ҚҰК, 2021.–125б.
20. Жетісу ақындарының жыр сарындары. Құраст. А.Абдуали, нотаға түсірген М.Абуғазы. - Алматы: Атамұра, 2008. – 160 б.

*УДК 781.2:781,4(574.5)**Жаңаберген Манасқызы Э./КАЗАКСТАН/
Жанаберген Манасқызы Э./КАЗАХСТАН/
Zhanabergen Manaskyzy E./KAZAKHSTAN/***КАЗАКСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫН АРАЛ ЧӨЛКӨМҮНДӨГҮ АРАЛ-КАЗАЛ АЙМАГЫНЫН
ЖЫР МЕКТЕБИНИН МАКАМДАРЫНЫН (ОБОН-ҮН КУРАМДАРЫНЫН) ТҮЗҮЛҮШҮ****СТРУКТУРА МАКАМОВ (МЕЛОДИЧЕСКИХ ЛАДОВ) ШКОЛЫ ЖЫРОВ РЕГИОНА
АРАЛ-КАЗАЛЫ ПРИАРАЛЬЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН****THE STRUCTURE OF MAKAMS (MELODIC MODES) OF THE ZHYR SCHOOL
OF THE ARAL-KAZAL REGION OF THE ARAL SEA REGION
OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN**

Аннотация. В данной работе рассматриваются особенности жырауских мақамов (мелодических форм) Аральского и Казалинского регионов. Анализируются структура мақамов, их эмоциональная направленность, способы исполнения и классификация по темброво-ритмическим признакам. Особое внимание уделяется разделению мақамов на типы по характеру қайырымов (повторяющихся музыкальных фраз), а также зависимости исполнения от строения жырау и содержания текста. В работе подчеркивается, что большинство местных мақамов требуют высокой степени подготовки, знания традиции и владения музыкальным инструментом. Отдельный раздел посвящен «күйтекес мақамдарға» — инструментальным вступлениям, которые ранее ошибочно классифицировались как «жыр-күй». Указывается, что такие формы возникли в условиях запрета на исполнение жыров и стали формой музыкального самовыражения жырау в советский период. Автор критикует ограниченность терминологии в русскоязычных исследованиях, где понятия «жыр» и «мақам» сливаются в одно — «эпос», и предлагает более точное использование терминов. Работа опирается на труды известных исследователей, таких как А. Сарымсакова и Т. Токжан, и поднимает важные вопросы сохранения и точного осмысления жырауской традиции в современном контексте.

Ключевые слова: жыр, мақам, жырау, күйтекес мақам, қайырым, домбыра, эпос, музыкальная традиция, исполнение.

Аннотация. Бул эмгекте Арал жана Казалы аймактарынын ыр мақамдарынын (обон-үн-курамдарынын) өзгөчөлүктөрү каралат. Мақамдардын түзүлүшү, эмоционалдык багыты, аткаруу ыкмалары жана тембр, ритмикалык өзгөчөлүктөрүнүн классификациясы талданат. Мақамдардын кайрыктарынын өзгөчөлүктөрү боюнча көп түргө бөлүнүшүнө, алардын ырчы-аткаруучулардын маанайына, тексттин мазмунуна көз карандылыгына өзгөчө көңүл бурулат. Жергиликтүү мақамдардын көбү жогорку деңгээлдеги даярдыкты, салтты билүүнү жана музыкалык аспапты чеберчиликте ойноону талап кылары баса белгиленет. Мурда «жыр-күй» деп жаңылыш аталган, азыр «күйтекес мақамдары» (аспаптык киришүүлөр) делген нерсеге өзүнчө бөлүм каралган. Мындай формалар ырларды аткарууга тыюу салынган шартта пайда болуп, совет доорунда ырчылардын музыкалык билдирүү формасына айланганы көрсөтүлгөн. Автор орус тилдеги изилдөөлөрдө «жыр» жана «мақам» деген түшүнүктөр биригип, «эпос» делип калганын сынга алып, терминдерди тагыраак колдонууну сунуштайт. Эмгек А. Сарымсакова, Т. Токжан өңдүү белгилүү изилдөөчүлөрдүн эмгектерине негизделип, азыркы шартта ырчылык салтты сактап, туура түшүнүүнүн орчундуу маселелерин көтөргөн.

Негизгисөздөр: жыр, мақам, жырау, күйтекес мақам, кайрым, домбыра, эпос, музыкалык салт, аткаруучулук.

Abstract. This paper examines the features of zhyrau maqams (melodic forms) of the Aral and Kazaly regions. The structure of maqams, their emotional focus, performance methods and

classification by timbre and rhythmic features are analyzed. Particular attention is paid to the division of maqams into types by the nature of kaiyryms (repeating musical phrases), as well as the dependence of performance on the mood of the zhyrau and the content of the text. The paper emphasizes that most local maqams require a high degree of training, knowledge of tradition and mastery of a musical instrument. A separate section is devoted to «kuitektes maqamdarga» - instrumental introductions that were previously mistakenly classified as «zhyr-kuy». It is indicated that such forms arose under the conditions of a ban on the performance of zhyrs and became a form of musical expression of the zhyrau in the Soviet period. The author criticizes the limited terminology in Russian-language studies, where the concepts of «zhyr» and «maqam» merge into one - «epos», and suggests a more precise use of terms. The work is based on the works of famous researchers such as A. Sarymsakova and T. Tokzhan, and raises important issues of preserving and accurately understanding the zhyrau tradition in the modern context. Keywords: zhyr, maqam, zhyrau, kuitektes maqam, kayyrym, dombyra, epic, musical tradition, performance.

Уважаемые дамы и господа, учёные и известные деятели искусства, проявляющие искренний интерес к традиционному искусству, а также гости и участники международного научно-практического конгресса!

По специальному приглашению Кыргызской Республики мы с радостью и искренним желанием прибыли на Национальный фестиваль традиционного песенно-музыкального искусства народов мира «Рух санат» и международный научно-практический конгресс.

Среди тюркских народов, имеющих единые корни, кыргызский народ, подобно казахам, сумел сохранить золотую нить своей культуры и искусства, не утратив её, а наоборот, с каждым годом способствуя её развитию и даже выходу на мировой уровень. Проведение данного Международного научно-практического конгресса, организованного Министерством культуры Независимой Кыргызской Республики — братского народа, с которым казахов с древних времён связывают тесные родственные узы и общая история, — я считаю важным мероприятием, своевременно поднимающим актуальные вопросы, возникшие в жыраулық өнер (традиционном эпическом исполнительском искусстве).

Как искусствовед и исполнитель в жанре жыраулық өнер, на обсуждение участников конференции я выношу тему, напрямую связанную с духовным наследием нашего народа: «Структура мақамов (мелодических формул) жыр мектебі (школы жыр) Сырдарьинского региона Казахстана, в частности Арал-Казалинского края».

Искусство жырау зародилось в глубокой древности и, несмотря на перемены в обществе, временами ослабевало, а временами подвергалось попыткам подавления и полного вытеснения из сознания народа разрушительными историческими событиями. Однако благодаря таланту и упорству выдающихся сыновей и дочерей искусства оно смогло выстоять и сохраниться. Возрождаясь как бесценное священное сокровище, созданное народом и неразрывно сплоснутое с ним на протяжении тысячелетий, это великое наследие предков обрело свою подлинную сущность, духовно-просветительскую силу и дошло до наших дней.

С какой бы стороны мы ни изучали искусство жырау, важно не забывать, что это направление, занимающее особое место в казахской культуре, представляет собой литературно-музыкальное творчество. Поэтому данное искусство следует рассматривать с точки зрения истории, литературоведения и музыкознания одновременно, не разделяя их друг от друга. К сожалению, на протяжении долгого времени жыраулық-жыршылық өнер в основном исследовался историками-этнографами и учёными, занимающимися народной устной литературой, тогда как среди музыковедов лишь немногие изучали тексты жыров и их мақамы (мелодические формы) в единстве.

В Республике Казахстан литературно-музыкальные произведения огромного региона под названием «Структура мақамов школы жыр Сырдарьинского и Арал-Казалинского регионов», а также разнообразные тонкие и загадочные мақам-напевы, сложившиеся с древних времён у жырау и жыршы-

лар, недостаточно изучены с точки зрения музыковедения. Сейчас мы вступили в эпоху, когда народные сокровища вызывают особое внимание, их бережно чтят и сохраняют. В таких условиях объём работы исследователей огромен.

В связи с этим считаю важным, чтобы учёные, изучающие историю жыраулық-жыршылық школ, устную литературу и музыкальное наследие этих регионов, акцентировали внимание на чётком географическом определении и отображении территории исследуемого объекта. Сырский край — это священная земля, часть необъятных казахских степей, которая породила и продолжает порождать выдающихся жырау, жыршы и термеші — природных талантов, создающих мудрое искусство и передающих его народу.

«Структура мақамов школы жыр Сырдарьинского и Арал-Казалинского регионов» — это музыкальные произведения, которые сложились с момента появления жыраулық өнер, прошли множество испытаний времени, были выведены из глубин сознания и внутреннего чувства исполнителя, и безупречно передают слушателю мысли и чувства исполнителя. Эти произведения целостны, имеют начало и этапы развития, кульминацию и музыкальный узел, обладают чёткой структурой изменчивых звуковых (тембровых), тематико-интонационных, уровневых (регистрирующих), ритмических и ладовых гармонических сочетаний, в целом поднявшись до уровня самостоятельного жанра.

Мақамы жырау Арал-Казалинского региона условно делятся на три группы для более глубокого изучения их структуры и художественных средств. Тем не менее, одним из первых, кто начал записывать на ноты мақамы этого региона, хотя и отметил, что некоторые из них «не достигли должного уровня», был Т. Тогжан в своей работе «Сырлы сарын». Однако в этом труде мало данных о жизни и творчестве исполнителей некоторых из этих мақамов.

Кроме того, следует отметить, что мы с осторожностью относимся к тому, что некоторые мақамы приписываются конкретным авторам. Известно, что народ зачастую признаёт исполнителя, сумевшего лучше всего передать характер и нюансы мақамы, именно «автором этого мақамы». Поэтому поверх-

ностное отношение некоторых исследователей к этому вопросу — непростительная ошибка. Ведь на сегодняшний день не существует достоверных аудиозаписей или неоспоримых письменных доказательств, подтверждающих авторство.

При поиске и сборе существующих в регионе мақамов мнения опрошенных людей кардинально расходятся, а ноты и материалы, опубликованные в отдельных трудах некоторых авторов, несмотря на одинаковые названия, содержат различный смысл и содержание, что неизбежно вызывает сомнения.

Структура жыр-мақамов Арал-Казалинского региона в основном состоит из трёхчастной формы, причём большинство мақамов охватывают от пяти до двадцати пяти фраз. Кроме того, по сравнению с мақамами жыраулық школ других регионов, таких как Сыр бойы, Мангистауский, Костанайский и Торгайский, структура мақамов, используемых в Арал-Казалы, является значительно более сложной. По нашему мнению, в Аралском регионе встречаются также мақамы, которые не вписываются в традиционные трёхчастные размеры. С музыкальной точки зрения, такие мақамы не исполняются монотонно, а подвергаются множественным вариациям, охватывают 22 лада домбры и имеют сложную структуру.

Мақамы Арал и Казалы состоят, как правило, **из вступления, начала, основной части и заключительных фраз. Вступление** начинается с настройки музыкального инструмента. Поскольку жыршы или жырау (бахши), взяв в руки свой музыкальный инструмент, внутренне пробуждается и приходит в состояние вдохновения, в этот момент уместно исполнить вступительный мақам, который соответствует настроению. Иногда можно сыграть сам мақам или его крупные или мелкие вариации. Исполнение такого вступительного мақамы помогает жырау вдохновиться, набраться сил и быстрее войти в основное исполнение жыра.

Начало (Бастау) — это часть, которая следует за вступлением и предшествует **основной части**. В упомянутом регионе её называют «ән шақыру» — «**призыв песни**», она предназначена для привлечения внимания слушателей. Эта часть обычно начина-

ется из средней октавы или иногда из малой октавы, с добавлением междометий «*оу*», «*ей*» и подобных им. Бастау исполняется и играется в верхней, средней и малой октавах.

В основной части звучат текст и мақам, состоящие из нескольких строк, а иногда и нескольких куплетов. Между ними вставляются небольшие **қайырымдар (перерывы, музыкальные вставки)**, которые помогают жырау (исполнителю) восстановить дыхание и подготовиться к следующему отрезку произведения.

В мақамах существуют два вида **қайырымдар (припевов, музыкальных вставок)**. Первый вид — это **маленький қайырым**, который звучит после того, как жырау (исполнитель) немного развернёт и выразит основную мысль в начале, средней или малой октаве, завершив определённую мысль в стихах. После этого қайырым звучит как краткий повтор.

После маленького қайырым жырау делает паузу для дыхания, а затем продолжает пение. Когда заканчивается весь крупный эпизод или стихотворение, звучит **большой қайырым**.

Функции кіші қайырымдар:

- **не дать слушателю устать;**
- **облегчить нагрузку для самого жырау;**
- **иногда служат для перехода на другой мақам.**

По особенностям қайырымов мақама делятся на две группы:

1) мақама с одинаковыми қайырымами;

2) мақама с разными (особенными), неповторяющимися қайырымами.

В первой группе қайырыма одна и та же мелодия қайырым может использоваться в двух-трёх мақамах. **Во второй группе**, где авторы мақама известны, қайырымы уникальны, сохраняют свою мелодию, содержание и характер, и не применяются в других мақамах.

Хотя структура мақама Аральско-Казалинского региона во многом схожа между собой, они никогда не исполняются однообразно. Это зависит от:

- **хода повествования в тексте,**
- **эмоционального состояния, характера и манеры исполнения жырау.**

Некоторые мақама сами по себе передают определённое настроение и характер.

В зависимости от особенностей, музыкальных строк и смыслового содержания текста, мақама делятся на пять групп:

1) Исполняемые с приподнятым настроением, в лёгкой, стремительной манере ;

2) Спокойные, уравновешенные, сдержанные по подаче ;

3) Динамичные, резкие, исполненные с порывом и напором ;

4) Очень радостные, широкие, величественные по звучанию ;

5) Печальные, трогательные, исполненные с глубоким волнением .

Таким образом, богатство мақама региона выражается не только в их строении, но и в эмоциональной палитре, передаваемой через исполнение.

В этих регионах почти не встречаются лёгкие, развлекательные мақама, построенные на приподнятом настроении. Напротив, преобладают мақама, требующие глубокой мысли, утончённого восприятия, стремящиеся к благородству и воспитывающие в духе благородства и человечности. Такие мақама всегда требуют отобранной, понимающей аудитории, соответствующей их характеру.

1. Структура мақама может включать строки из 7, 8, 11 или 12 слогов, состоящие из трёх, четырёх, пяти, иногда шести строк.

2. Вторые, третьи, четвёртые, пятые и девятые строки обычно рифмуются между собой, а последняя строфа подчёркивает основную мысль.

3. Первые две строки могут зависеть от третьей строки или первые четыре строки — от шестой и седьмой. До завершения строфы в тексте используются всевозможные художественные приёмы: сравнения, образные слова, украшения, налёки, упоминания географических названий и имён людей, что сопровождается разнообразной мелодической подачей.

4. Из-за сложности строения, такие мақама могут исполняться только особо одарёнными жырау и жырышы, хорошо разбирающимися в жыраулик традиции, глубоко постигшими её тонкости, а также профессиональными певцами.

В зависимости от:

- **исполнительского мастерства жырау-жыршы и термешілер,**
- **особенностей их голосов,**
- **способности запоминать тексты жыров,**
- **уровня владения музыкальным инструментом (домбыра),**

Мақамы можно условно разделить на три художественные категории:

1) **Мақамы, исполняемые с охватом нижней, средней и малой/большой позиций на домбыра;**

2) **Мақамы, исполняемые между нижней позицией и большой позицией на домбыра — встречаются редко в этом регионе;**

3) **Мақамы, исполняемые между средней позицией и малой позицией — наиболее распространены в регионе.**

Если слоги музыкальной фразы и текстовые фразы не совпадают по ритму с мелодией, допускается изменение порядка слов при сохранении смысла текста.

Күйтекес мақамдар. Такие мақамы ранее назывались **«жыр-күй» (песенно-инструментальные напевы)**, и первыми, кто начал их изучение, были А. Сарымсакова и Т. Тогжан. Их труды следует рассматривать как ценнейшие первые шаги и попытки в этом направлении.

Именно они, по сути, открыли исследовательское поле в изучении жыраулик традиции, обозначили ориентиры и направления для молодых исследователей, тем самым заложив основу для дальнейшего глубокого анализа и систематизации этого уникального музыкально-поэтического наследия.

Однако, несмотря на сложность исполнения на музыкальном инструменте, называть все небольшие по объёму мақамы исключительно **«жыр-күй»** вызывает сомнение даже у самого Т. Тогжана.

Так, автор отмечает:

«Сомневаться в том, что ‘жыр-күйлер’ столь же древние, как и сами жыры и эпосы, вряд ли приходится. Однако, судя по всему, в эпоху, когда было много жырау и жыршы, жыр-күй ещё не выделялся в отдельный жанр. Жырау и жыршы, насколько известно, не создавали отдельные произведения под названием ‘жыр-күй’»

И далее он делает важное уточнение:

«Когда мы прослушали и записали в нотации имеющиеся у нас ‘жыр-күйлер’, стало очевидно, что по форме они мало напоминают традиционные кюи. Эти жыр-күйлер скорее похожи на мақамы жыров: они построены на одном ритме, в них не соблюдается слоговая структура текста, украшения создаются с помощью особенностей игры на струнах, а по сравнению с кюями они более компактны. Жыр-күй — это нечто среднее между жырлық мақам и кюем, небольшое инструментальное произведение».

Таким образом, становится ясно, что и он, и А. Сарымсакова под «жыр-күй» понимали всего лишь **вступление**, исполняемое жырау на инструменте перед началом жыра, а не полноценное самостоятельное музыкальное произведение.

На самом деле, когда жырау или певец выходит перед собравшейся аудиторией, он исполняет на музыкальном инструменте специальную обработанную версию песенной мелодии или жыр мақамы — небольшой инструментальный отрывок, своего рода күйтекес (похожий на күй) вступление. Этот уникальный феномен, хотя и встречается повсеместно, до сих пор не признан как отдельный жанр и остаётся вне поля зрения музыкальных исследователей. А. Сарымсакова в своей статье «Форма жыр-кюев: опыт сравнительного анализа с казахским эпосом (на примере жыр-кюев Мангистау)» отмечает:

«Так называемые ‘малые инструментальные формы’ составляют огромный пласт народной инструментальной музыки, который, к сожалению, до сих пор не стал объектом исследовательского внимания».

В этой связи хочется обратить особое внимание исследователей на одну важную деталь. В большинстве русскоязычных исследований такие термины, как «жыр әуені» или «жыр мақамы», сводятся к единственному понятию — «эпос». Но, по нашему мнению, это не совсем корректно, особенно в условиях, когда каждая страна стремится к полному переходу на родной язык.

Да, слово «эпос» действительно переводится как «жыр», но куда тогда девается понятие «мақам»? Ведь это отдельное, содержательное музыкальное понятие. Поэтому

гораздо правильнее будет использовать выражения вроде:

- **«макамы эпоса»**
- **«макамы, применяемые сказителями»**

таким образом подчёркивая уникальность и значение макамов, которые исполняются жырау.

Структура и мелодия күйтекес мақамдар действительно напоминают традиционные күйи — это неоспоримый факт. Вопросы вроде «Когда и как появился этот вид мақамов?» волнуют и современных исследователей.

Во времена Советского Союза жыраулар подвергались постоянным преследованиям. Не то что исполнять жыр — даже говорить

о нём было запрещено. В такие тяжёлые моменты у певцов и домбристов, чьи души сгорали от боли, не оставалось ничего, кроме как излить свои чувства через звуки домбры. Они переложили жыр мақамдарын на язык личных переживаний, усилили их эмоциональную окраску, изменили структуру и тем самым превратили их в күйтекес мақамдар — своеобразную маску, средство самовыражения и утешения.

Такие изменения в содержании и форме мақамов, вызванные внешним давлением и внутренней потребностью в самосохранении, — закономерное явление в истории культуры. Это — свидетельство не только стойкости, но и гибкости казахской музыкальной традиции.

Спасибо за ваше внимание!

Использованная литература:

1. Бекхожина Т. Казына (Музыкально-этнографический сборник). Алматы, 1979. 112 с.
2. Куанбаева А. Феномен музыкальной эпической традиции в казахском фольклоре // *Artes Populares*, №14. Будапешт, 1985. – С. 121–133.
3. Елеманова С. Казахское традиционное песенное творчество. Издательство «Дайк-пресс», Алматы, 2000. 72 с.
4. Кенжеғұлұлы Н. Кәнеки, тілім, сөйлеші. Том 3, издательство «Маржан», Алматы, 1994. 373 с.
5. Жусипов Б.М. Жырауская и жыршиская традиция Сырдарьи: диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. 01.01.09. Алматы, 1999. 155 с.
6. Токжан Т. Сырлы сарын. Фонд «Сорос-Казахстан», А., 2002. с-7

УДК 781

Сапенова З. А./КАЗАКСТАН
*Sapenova Z. A./KAZAKSTAN***АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РЕСТИТУЦИИ ТЕМИР ООЗ КОМУЗА В СОВРЕМЕННОЙ
КЫРГЫЗСКОЙ КУЛЬТУРЕ****АЗЫРКЫ КЫРГЫЗ МАДАНИЯТЫНДА ТЕМИР ООЗ КОМУЗДУ КАЛЫБЫНА
КЕЛТИРҮҮНҮН АКТУАЛДУУ МАСЕЛЕЛЕРИ****CURRENT ISSUES OF TEMIR OOO KOMUZ'S RESTITUTION IN KYRGYZ CULTURE**

Аннотация. Объекты нематериального культурного наследия, находящиеся под защитой ЮНЕСКО, вызывают пристальное внимание представителей устно-профессионального музыкального искусства, а актуальные проблемы их сохранения в повестке государственной культурной политики множества стран, в том числе и Кыргызстана. Предметом исследования данной статьи выступают важнейшие вопросы охраны традиционной формы обучения на древнем кыргызском музыкальном инструменте темир ооз комуз, которые реализуются республиканским центром «Устатшакирт» с 2003 года (созданного по инициативе Ага Хана в области музыкального творчества). Темой сообщения является проблема сохранения и развития традиционных устно-профессиональных форм бытования искусства игры на кыргызском варгане. Цель работы - описание процесса восстановления устных форм традиций обучения и исполнительства в области темир комузового искусства, приобретающего в настоящее время черты реституции, так, как, по сути, компенсирует результаты многолетнего разрушения социально-культурной базы традиции, предотвращает возможную утрату культурного наследия и противодействует угасанию целого пласта устно-профессионального музыкального искусства. Результаты исследования показали, что центром «Устатшакирт» проводятся успешные проекты поддержки устно-профессиональной традиции в сфере музыкального и театрального искусства, а также изготовления традиционных кыргызских музыкальных инструментов. В ряду соседних центрально-азиатских стран долгосрочная целенаправленная программа возобновления устного обучения игре на темир ооз комузе, внедренная кыргызскими теоретиками и практиками, вызывает особый интерес в свете международных достижений выдающихся варганистов, среди которых Кутманаалы Султанбеков, признанный одним из девяти лучших виртуозов мира на Третьем международной конкурсе в Якутии в 2022 г. Статья предназначена вниманию профессиональных варганистов-исполнителей, устат (педагогов), мастеров-изготовителей темир ооз комузов, а также любителей кыргызского музыкального традиционного искусства. В выводах утверждается, что благодаря активной деятельности отдельных энтузиастов процесс реституции устных форм бытования традиций темир комузового искусства достигает своих целей, а также способствует продвижению кыргызского музыкального искусства в целом в международном культурном пространстве. Вместе с тем важнейшие вопросы защиты национальной самобытности требуют поддержки данных инициатив на государственном уровне с необходимым и достаточным финансированием.

Ключевые слова: темир ооз комуз, реституция устной традиции, Устатшакирт, Кутманаалы Султанбеков, кыргызская традиционная музыкальная культура.

Аннотация. ЮНЕСКО тарабынан коргоого алынган материалдык эмес маданий мурас объекттери оозеки жана профессионалдык музыкалык искусствонун өкүлдөрүнүн көңүлүн буруп, аларды сактоонун актуалдуу көйгөйлөрү көптөгөн мамлекеттердин, анын ичинде Кыргызстандын мамлекеттик маданият саясатынын күн тартибинде турат. Бул макаланын предмети 2005-жылдан бери (Ага Хандын Музыкалык Программасы тарабынан түзүлгөн) Республикалык «Устатшакирт» борбору ишке ашырып келе жаткан байыркы кыргыз

музыкалык аспабы темир ооз комуз боюнча билим берүүнүн салттуу формасын сактоо жана өнүктүрүүнүн орчундуу маселелери болуп саналат. Билдирүүнүн темасы – кыргыз темир ооз комуз кагуу өнөрүнүн салттуу оозеки жана профессионалдык формаларын сактоо жана өнүктүрүү маселеси. Иштин максаты – темир комуз өнөрүндө окутуунун жана аткаруучулук салттарынын оозеки формаларын калыбына келтирүү процессин баяндоо, ал азыркы учурда реституциялык өзгөчөлүктөргө ээ болуп жатат, анткени, чындыгында, ал салттын социалдык-маданий базасынын көп жылдык бузулушунун натыйжаларынын ордун толтурат, маданий мурастын мүмкүн болуучу жоготууларына бөгөт коёт жана музыкалык же профессионалдык искусствонун бүтүндөй кырылышына каршы аракеттенет. Изилдөөнүн жыйынтыгы көрсөткөндөй, «Устатшакирт» борбору музыкалык жана театралдык искусство тармагындагы оозеки-кесиптик салтты колдоо, ошондой эле кыргыздын салттуу музыкалык аспаптарын жасоо боюнча ийгиликтүү долбоорлорду ишке ашырып жатат. Коңшу Борбор Азия өлкөлөрүнүн ичинен кыргыз теоретиктери жана практиктери тарабынан ишке ашырылып жаткан темир ооз комуз кагууну оозеки үйрөтүүнү кайра баштоонун узак мөөнөттүү максаттуу программасы Якутиянын 20-сынагында дүйнөнүн эң мыкты тогуз виртуозунун бири катары таанылган Кутманалы Султанбеков баш болгон көрүнүктүү темир жана жыгач ооз комузчулардын эл аралык жетишкендиктерин эске алуу менен өзгөчө кызыгууну туудурат. Профессионал темир/жыгач ооз комуз аткаруучуларына, устаттарга, ошондой эле кыргыздын салттуу музыкалык искусствосун сүйүүчүлөргө арналган. Корутундуларда жеке энтузиасттардын жигердүү ишмердүүлүгүнүн аркасында темир комуз өнөрүнүн оозеки формаларын калыбына келтирүү процесси өз максатына жетип, ошондой эле бүтүндөй кыргыз музыкалык искусствосун эл аралык маданий мейкиндикте таанытууга салым кошуп жатканы айтылат. Ошол эле учурда улуттук өзгөчөлүктү коргоонун эң маанилүү маселелери бул демилгелерди зарыл жана жетиштүү каржылоо менен мамлекеттик деңгээлде колдоону талап кылат.

Негизги сөздөр: темир ооз комуз, оозеки чыгармачылыкты калыбына келтирүү, Устатшакирт, Кутманаалы Султанбеков, кыргыздын салттуу музыкалык маданияты.

Abstract. Intangible cultural heritage objects protected by UNESCO attract close attention of representatives of oral-professional music, and current problems of their preservation are on the agenda of state cultural policy of several countries, including Kyrgyzstan. The subject of this article is the most important issues of both preserving and developing the traditional form of education on the ancient Kyrgyz musical instrument temir ooz komuz, which have been implemented by the Republican Center «Ustatshakirt» since 2003 (created on the initiative of the Aga Khan in the field of musical creativity). The topic is the problem of the traditional oral-professional forms of Kyrgyz jaw harp existence. The purpose is to describe the process of restoring oral forms of traditions of temir komuz teaching/performing, which is currently acquiring features of restitution, as, in fact, it compensates for the results of many years of the tradition's destruction of the socio-cultural base, prevents the possible loss of cultural heritage and counteracts the extinction of an entire layer of oral-professional musical art. The results of the study showed that the Ustatshakirt center carries out successful projects to support the oral-professional musical and theatrical art tradition, as well as the manufacture of traditional Kyrgyz musical instruments. Among neighboring Central Asian countries, the long-term targeted program of resuming oral teaching of the temir ooz komuz playing, implemented by Kyrgyz theorists and practitioners, is of particular interest in light of the international achievements of outstanding Jaw harpists, including Kutmanaly Sultanbekov, recognized as one of the nine best virtuosos in the world at the Third International Competition in Yakutia in 2022. The article is intended for the attention of professional Jaw harp performers, ustat (teachers), master makers of temir ooz komuzes, as well as amateurs of Kyrgyz traditional musical art. The conclusions state that thanks to the active work of individual enthusiasts, the process of restitution of oral forms of temir komuz traditions' existence achieves its goals, and also contributes to the promotion of Kyrgyz musical art as a whole in the international cultural space. At the same time, the most important issues of protecting national identity require support for these initiatives at the state level with the necessary and sufficient funding.

Key words: temir ooz komuz, restitution of oral tradition, Ustatshakirt, Kutmanaaly Sultanbekov, Kyrgyz traditional musical culture.

Введение

История бытования традиции игры на кыргызском варгане - темир ооз комузе – насчитывает множество веков, неоднократные упоминания о нем встречались в XVI веке во всемирно известном своей феноменальной протяженностью сказаний эпосе «Манас». Будучи одним из древнейших музыкальных инструментов, обладающих довольно хрупкой конструкцией и особыми условиями изготовления, темир ооз комуз, тем не менее, в настоящее время продолжает звучать в музыкально-культурном поле кыргызского народа. Многочисленные упоминания о популярности его фольклорных форм содержатся в документах европейских и российских путешественников XIX и начала XX-го веков [1, 40]. После октябрьской революции с изменением социально-политических условий судьба темир ооз комуза оставалась бы неясной до тех пор, пока он не был представлен на декаде кыргызского искусства в Москве в 1939 г. [2, 1] Однако форма представления подверглась трансформации в силу объективной смены парадигмы – перехода с традиционной устно-профессиональной системы к европейской письменно-профессиональной и темир ооз комуз был аранжирован в коллективную/ансамблевую форму исполнения [3, 23; 4, 1]. Позже трансформации подверглась и система обучения/наставничества, где письменная/нотированная форма почти вытеснила устную/слуховую. Однако после обретения Независимости отдельным энтузиастам удалось свершить реституционные действия по восстановлению традиционной формы бытования и обучения. Локомотивом процесса выступил центр традиционной культуры «Устатшакирт» (создан в 2004 г. в рамках музыкальной программы Ага Хана), который возглавил и провел множество проектов по возврату к устным формам обучения и созданию сети детских коллективов под руководством Кутманаалы Султанбекова [5, 1].

Обзор литературы

Обзор литературы представлен шестью основными группами источников. В пер-

вую группу (i) включены материалы о музыкальном инструменте темир ооз комуз, представленные теоретическими трудами С. Субаналиева, К. Дюшалиева, Б. Алагушова и практическими пособиями Р. Мадваровой, Н. Нышанова [6-14]. Во вторую группу (ii) вошли исследования о природе устной традиции в фольклоре и устно-профессиональном музыкальном искусстве: классификация признаков трех пластов – фольклорного, устно-профессионального и письменно-профессионального – представлена Галицкой С.; Алексеев Э. пишет о различии способов построения устного и письменного музыкального «текста» и о континуальности или дискретности доминанты устного правополушарного вида мышления; Алкон Е. профессиональную музыку устной традиции относит к музыкальному мышлению мифологического типа; Ю. Виноградов рассматривает вопросы противостояния и борьбы устного и письменного начал в музыкальном искусстве [15,16]. Третья группа (III) представлена трудами ученых, посвященных традиции устного наставничества в центральноазиатских культурах. О связях молодых комузчу или певцов с мастерами-профессионалами писал В. Виноградов; о понятии «Устатшакирт» («учитель-ученик») в фольклорной практике, содержанием которой является передача знаний и профессиональных навыков от учителя к ученику, пишет М. Касей; о необходимом условии процесса профессионализации в традициях устатшакирт упоминается в исследовании Р. Амановой [17-19]. В четвертой группе (iv) использованных источников рассмотрены труды о необходимости сохранения и развития культурных традиций в эпоху глобализации, а также исследования по реституции в культурном пространстве. Конвенция и список устного и нематериального культурного наследия ЮНЕСКО декларируют основные принципы защиты и сохранения культурных артефактов, находящихся под угрозой исчезновения [20,21]. Об угрозе потери «золотого фонда» кыргызского музыкального наследия писал Б. Алагушов; о рисках размывания культурного мно-

гообразия, утрате самобытности музыкальных исполнительских традиций вследствие процессов культурной ассимиляции пишет М. Касей; о недопустимости лирического диссонанса в современных аранжировках традиционных произведений пишет Г. Байсабаева; о необходимости поддержки традиции исполнения и изготовления музыкальных инструментов, а также о возвращении в практику полузабытых инструментов пишет Р. Сыдырбаева [22, 18, 23-25]. Пятая группа (v) содержит источники по деятельности центра «Устатшакирт» и Кутманаалы Султанбекова. Рассмотрены уставная документация, отчетные статистические данные общественного объединения Центра «Устатшакирт», а также публикации в СМИ о них. Л. Гамильтон и Д. Джусупжан пишут о впечатляющих достижениях работы центра, о чем свидетельствуют цифры (более 10 тысяч детей было обучено устным методом игре на комузе и темир комузе); российские (С. Иванова, Ю. Гарднер, М. Макарова) и кыргызские (А. Мокренко, Н. Абдыразакова) корреспонденты о творческих достижениях Кутманаалы Султанбекова [26, 23, 28-30].

Основная часть

Современная музыкальная культура Кыргызстана отличается необычайно широким диапазоном сосуществования различных направлений, стилей и жанров музыкальных традиций – фольклор, устно-профессиональная традиционная музыка, европейская классическая, попмузыка и джаз создают яркую палитру музыкального фона страны. Темир ооз комуз занимает особое место в данном музыкальном поле. Вовлекаясь почти во все перечисленные направления, тем не менее, усилиями энтузиастов он сохраняет свои вековые традиции, что особенно важно в условиях глобализации и гомогенизации культур. Кыргызская традиционная музыка, будучи изначально культурой устно-профессиональной системы, начиная с советского периода ее истории и по настоящее время находится в процессе аккультурации – вовлечения в орбиту доминирующей европейской письменно-профессиональной системы, как и все культуры постсоветских центральноазиатских республик. Однако

в Кыргызстане смена музыкально-культурной парадигмы повлекла за собой и обратный процесс инкультурации, что свидетельствует об активизации инстинкта самосохранения национальной культуры [31, 2]. В круг основных проблем сохранения национальной самобытности входят и вопросы реституции темир ооз комузового искусства: возврата почти утраченных культурных ценностей к их первоначальным устным формам бытования; восстановления исторической справедливости и укрепления национальной идентичности; заполнения пробелов культурной трансляции, которые возникли в ходе социально-культурных изменений и смены музыкальной парадигмы в начале XX века, как следствие, вытеснения устного наставничества из системы народной педагогики традиционной музыки кыргызского народа.

Результаты исследования

Кыргызский общественный центр «Устатшакирт», созданный в 2004 году в рамках музыкальной программы Ага Хана при поддержке Фонда Кристенсена, Посольства Швейцарии в Кыргызстане и МИД Норвегии, в течение двух десятков лет провел значительную работу по реституции темиркомузового искусства, добившись выдающихся результатов на международном культурном пространстве. Используя в своей деятельности все возможные методы преодоления пробелов в музыкально-культурной трансляции традиционных ценностей кыргызского народа, центр создал систему поддержки устно-профессионального наставничества с помощью информационно-коммуникационных технологий (МузЧырак по музыкальным кружкам), применения интерактивных форм работы с молодежью («Музейные субботы», «Творческая лаборатория», «Экспериментальная мастерская», «Традиционные инструменты – юным талантам»), вовлечения детей и молодежи в сохранение и развитие самобытности национальной культуры (школьный театр Умтул, фольклорные экспедиции), создания медиа и культурно-творческих мероприятий (авторская программа по музыке Умтул-музыка, концертно-просветительская деятельность,

хрестоматия игры на чопо чоор, темир ооз комуз и сыбызгы для детских музыкальных школ, сборник партитур для детских ансамблей традиционной музыки с DVD-приложением.

По методике устного наставничества под руководством Кутманаалы Султанбекова и других профессиональных музыкантов, разработанной Центром, обучено более 10 000 школьников во всех регионах страны. «УстатШакирт» имеет обширную концертную практику: Contemporary art week; АСМО-2022 (Узбекистан), KolFest'2022 (Kyrgyzstan), Asia Culture Center (ACC, г. Кванджу, Южная Корея), Пекинская Центральная консерватория (КНР), «Roof of the World» (Таджикистан), Бруклинская академия музыки (BAM, Brooklyn Academy of Music), пред-олимпийская арена «River of Music» (Лондон, Великобритания), штаб-квартира ЮНЕСКО в Париже, и др. «УстатШакирт» является неизменным участником масштабных международных мероприятий в Кыргызстане — Всемирные Игры Кочевников, Неделя Традиционной музыки, День комуза и др.

Таким образом, проблема функционирования жанров традиционной музыкальной культуры в условиях современного социума является одной из актуальнейших. С особой остротой она встает в контексте неевропейских культур, сохранивших традиции устного профессионализма. Кыргызская музыкальная культура является ярким тому примером. Изучение этих традиций является одним из способов их сохранения и развития, способствует воспитанию новых поколений исполнителей – певцов и инструменталистов в новых социокультурных реалиях. Темир ооз комуз – важнейший элемент кыргызской музыкальной культуры: в эпосе «Манас» неоднократно упоминается темир ооз комуз; первым среди центральноазиатских республик ансамбль темир комузистов представил свое искусство на декадах в Москве (1939 и 1958 гг.); первым введением его в оркестр явилось аранжировка «Боз салкын» Б. Фефермана (1956); наконец, именно кыргызский темир комузист Кутманаалы Султанбеков вошел в девятку сильнейших варганистов мира (Якутия, 2022), чему немало способствовала успешная многолетняя деятельность общественного центра «Устатшакирт».

Литература:

1. Вайнштейн О. Л. Иностранные путешественники о Киргизии 60–70 гг. XIX в. / О. Л. Вайнштейн // Ученые записки исторического факультета КГУ. Вып. 5. Фрунзе, 1958. С. 39-72
2. Прием в Кремле участников декады киргизского искусства // Газета «Энергия» («Каширский энергетик»), 08.06.1939 г. https://vk.com/wall-62661737_5092 (Дата обращения: 31.05.2025)
3. Джумакова У. Р. (2003) Творчество композиторов Казахстана 1920 — 1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: Исследование. — Астана: Фолиант, 2003. — 232 с.
4. Феферман Б. В. Темир ооз комуз үчүнэл күүлөрү. – Ф.: 1965. - 195 с.
5. Кыргызская Республика/Культурное развитие Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания akdn <https://the.akdn/ru/gde-my-rabotaem/centralnaya-aziya/kyrgyzskaya-respublika/kulturnoe-razvitie-kyrgyzskaya-respublika> (Дата обращения: 29.05.2025)
6. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты (идиофоны, мембранофоны, аэрофоны). – Фрунзе: Кыргызстан, 1986. – 167 с.
7. Субаналиев С. (1982) Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования: автореф. канд. иск.: 17.00.02 / Сагыналы Субаналиев. - Л., 1982. - 24 с.
8. Дюшалиев К., Лузанова Е. Кыргызское народное музыкальное творчество: учеб. пособие. - Бишкек, 1999. -С. 145–146.
9. Алагушов Б., Койгелдиева Т., Турдумамбетова Ш. /Из истории кыргызской музыки. – Фрунзе: Школа, 1989. – 208 с.
10. Алагушов Б. Энциклопедия кыргызской музыки. Бишкек, 2007. – 400 с.

11. Sapenova Z. (2023) Kazak and Kyrgyz research of both Shan Kobyz and Temir Komuz// Материалы Международного конгресса деятелей культуры и искусства «Тюркская культуры: общие истоки и особенности развития», Алматы, Казахстан 2023.- с.337–342.
12. Мадварова Р. (1988) Школа игры на темир комузе: учеб. пособие для дет муз. шк. / Под ред. К. Молдобасанова. — Фрунзе: Мектеп, 1988. — 60 с.
13. Мадварова Р., Кузнецов А. Темир ооз комуз мектеби. – Ф.: 1988.
14. Нышанов Н. (2015) Темир Комуз: Сабактар үйрөнүү Бойунч Видео-Мекстпе. Бишкек: Калем Б.Б., 2015.
15. Галицкая, С. П. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре / С. П. Галицкая // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 4. – С. 6–14. Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания doi.org/URL: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2015.4.006-014> (Дата обращения: 29.05.2025)
16. Алкон Е.М. К вопросу об «устном» и «письменном» в музыкальных традициях Востока и Запада. Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания Cyberleninka.ru/URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-ustnom-i-pismennom-v-muzykalnyh-traditsiyah-vostoka-i-zapada> (Дата обращения: 29.05.2025)
17. Виноградов В. С. Кыргызская народная музыка. Фрунзе: тип. №1, Главиздат Минкультуры КР. 1958. - 236 с.
18. Касей М. К. Кыргызское народно-певческое исполнительство и пути его сохранения и развития Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания [scientificarticle.ru/URL: https://scientificarticle.ru/images/PDF/2020/54/kyrgyzskoe-narodno-pevche.pdf](https://scientificarticle.ru/images/PDF/2020/54/kyrgyzskoe-narodno-pevche.pdf) (Дата обращения: 29.05.2025)
19. Аманова Р. А. Традиция исполнительских состязаний айтыш и кюу чертиш в музыкальном наследии кыргызов Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания Cyberleninka.ru/URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsiya-ispolnitelskih-sostyazaniy-aytysh-i-kyuu-chertish-v-muzykalnom-nasledii-kyrgyzov> (Дата обращения: 29.05.2025)
20. Конвенция об охране нематериального культурного наследия Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания [www.un.org https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml) (Дата обращения: 31.05.2025)
21. «Intangible Heritage Lists». UNESCO Press. Retrieved 2010-11-16. Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания [www.unesco.org https://www.unesco.org/en/culture](https://www.unesco.org/en/culture) (Дата обращения: 31.05.2025)
22. Балбай Алагушов: Мы на грани потери половины «Золотого фонда» Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания pr.kg <http://pr.kg/gazeta/number366/15/> (Дата обращения: 31.05.2025)
23. Jusupjan J. Central Asia: Masters Try to Revive Old Ways Of Teaching Traditional Music Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания [rferl.org https://www.rferl.org/a/1062106.html](https://www.rferl.org/a/1062106.html) (Дата обращения: 31.05.2025)
24. Сырдыбаева Р.М.: «Салттуу музыканы үйрөнөм дегендер көбөйүп жатат» / Таң Шоола / НТС Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания [nts.kg http://nts.kg/tan-shoola-raziya-syrdybaeva-saltnu-muzykany-uironom-degender-koboiup-zhatat/](http://nts.kg/tan-shoola-raziya-syrdybaeva-saltnu-muzykany-uironom-degender-koboiup-zhatat/) (Дата обращения: 31.05.2025)
25. Сыдырбаева Р., Лапшина Т. Развитие искусства в контексте интеграционных процессов// Материалы международной научной конференции «Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального искусства на современном этапе» 10 апреля 2024 года, Алматы, Казахстан, с. 199–206
26. Laura Hamilton. Rejuvenating Kyrgyzstan's Traditional Performing Arts: Razia Syrdybaeva on the Ustatshakirt Ensemble 18 September 2024 <https://timesca.com/rejuvenating-kyrgyzstans-traditional-performing-arts-raiza-syrdybaeva-director-ustatshakirt-ensemble/> (Дата обращения: 31.05.2025)
27. Иванова С. «Ждал, надеялся, что возьму главный приз». Кутманаалы Султанбеков о победе в конкурсе «Хомусист-виртуоз мира» Электронный ресурс // Официальный сайт

сетевого издания ysia.ru <https://ysia.ru/zhdal-nadeyalsya-cto-vozm-glavnyj-priz-kutmanaaly-sultanbekov-o-pobede-v-konkurse-homusist-virtuoz-mira/> (Дата обращения: 29.05.2025)

28. Гарднер Ю. В Якутии определили лучших хомусистов мира Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания rg.ru <https://rg.ru/2022/06/20/reg-dfo/v-iakutii-opredelili-luchshih-homusistov-mira.html> (Дата обращения: 29.05.2025)

29. Мокренко А. Кыргызстанец примет участие в международном конкурсе исполнителей на ооз-комузе Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания 24.kg https://24.kg/obschestvo/234009_kyrgyzstanets_primet_uchastie_vmejdunarodnom_konkurse_ispolniteley_naooz-komuze/ (Дата обращения: 29.05.2025)

30. Абдыразакова Н. Кыргызстанец признан лучшим на музыкальном конкурсе Хомусист-виртуоз мира Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания vb.kg https://www.vb.kg/doc/419476_kyrgyzstanec_priznan_lychshim_na_muzыkalnom_konkyrse_homysist_virtyoz_mira.html (Дата обращения: 29.05.2025)

31. Vineet Nanda. Difference Between Acculturation and Enculturation Updated on: 2023-03-30T15:20:38+05:30 Электронный ресурс // Официальный сайт сетевого издания tutorialspoint.com <https://www.tutorialspoint.com/difference-between-acculturation-and-enculturation> (Дата обращения: 29.05.2025)

*УДК 130.2**Телебаев Г.Т. /КАЗАКСТАН/
Телебаев Г.Т. /КАЗАХСТАН/
Telebaev G.T. /KAZAKHSTAN/***ТҮРК МУЗЫКАСЫНЫН ФИЛОСОФИЯСЫ****ФИЛОСОФИЯ ТЮРКСКОЙ МУЗЫКИ****PHILOSOPHY OF TURKIC MUSIC**

Аннотация. Макалада түрк музыкасынын философиясы биринчи жолу эки аспектиде талданат: түрк музыкасынын философиясы жана музыкадагы түрк философиясы катары. Биринчи аспектиде музыка жөнүндөгү түшүнүк түрктөрдүн дүйнө таанымынын жана музыкага болгон ар кандай аныктамалардын контекстинде берилип, түрк музыкасына мүнөздүү «саз» түшүнүгү баса белгиленет. Көңүл түрк музыкасынын онтологиясына жана анын ыйык, мистикалык маанисине бурулат. Бул талдоодо Коркыт атанын чыгармасы колдонулат. Экинчи аспектиде Аль-Фарабиден Дарвиш Алиге (9-дан 16-кылымга чейин) музыканын түрк философиясынын тарыхый өнүгүүсү талданат. Алишер Навои менен Низами Гянджавинин, Аш-Ширазинин жана Кавкабинин музыкалык концепциялары философиялык мазмуну жагынан биринчи жолу берилген.

Негизги сөздөр: түрк музыкасынын философиясы; музыкадагы түрк философиясы; саз; кобуз; баксы; Коркыт Ата; аль-Фараби; Низами Гянджеви; Алишер Навои; Нажмаддин Кавкаби

Аннотация. В статье впервые анализируется тюркская философия музыки в двух аспектах: собственно как философия тюркской музыки и как тюркская философия музыки. В первом аспекте дано понимание музыки в контексте тюркского миропонимания и различные определения музыки, специфичным для тюркской музыки выделено понятие «саз». Акцентируется внимание на онтологии тюркской музыки и ее сакральном, мистическом значении. Использовано в данном анализе творчество Коркыт Ата. Во втором аспекте, проанализировано историческое развитие тюркской философии музыки от Аль-Фараби до Дарвиша Али (с IX по XVI века). Концепции музыки Алишера Навои и Низами Гянджеви, Аш-Ширази и Кавкаби были впервые представлены с позиции их философского содержания.

Ключевые слова: философия тюркской музыки; тюркская философия музыки; саз; кобуз; баксы; Коркыт Ата; Аль-Фараби; Низами Гянджеви; Алишер Навои; Наджмаддин Кавкаби

Abstract. The article analyzes the Turkic philosophy of music for the first time in two aspects: actually as a philosophy of Turkic music and as a Turkic philosophy of music. In the first aspect, the understanding of music is given in the context of the Turkic worldview and various definitions of music, the concept of «saz» specific to Turkic music is highlighted. Attention is focused on the ontology of Turkic music and its sacred, mystical meaning. The work of Korkyt Ata is used in this analysis. In the second aspect, the historical development of the Turkic philosophy of music from Al-Farabi to Darwish Ali (from the 9th to the 16th century) is analyzed. Concepts of music of Alisher Navoi and Nizami Ganjavi, Ash-Shirazi and Kawkabi were presented for the first time from the standpoint of their philosophical content.

Key words: philosophy of Turkic music; Turkic philosophy of music; saz; kobuz; baqsy; Ata Korkyt; Al-Farabi; Nizami Ganjavi; Alisher Navoi; Najmuddin Kawkabi

Философия музыки начинается с вопроса о том, что такое музыка вообще. В истории европейской философии мы имеем несколько вариантов ответа на этот вопрос. Их можно представить так.

Первая, это чисто материалистическая, даже механистическая, точка зрения. Она заключается в том, что музыка - это организованный набор звуков. В этом смысле музыкой надо считать и пение птиц, и шум волн, и завывание ветра, и любые производственные шумы.

Вторая позиция, музыкой называется только специально написанное для прослушивания произведение. Здесь подчеркивается творческий характер музыки, то, что она создается. Также важно, что у музыки должен быть слушатель. Это антропная точка зрения.

Третья позиция основывает музыку на числах, на математических пропорциях. Это в основе своей пифагорейская концепция музыки, и она долгое время господствовала в теориях музыки.

Наконец, четвертая позиция может быть названа метафизической. Музыка есть проявление абсолютной воли, сверхсущего, абсолюта. Человек лишь улавливает музыку, воплощает ее в произведения. Музыка, как и математические числа, существовала бы и тогда, когда ее никто не воспринимал.

Специфика тюркского подхода к музыке заложена, на мой взгляд, в существующих множественных названиях для музыки.

В казахском языке (который взят нами в качестве примера) обозначения музыки таковы: «музыка», «саз», «әуез». Отдельные стороны, жанры музыки обозначаются также терминами: «әуен» (мелодия), «ырғақ» (ритм), «ән» (песня), «күй», «жыр», «терме».

Понятие «музыка» используется в общечеловеческом смысле, как в европейских на пример изданиях.

Специфичным для тюркской музыкальной культуры является понятие «саз». Об этом термине очень хорошо написано в книге известного казахстанского ученого Баглан Кокумбаевой «Казахская музыкальная культура» [1].

Автор связывает термин «саз» с автохтонным, тюркским слоем музыки: «особое эмоциональное состояние человеческого

духа запечатлелось в истории культуры человечества в мифах о происхождении человека из глины. Осознание природных свойств глины переносится на чувственный мир человека в значении «смягчает, ласкает душу» [1, 6]. И далее: «культура саз имеет автохтонное (местное) происхождение и локализуется территорией Великой Степи Евразийского континента. Ей присущи созидательная сила и смысловая заданность всего сущего, восходящие к истокам мифорелигиозной эпохи» [1, 6]. Здесь автор проводит коннотацию с другим смыслом слова «саз» - «глина», который сохранился в названии музыкального инструмента «саз сырнай».

Другой термин, который покрывает примерно то же смысловое пространство, это термин имеющий персидское происхождение - «әуез». Он считается синонимичным с терминами «саз», «әуен», «ырғақ» (ритм) [2, 504].

В таком смысле писал об «искусстве әуез» Ахмет Батурсынов: «әуездің түрлі орайын, шырайын, сазын, сайрамын келтіріп, құлаққа жағып, көңілді әсерлейтін ән салу, күй тарту өнері. Бұл әуез өнері болады (еуропаша музыка)» [3].

У термина «саз» есть, как известно, и другое значение – это музыкальный инструмент, который есть у всех тюркских народов (хотя называется он по-разному). При этом это и струнно-щипковый, и смычковый музыкальный инструмент, который упоминается в одном из своих видов (как «кубуз»), уже в «Дивани Лугат ат-Турк» Махмуда Кашгари [4, 347].

Этот инструмент назывался у разных тюрков как: «гопуз», «қобыз», «комуз», «тамбур», «баглама», «сетар», «джура», «дутар».

Известный ученый, посвятивший всю свою жизнь «музыкальной археологии», Юрий Садоков в своей книге «Тысяча осколков золотого саза», проводит именно мысль о том, что известные под разными именами музыкальные инструменты тюрков берут начало от одного корня, от «саза».

Он пишет: «Поразительная аналогия некоторых форм казахских домбр группе древнехорезмийских двуструнок лишний раз доказывает преемственность культурных традиций. Сходство инструментов в данном случае не формальное, а органическое» [5, 84].

Мне представляется, что из данной премущественности и выросло общее название для любого музыкального инструмента в тюркской культуре, как «саз». При этом мы помним, что не только смычковые или щипковые, но и духовые (например, «саз сырнай») инструменты имеют то же происхождение.

Правда известный ученый-музыковед, доктор искусствоведения Шахым Галлыев в своей очень интересной книге «Музыка тюркских народов» полагает, что общим названием для музыкальных инструментов у тюрков был термин «гопуз» [6, 35].

Для тюркского миропонимания характерно представление о музыке как имеющей сакральное значение. В книге Шахыма Галлыева представлены примеры, показывающие магическую силу музыки, что берет начало, по его авторитетному мнению, в мифо-ритуальной практике тюрков. Это и происхождение имени музыкантов в туркменской культуре «багшы» от тюркского «бақсы» как целителя, использовавшего музыкальные инструменты для связи с потусторонними силами. И использование музыки и музыкальных инструментов при проведении различных обрядов. И магическая сила музыки, которая отражена, в частности, в серии кюев под названием «Нар идірген», смысл которых в том, что верблюжонка, оставшегося без матери, под воздействием музыки может вскормить другая верблюдица [6, 59-62].

Сакральные, мистические стороны тюркской музыки отчетливо просматриваются в творчестве баксы (шаманов). Исследовательница Гульзада Омарова полагает, что термин «кобыз» ведет происхождение от врачевательского искусства баксы [7, 34-35].

Это заметно также у Коркыт Ата, у которого именно музыка стала главным условием его бессмертия.

Для онтологии музыки важно, на мой взгляд, что музыка для Коркыта представляет его связь с высшими силами, с космосом, с небом. Один из кюев Коркыта называется «Тенгри», обозначая его представление о высшей силе, о связи с «Көк Тәңір».

Вообще все кюи Коркыт Ата сопровождаются легендами, в которых прямо утверждается о его отношениях с высшими силами. В легендах Коркыт получает «аян», весть от по-

тусторонних сил; он обращается с просьбой о бессмертии к богам; он может остановить саму смерть своей игрой на кобызе.

В легендах подчеркивается, что музыкальные произведения (кюй) Коркыта «способны покорить весь мир и подчинить даже смерть». При звучании кюев Коркыта, птицы в небесах прерывают полет, а ветер прекращает свист, звери Сары Арки собираются у берегов Сырдарьи, чтобы послушать музыку. Останавливается течение Сырдарьи, непотопляемый ковер Коркута приобретает черты неподвижного корабля, острова, куда не могла проникнуть сама смерть.

Вопрос философии тюркской музыки имеет и другую грань – тюркская философия музыки. Она берет начало в знаменитом на весь мир трактате Аль-Фараби «Большая книга музыки».

Понятие «музыка» [МУСИКИ] Фараби определяет через термин «мелодия», считая его корневым, главным для музыки. Он полагает, «слово мелодия применяется либо для обозначения последовательности музыкальных звуков [тонов] в определенном сочетании [порядке], либо для обозначения ряда тонов, которые комбинируются тем или иным образом и ассоциируются с фонемами, образующими слова, которые выражают различные мысли...» [8, 79]. Обращает на себя внимание, что Фараби в музыке считает самым важным наличие порядка, который и образует смысл музыкального произведения.

При этом Фараби полагает, что музыка связана «одновременно с чувствами, воображением и разумом» [8, 81]. Отсюда он различает «практическую музыку», связанную с чувствами и «теоретическую музыку», основанную на разуме и размышлениях. Роль воображения важна по Фараби для сочинения музыки, он полагал, что существует музыкальное дарование у отдельных людей и отсюда происходит рождение мелодии.

Аль-Фараби пишет: «Более восприимчив тот, воображение которого рисует в его душе мелодии так, что он не нуждается в опоре на слышимое. Мелодии блуждают в его сознании, тогда, когда он пожелает. Эта форма сочинения отличается превосходством. Часто она достигает того, что музыкант, сочиняя, совершенно не нуждается в опоре на слышимое» [8, 89].

Выдающийся тюркский философ Низами Гянджеви уделял немалое внимание в своем творчестве музыке. Об этом пишет азербайджанский исследователь музыки и композитор Афрасияб Бадалбейли. В своей замечательной статье написанной в 1947 году и опубликованной лишь в 2021 году, он отмечает, что «Для Низами музыка – важнейший фактор человеческого познания. Музыка не только одухотворяет, облагораживает, воспитывает человека, но она учит человека распознавать и осмысливать окружающую действительность» [9].

Бадалбейли утверждает о преемственности и духе тюркской традиции, берущей начало у Коркыт Ата: «Звукообразы для Низами – это некое волшебное начало человеческого сознания. Он верит в магическое, чудодейственное воздействие звука на человеческое сознание» [9]. Кроме того, Низами в своей поэме «Искендер-намэ» пишет о способности музыки лечить людей. Интересен и рассказ Низами о водовороте, который был побежден звуками барбана [9].

В той же поэме есть сочиненная Низами легенда о магическом воздействии музыки, где персонажами выступают древнегреческие мыслители Платон и Аристотель [10, 532-536]. О музыке Платона Низами пишет так: «От созвучий, родившихся в звездной пучине, Мысли весть получали о каждой причине» [10, 533]. При этом очень похожи сюжетные ходы легенды Низами с воздействием музыки Коркыта на зверей и птиц.

В поэме Низами «Лейли и Меджнун» есть замечательный отрывок, наиболее полно раскрывающий его философию музыки: «Мир — это саз, коль жить с ним хочешь в лад, Настрой его на свой, особый лад. Коль ты противоречишь всем вокруг, То издаёт твой саз фальшивый звук» [11]. В этом отрывке особенно четко прописана гармонизирующая роль музыки, которая так упорядочивает мир, что он звучит ясно и гармонично.

Продолжил традиции философии музыки Фараби Махмуд аш-Ширази. В главе «Наука о музыке» своего трактата «Жемучужина короны» Ширази, ссылаясь на Фараби и выдвигает сходную концепцию возникновения музыки. Он полагает, что основу музыки составляет звук: «Звук (савт) – явление, воспринимаемое слухом... Для удовлетво-

рения потребностей человека было необходимо создать другие средства (общения друг с другом)... Для этой цели самым подходящим средством является звук... После того как стали ясны причины образования звуков, человек стал увлекаться их слушанием и передачей, чтобы понимать других и выражать свои мысли» [12, 288-290].

Особое внимание аш-Ширази уделяет музыкальным звукам: «музыкальные звуки обладают различными свойствами и силой воздействия; они могут вызывать у человека настроения веселья или горя, храбрость или щедрость и т.д. Они, кроме того, могут быть грубыми или нежными, звонкими или глухими» [12, 295].

Алишер Навои – выдающийся тюркский мыслитель XV века высоко оценивал значение музыки. В своем трактате «Возлюбленный сердец» он пишет: «Когда певец чудесную песню с приятным напевом поет, слушатель казну своей жизни ему несет... Когда певец свою песню грустными нотами начинает, его удар по струнам в сердцах, пораженных любовью, глубокие следы оставляет» [13, 27].

Влияние Навои на музыкальную культуру Центральной Азии отдельно рассмотрел Шахым Галлыев. По его мнению, те композиции, что известны сегодня под названиями «Новайы», «Науайы», бухарский «Шашмаком», хорезмский и ферагно-ташкентский макамы безусловно связаны с именем Алишера Навои [6, 54-57].

Другим представителем тюркской философии музыки был Мавляна Наджм-ад-Дин Кавкаби. В своем «Трактате о музыке» он так превозносит музыку: «Музыка – тончайшее искусство, которой питается не тело человека, а его дух. Музыка – питание человеческого духа» [12, 320]. Продолжая тюркскую традицию Кавкаби пишет о мистических свойствах музыки. Он приводит примеры того, что «некоторые люди посредством слушания мелодий достигают своих целей, отказавшись от светского благополучия...», а также о выздоровлении путем слушания приятных мелодий [12, 320-321].

Кавкаби далее определяет такие важные для музыки понятия, как: «нагма» - «приятный звук, который длится в течение определенного времени в известном пределе высо-

ты»; «кавлий» - «поющий, певческий звук» и «фелий» - «искусственный звук»; «бу'д» - интервал, «джинс» - ладообразующая часть и «джам» - звукоряд [12, 321-322].

Кавкаби также определил виды мелодий: «джирми», «басити» и «хатти». До нынешнего времени не потеряла актуальности его классификация «макамов» (музыкальных жанров), которых он выделил более трех десятков.

Дарвиш Али по прозвищу Чанги – был тюркским певцом и музыкантов XVI века, а также автором «Трактата о музыке». В нем он, в частности, дает весьма оригинальное толкование происхождения слова «музыка»: «Греческое слово состоит из двух частей: «му» и «сики». «Му» - это узелок, «сики» - воздух. По мнению греческих ученых, музыканты создают в воздухе «узелок времени» [12, 319]. Но при этом приводит и ту этимологию, которая идет от Фараби – «музыка означает мелодию [алхан]».

Дарвиш Али высоко ценил музыку: «Музыка – «душа человека» и является ее спутницей. Музыкальная наука – одна из божественных тайн, она доступна не всякому, и ее могут понимать только люди, обладающие здоровым слухом. Музыка обладает целительными свойствами. Известны случаи, когда некоторые суфии, утомленные в пути, благодаря слушанию приятных мелодий выздоравливали и продолжали путь» [12, 319-320].

Таким образом, мы можем с полной уверенностью утверждать, что тюркская музыка имеет такие особенности, которые отличают ее всякой другой музыки. Это ее происхождение и тесная связь с мифо-ритуальной сферой; ее сакральный и мистический характер; ее использование в лечебных и релаксационных целях.

Эти особенности были отмечены тюркскими мыслителями, многие из которых создали свои оригинальные концепции музыки. В целом, тюркская философия музыки имеет многовековую историю развития и включает имена таких философов, как Аль-Фараби, Низами Гянджеви, Махмуд аш-Ширази, Алишер Навои, Наджмаддин Кавкаби, Дарвиш Али Чанги.

Использованная литература:

1. Кокумбаева Б.Д. Казахская музыкальная культура: учебное пособие / Б.Д. Кокумбаева. – Павлодар: ПГПУ, 2020. – 134 с.
2. Қазақ әдеби тілінің сөздігі. Он бес томдық. – Алматы, 2011. 2-том. А – Б. – 744 б.
3. Байтұрсынов А. Тіл тағылымы (қазақ тілі мен оқу-ағартуға қатысты еңбектері). – Алматы: Ана тілі, 1992. – 448 б.
4. Махмуд ал-Кашгари. Диван Лугат ат-Турк / Перевод, предисловие и комментарии З.-А. М. Ауэзовой; индексы составлены Р. Эрмерсом. — Алматы: Дайк-Пресс, 2005. — 1288 с.
5. Садоков Р.Л. Тысяча осколков золотого саза // М.: Советский композитор. 1971. 172 с.
6. Гуллыев Ш. Музыка тюркских народов. Алматы: СаГа, 2021.
7. Омарова, Г.Н. Кобызовая традиция. Вопросы изучения и бытования казахской традиционной музыки: монография / Г.Н. Омарова; Министерство образования и науки Республики Казахстан; Казахский нац. академия искусств им. Т.К. Жургенова. – 2-ое изд., испр. и доп. – Алматы: Лантар Books, 2022. – 456 с.
8. Аль-Фараби. Тракаты о музыке и поэзии / Пер. с арабского. - Алматы: Гылым, 1993. – 456 с.
9. Афрасияб Бадалбейли. Низами о музыке и в музыке // <http://konservatoriya.az/> (дата обращения 20.05.2025)
10. Низами Гянджеви. Собрание сочинений в пяти томах. Том пятый. Искендер-наме. М.: Художественная литература, 1986
11. Низами Гянджеви Собрание сочинений в пяти томах. Том третий. Лейли и Меджнун. М.: Художественная литература, 1986
12. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова. Л.: Музыка, 1967. - 414 с.
13. Алишер Навои. Собрание сочинений в десяти томах. Том X. Возлюбленный сердец. Ташкент: изд-во «Фан», 1970.

УДК 786:789

Тулкубаева Ж. /КАЗАКСТАН/
Тулькубаева Ж. /КАЗАХСТАН/
Tulukbaeva Zh. /KAZAKHSTAN/

**КАЗАКТАРДЫН САЛТТУУ ДОМБРА ӨНӨРҮН САКТОО,
ИЗИЛДӨӨ ЖАНА ЖАЙЫЛТУУ
(КҮҮЧҮ КОЖЕКЕ НАЗАР УУЛУНУН МИСАЛЫНДА)**

**СОХРАНЕНИЕ, ИЗУЧЕНИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ДОМБРОВОГО
ИСКУССТВА КАЗАХОВ
(НА ПРИМЕРЕ КҮЙШИ КОЖЕКЕ НАЗарУЛЫ)**

**PRESERVATION, STUDY AND DISSEMINATION OF THE TRADITIONAL DOMBRA ART
OF THE KAZAKHS
(ON THE EXAMPLE OF KUISHI KOZNEKE NAZARULY)**

Аннотация. Бул макалада дүйнөлүк маданий мурасты, өзгөчө музыкалык фольклорду сактоонун жана системалаштыруунун глобалдык мааниси каралат. Түрк тилдүү элдердин аспаптык музыкалык мурасынын ичинен казактардын салттуу домбра өнөрүнө басым жасалып, анын аймактык өзгөчөлүктөрү баяндалат. Изилдөө Жетысуу аймагындагы шертпе стилиндеги домбрачылыкты, анын ичинде күйчи Кожеке Назар уулунун чыгармачылыгын мисал катары алат. Макалада салттарды сактоонун көп баскычтуу механизми: музыкалык материалды так аткаруу, аймактык колоритти сактоо жана салт элементтерин күнүмдүк турмушта колдонуу камтылган. Ошондой эле, салттуу аспаптык музыканы илимий изилдөөнүн зарылдыгы баса белгиленет. Изилдөө Кожекенин күүлөрүнүн жанрдык классификациясын сунуштап, алардын фольклордук салт менен тыгыз байланышын көрсөтөт. Автор Кожекенин күйчү жана баатыр катары социалдык-тарыхый маанисин белгилеп, шертпе күүлөрдү аткаруудагы импровизациялык жана варианттык көрүнүштөр элдик күйчүлөрдүн мурасын сактоодо маанилүү экенин айтат.

Негизги сөздөр: күү; күйчү Кожеке Назар уулу; салттуу аспаптык музыка; казактардын домбра өнөрү; шертпе стили; аймактык өзгөчөлүктөр.

Аннотация. Одной из приоритетных задач мирового сообщества является сохранение всемирного культурного наследия, включая нематериальное культурное наследие, к которому относится музыкальный фольклор. В контексте тюркоязычного инструментального музыкального наследия особое внимание уделяется казахскому домбровому искусству, особенно в регионе Жетысу (юг Казахстана). Это искусство сохраняет уникальные культурные и региональные особенности, являясь важным элементом национальной идентичности. В статье рассматривается традиционное домбровое искусство на примере творчества күйши Кожеке Назарулы, с акцентом на стиль шертпе. Сохранение традиций требует комплексного подхода: от точного воспроизведения музыкального материала до внесения новых элементов, сохраняя при этом культурный колорит. Также важным аспектом является использование элементов традиций в современной жизни казахов. Күйи Кожеке и подчеркивает их связь с фольклорной традицией. Исследование подтверждает наличие инструментальных «дублей» обрядовых жанров в творчестве күйши. Важность профессионального статуса Кожеке как күйши и батыра раскрыта в контексте социально-исторических событий. Статья также освещает проблему импровизации и вариантности в исполнении домбровых кюев, что играет ключевую роль в сохранении и распространении народного музыкального наследия.

Ключевые слова: күй; күйши Кожеке Назарулы; традиционная инструментальная музыка; домбровое искусство казахов; шертпе стиль; региональная специфика.

Abstract. One of the priority tasks of the world community is the preservation of world cultural heritage, including intangible cultural heritage, which includes musical folklore. In the context of the Turkic-language instrumental musical heritage, special attention is paid to the Kazakh dombra art, especially in the Zhetysu region (southern Kazakhstan). This art preserves unique cultural and regional characteristics, being an important element of national identity. The article examines the traditional dombra art using the example of the work of kuyshi Kozheke Nazaruly, with an emphasis on the shertpe style. Preservation of traditions requires a comprehensive approach: from accurate reproduction of musical material to the introduction of new elements, while preserving the cultural flavor. Another important aspect is the use of traditional elements in the modern life of Kazakhs. The author classifies Kozheke's kuis and emphasizes their connection with the folklore tradition. The study confirms the presence of instrumental "doubles" of ritual genres in the work of kuyshi. The importance of Kozheke's professional status as a kuyshi and batyr is revealed in the context of socio-historical events. The article also highlights the problem of improvisation and variability in the performance of dombra kuys, which plays a key role in the preservation and dissemination of folk musical heritage.

Key words: kuy; kuyshi Kozheke Nazaruly; traditional instrumental music; dombra art of the Kazakhs; shertpe style; regional specificity.

In the XXI century, the problem of systematization and preservation of samples of musical folklore has gained global importance for science and for humanity as a whole. In the huge variety of the Turkic-speaking instrumental heritage, the traditional dombra art of the Kazakhs is a voluminous layer of culture rooted in **regional** features and forms. Regional features and forms carry national canons, code, color and character, for further translation created centuries before. We consider the traditional dombra art of the south, south-eastern Kazakhstan, in particular on the example of the work of kuyshi Kozheke, from the perspective of local specific features of the dombra style of shertpe

One of the ways to preserve intangible traditional art is the **stability of traditions**, this method has a complex mechanism that requires competent use. UNESCO speaking in support of traditional folk culture, sent a document to its regional offices called "Recommendation for the Preservation of Folklore".

I would like to note that a **multi-level succession system of preservation** and development of folk traditional culture is needed, starting from school, to universities, postgraduate education and scientific institutes. It is such a structure that is able to ensure the historical continuity of generations, the preservation, dissemination and development of intangible cultural heritage, taking into account the specifics of the cultural, historical and national cultural traditions of the Kazakh people. In this regard, raising this problem to the state level of significance would make this process purposeful and

more effective. On the territory of Kazakhstan, located in the center of the Eurasian continent (in a smaller part – in Europe, and more – in Asia), various musical traditions were formed, the development of which in time and space was uneven and had its own characteristics. The latter were determined not only by intra-cultural factors, but also by factors of the 'regional' order – the peculiarities of geographical location, ethnic history of the region, interaction with other ethnic groups, cultural traditions, etc.

In this sense, the stated topic is of great scientific interest both in terms of studying the musical traditions of a particular region of Kazakhstan, and in terms of studying the peculiarities of the development and musical-style specifics of the shertpe tradition itself, represented, in addition to Zhetysu, in the Altai region, Central Kazakhstan (Arka), and other regions of the republic.

As it is known, the eastern Kazakh lands – the Altai Mountains, Tarbagatai, Sauyr, Saikan, known as East Turkestan and Zhetysu Valley, are considered the historical homeland not only of Kazakhs, but also of all Turkic-speaking nations. In the era of the Huns and Saks, later the Turkic Khaganate, the tribes of these regions moved to the west more than once. In history, these events are known as the 'Great migration of peoples', which served to settle the Turkic-speaking peoples on the vast territory of the great Eurasian steppe, from the Yellow River in the east to the Mediterranean Sea in the west. As a result of the migration, the culture and customs of the Turkic tribes developed in a slightly different direction,

under the natural influence of European culture, without, however, losing their identity.

From the second half of the XIX century, the Kazakh people began to experience the invasion of tsarist Russia on the territory of the Kazakh Khanate [6, 7-23]. This is the time of creativity of outstanding personalities: Shokan Valikhanov, Abai Kunanbayev, Ybray Altynsarin; revolutionary and political fighters against tsarist colonialism - Syrym, Isatai, Makhambet, Kenesary, Nauryzbai; with their art protesting against social injustice, musicians, composers, performers, oral tradition professionals - Birzhan sal, Akhansere, Mukhit, Kurmangazy, Tattimbet; the anti-utopians who warned about the future tragic fate of the people were Dulat, Murat, Shortanbai, Alban, Asan, and, among them, an outstanding kuishi, a representative of the East Turkestan dombra school - Kozheke Nazaruly, who occupies a worthy place as a figure who preserved the patriotic, moral and ethical spirit of the people.

The musical culture and way of life of Kazakhs living on the territory bordering China, called Zhetysu (Semirechye), today arouses wide interest of researchers, which allowed them to get to know the work of Kuishi Kozheke Nazaruly more deeply.

It is well known that historically and geographically in Kazakhstan, two major dombra traditions have developed - the West Kazakhstan 'tokpe' and the East Kazakhstan 'shertpe', differing in the subject of the kui, the methods of disclosure of the content and the technique of performance.

The 'shertpe' kuis are still less studied and one of the reasons for this circumstance lies in a relatively small number of musical notes. Also, the transcriptions of the shertpe kuis have a certain complexity due to the stroke technique, shades, the way of playing, and the techniques of sound extraction that differ from tokpe. 'Шептин тапты' (Shertip tartu) is a plucked way of playing - an exquisite, chamber manner, reflecting the subtle intonations of human speech and solo singing, this is 'singing' on the dombra. In addition, the absence of frames, the rhythmic freedom of the works present a certain difficulty in the musical fixation of the kuis as well.

Based on our research, it can be argued that the dombra tradition of shertpe in Zhetysu reached its peak in the work of Kozheke

Nazaruly (like Tattimbet in Central Kazakhstan, Kurmangazy - in the West of the country, Suguru - in Karatau). The scientific work examines issues of periodization of creativity, distinctive features of the style, and presents a comprehensive musicological analysis of the works [5, 24].

By itself, the personality of Kozheke Nazaruly is universal. Kozheke is a batyr, a public figure and the leader of a large family of Albans in one of the most difficult historical periods - during the annexation of Kazakhstan to the Russian Empire. Being one of the leaders of the Priili uprising, Kozheke-batyr is recorded in the annals as a revolutionary and political fighter against the arbitrariness of the colonialists, who made a significant contribution to the history of the preservation of the Kazakh ethnic group. Of particular note is the socio-social significance of Kozheke's life during the accession of the Elder Zhuz of the Kazakhs to the Russian state. Here it is important to say about the two statuses of kuishi: the activities of Kozheke-kuishi and Kozheke-batyr cannot be considered separately. It was the fusion of these two vital factors of status that determined the civic position and epic orientation in the musician's work, gaining great love and recognition of the people. Consequently, all the historical data and folk legends, as well as the legends of the kuishi's kuis, like a mosaic, add up to a large multi-faceted palette reflecting the picture of the middle of the XIX century in the Zhetysu region.

The features of the Kuishi Kozheke style were formed to a greater extent under the influence of the Xinjiang dombra schools of the southeastern region, the traditional instrumental culture of Altai, Tarbagatai, and Ile. The creative heritage impresses with its volume, it is more than 200 kuys, diverse in thematism, playing techniques and the beauty of melody.

From a genre-thematic point of view, Kozheke's kuis, on the one hand, demonstrate a deep connection of kuishi with folklore tradition, as evidenced by the presence in his repertoire of instrumental 'doubles' of ritual genres (joktau, estirtu, toy bastar, etc. On the other hand, an important place in the musician's work is occupied by kuis marking his professional status, i.e. autobiographical kuis, the socio-protest theme of kuis, and the connection with the national epic tradition. In general, Kozheke's kuis from a genre point of view can be classified as follows:

1. Autobiographical kuis, revealing the socio-social role of Kozheke as a kuishi-batyr;

2. Epic kuis, based on ancient legends ('Akku', 'Munlyk-Zarlyk', 'Kambarkhan', 'Kor-uly Sultan', kui - tolgau);

3. Lyrical kuis, divided into kuis dedicated to female images, kuis about nature; lyrical-emotional kuis;

4. Ritual kuis: kui - arnau (initiations), kui-joktau (cries); kui - invocation; 'kui - tartys' ("tartys" – is an instrumental competition of musicians).

All of the Kozheke's kuis are based on two syncretic kui forms - 'kui with a legend' and 'kui and a legend' [3, 143]. The first form is represented by kui of an epic, mythological plan.

The second form of kui is 'angime' (story).

The second form of kui prevails in Kozheke's work, since the legend, being the framing context of the kui, contributes to the emergence of **execution options**. The fact that the performer has **improvisational** skills is also important, which also contributes to the emergence of new kui variants. P. Bogatyrev notes that improvisation is "one of the typical and fundamental characteristics of all types of folk art." [1, 93].

This implies the existence of numerous versions of the same kui, and the closer to modernity, the less likely it is to preserve and transmit the original.

In this regard, Kozheke's kuis are rich in variants, their presence helps us to isolate the main, recurring features in the ladointonal and figurative-semantic content, which, in turn, reveal kuishi's handwriting. These are kuis 'Nurgazaryn bulbul', 'Kambar Khan', 'Shalkayma', 'Kenes', 'Tas komyr shogymen kinau', 'Balam-au', etc.

One of the important features (somewhat positive) is the existence of several variants of information about certain life facts of kuishi Kozheke, as well as the stories of the creation of his kuis. And if this brings some confusion to the creative biography (in dates, exact facts), then in the Kazakh traditional dombra culture, multivariance is a common and inevitable phenomenon. It is the presence of variants that confirms the extant **improvisational beginning** in the work of the Kazakhs, and is also one of the specific signs of the **vitality** of these compositions.

The analysis of kuis and the comparative characteristics of the shertpe in Zhetysu with the shertpe-kuis of other local schools allows us

to state a number of factors of commonality and differences in the development of this style. The form of Kozheke's kuis is variant - strophic. Such a question/answer or 'verse/chorus' alternation is characteristic of traditional and professional song culture.

In intonation terms, kuis demonstrate one of the features of melodic development in the shertpe - the gradual conquest of intonation space. Thus, in the intonation-mode relation, the cui of the Zhetysu region are similar to the cui of the Arkin school. The musicologist - folklorist I.I. Zemtsovsky, speaking about the rules of research practice, identifies a 'certain melodic type', considering that when analyzing a single song it is not legitimate to divide it into parts, it is best to consider it from the point of view of the melodic type [2, 28]. In the shertpe kuis, the role of the melodic type is performed by a certain intonation complex of the CIC (Ceremonial Intonational Complex, Zh.Tulkubaeva), performing the function of combining all musical material. In the kuis of the Zhetysu region, there is a theme-forming intonation complex built on the major pentatonic characteristic of the Kazakh folk songs 'kara olen', as well as the Xin-Jiang dombra schools.

If we talk about the existence of the so-called Kozheke's school of composition, and it has really been formed, then it is necessary to note the existence of a system of knowledge transfer from generation to generation from Kozheke to children and students. Despite the difficult and relatively short, tragically cut life (1823-1881), Kozheke Nazaruly had many followers, descendants, not only in socio-political, but also in a creative path. As noted by T. Sarybayev "together with the transfer of his creative experience and the heritage of past generations, the teacher indirectly instilled his aesthetic, ethical, religious, and political views in students" [4, 49]. In the conditions of the oral existence of musical culture, such a system is the main one, and without it, the process of transmitting a musical work, its fixation in human memory is impossible.

Currently, the followers of Kozheke Nazaruly live in Kegen, Narynkol, Shilik, Almaty region, Urumqi, Suara, Altai-Tarbagatai region, on the territory of Kyrgyzstan. Some of them are direct descendants of Kozheke, for example, the famous ethnomusicologist, dombrist, Bazaraly Muptekev.

The identification of specific features of the formation and functioning of the Kozheke's kuis, the definition of the thematic vector, the classification of compositions, the identification of the main features of the style, the musicological analysis of the kuishi's kuis, as well as the continuity of the Kozheke's school - all this reveals the enormous significance of the heritage and influence of Kozheke Nazaruly on the formation of the traditional dombra school of Zhetysu. Certainly, such studies are impossible without relying on the information of ethnographic expeditions, source studies, ethnological, structural-comparative methods, historical background, thanks to which the process of formation of Kuishi's creativity is revealed.

The dombra art of the Kazakhs, as a mirror of the whole life of the people, reflects the phenomena of the social-historical and subjective order in the life of an individual, a generation, a juz. Thus, the study of the creative and historically universally significant activities of kuishi

Kozheke enables followers, performers and musicologists-researchers to get a comprehensive idea not only about the outstanding dombrist of the southeastern school, but also about the specific local features of the entire Zhetysu region. All this, in turn, contributes to the preservation, study and dissemination of the traditional dombra art of the Kazakhs of this region.

Modern trends towards the unification of the world, under the influence of globalization processes and the transition to a more informational society, have a negative impact on the processes of formation and maintenance of national and cultural identity. This has caused the problem of preserving cultural heritage in many countries of the world. The study of the traditional instrumental culture of the Kazakhs in regional, local and national aspects undoubtedly contributes to the preservation of the national code, since the scale and social status of this layer requires very extraordinary approaches to solving its problems.

List of Used Literature:

1. Bogatyrev, P.G. Questions of the Theory of Folk Art. Moscow, 1971. – 144 pages. - Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. - 144с.
2. Zemtsovsky, I. (ed.), Kunabaeva, A.B. (ed.) Musical Folklore // In the collection of articles «On Folk Music», by Asafyev, B.V. Leningrad: Muzyka, 1987. – 248 pages. - Земцовский И. (сост.), Кунанбаева А.Б. (сост.) Музыкальный фольклор // Сб. статей «О народной музыке» Асафьев Б.В., Ленинград: Музыка, 1987. – 248с.
3. Mukhambetova, A.I. The Genre System and Types of Bearers of Kazakh Traditional Musical and Poetic Culture. Almaty, 1989, 240 pages. - Мухамбетова А.И. Жанровая система и типы носителей казахской традиционной музыкально-поэтической культуры. А-Ата, 1989. - 240 с.
4. Sarybayev, T. Kui as a Communicative Phenomenon // Instrumental Music of the Kazakh People. Almaty: Óner, 1985. – 153 pages. - Сарыбаев Т. Кюй как коммуникативное явление. // Инструментальная музыка казахского народа. А-Ата, Онер, 1985. – 153 с.
5. Tulkubaeva, Zh.Zh. The Work of Kui Performer Kozheke Nazaruly in the Context of Kazakh Traditional Dombra Music // Master's Thesis, Almaty, 2015. – 103 pages. - Тулькубаева Ж.Ж. Творчество кюйши Кожеке Назарулы в контексте казахской традиционной домбровой музыки // Маг. дисс., Алматы, 2015. - 103 с.
6. Encyclopedia of the Kazakh SSR. Almaty, 1986. – 670 pages. - Энциклопедия Каз.ССР. А., 1986. - 670 с.

УДК 7.077+398.89

*Донорова У.О. /ТЫВА РЕСПУБЛИКАСЫ, ОРУСИЯ ФЕДЕРАЦИЯСЫ/
Донорова У.О./РЕСПУБЛИКА ТЫВА, РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ/
Donorova U.O. /REPUBLIC OF TYVA, RUSSIAN FEDERATION/*

**ТЫВАНЫН ХООМЕЙИ: ПРОФЕССИОНАЛИЗМДИ ООЗЕКИ
САЛТТЫН КОНТЕКСТИНДЕ ТАЛДОО**

**ТУВИНСКИЙ ХООМЕЙ: АНАЛИЗ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА
В КОНТЕКСТЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ**

**TUVA THROAT SINGING: AN ANALYSIS OF PROFESSIONALISM
IN THE CONTEXT OF ORAL TRADITION**

Аннотация. Бул изилдөө тыва хоомейинин феноменине, белгилүү көмөккөй ырдоого арналган, оозеки салттагы профессионализмдин анализине басым жасап, Туванын элдик хоомейчилеринин чыгармачылыгын кароо. Оозеки салттагы профессионализм теориясы жана белгилүү критерийлердин болушу Кайгал-оол Ховалыг, Алдын-оол Севек, Геннадий Тумат, Андрей Опей жана Андрей Чульдум-оол сыяктуу элдик хоомейчилердин аткаруу техникасынын жана манерасынын өзгөчөлүктөрүнүн мисалында каралат. Мында аткаруучулардын уникалдуу искусствонун сактоодогу жана өткөрүүдөгү ролу баса белгиленет, ошондой эле композициялык структура, репертуар жана алардын өзгөчө манерасы талданат. Ар тараптуу анализ аркылуу изилдөөдө профессионализмдин тыва хоомейинин азыркы коомдогу туруктуулугуна жана эволюциясына кантип таасир этерин баса белгилейт.

Негизги сөздөр: Тувин хөөмейү, хөөмей, профессионализм, устундук салты, маданий мурас, туруктуулук, искусство формасы.

Аннотация. Данное исследование посвящено феномену тувинского хоомея, известного как горловое пение, с акцентом на анализ профессионализма в контексте устной традиции в творчестве народных хоомейжи Тувы. Рассматривается теория профессионализма устной традиции и наличие определенных критериев этой теории на примере техники исполнения и особенностей манеры таких народных хоомейжи, как Кайгал-оол Ховалыг, Алдын-оол Севек, Геннадий Тумат, Андрей Опей и Андрей Чульдум-оол. Подчеркивается роль этих исполнителей в сохранении и передаче уникальной формы искусства, а также анализируются композиционная структура, репертуар и их собственная манера. Через всесторонний анализ исследование акцентирует внимание на том, как профессионализм влияет на устойчивость и эволюцию тувинского хоомея в современном обществе.

Ключевые слова: Тувинское горловое пение, хөөмей, профессионализм, устная традиция, культурное наследие, устойчивость, форма искусства.

Abstract. This study is dedicated to the phenomenon of Tuvan throat singing, known as khoomei, with a focus on the analysis of professionalism in the context of oral tradition in the works of Tuvan folk khoomei performers. It examines the theory of professionalism in oral tradition and the presence of specific criteria of this theory through the analysis of performance techniques and the characteristics of the styles of such folk khoomei artists as Kaigal-ool Khovalyg, Aldyn-ool Sevek, Gennady Tumat, Andrey Opey and Andrey Chuldum-ool. The role of these performers in preserving and transmitting this unique art form is emphasized, along with an analysis of their compositional structure, repertoire, and individual style. Through a comprehensive analysis, the study highlights how professionalism influences the sustainability and evolution of Tuvan khoomei in contemporary society.

Keywords: Tuvan throat singing, khoomei, professionalism, oral tradition, cultural heritage, sustainability, art form.

Введение

Искусство тувинского горлового пения *хөөмей* (в русской транскрипции хоомей/хо-мей) определяется как «вокальная техника звукоизвлечения сольного горлового многоголосия с выдержанным низким бурдоном и выраженными мелодическими призвуками, исполняемая с зажатой диафрагмой грудной клетки»¹. В реестре справочной информации объектов нематериального культурного наследия народов России ГБУ РТ «Международная Академия «Хоомей» указывается статус исполнителей в данной области: «... наиболее выдающимся исполнителям присуждается государственная награда «Народный хоомейжи Республики Тыва», учрежденная с 1992 г. По состоянию на 2022 г. насчитывается 31 народных хоомейжи [там же].

В настоящее время проводятся исследования творческого почерка и особенностей исполнения популярных исполнителей-хоомейжи искусства тувинцев *хөөмей*, преимущественно народных хоомейжи Республики Тыва. В качестве основополагающего фундамента для выявления специфики исполнения, индивидуального почерка и роли хоомейжи в обществе и истории культуры Тувы зарекомендовала себя и эффективной оказалась научная теория профессионализма устного творчества.

Изучению профессионального творчества устной традиции посвящено немало работ, касающихся явлений традиционной музыкальной культуры, таких как: менестрельное искусство средневековой Европы, азербайджанский макама, уйгурский и бухарский макомы, а также индийская рага и другие жанры восточного и западного музыкально-поэтического творчества. Сам термин профессионализм (от слова «профессия» – лат. *professio* – ‘объявляю своим делом’) [8, с.33] означает особое свойство людей систематически, эффективно и надежно выполнять сложную деятельность в самых разнообразных условиях.

Обзор литературы

Проблему профессионализма в музыкознании поднимал Р. И. Грубер по отноше-

нию к старопровансальским поэтам-певцам XII–XIII вв. [3]. Типологию музыкального профессионализма, в том числе устного профессионализма в условиях городской культуры, разрабатывала В. Д. Конен [8, 9]. М. А. Сапонов [16] приводит более подробные критерии оценки и признаков профессионализма устной традиции: умение узкого отбора; авторская воля; личный талант; наличие предприимчивой публики и общественной потребности; артистическое ремесло в виде основного (единственного) заработка; сосредоточение на избранных навыках; наличие хотя бы скрытой теории и ее передача вместе с навыками во время обучения; особое напряжение между индивидуальной инициативой и системой канонов. Большинство из перечисленных характеристик соответствуют творчеству исполнителей тувинского горлового пения. Потому тувинское горловое пение *хөөмей* можно рассматривать с позиции профессионализма устной традиции.

За последние годы немало работ посвящено творчеству исполнителей искусства горлового пения тувинцев. Однако, в этих работах творчество хоомеистов не всегда рассматривается с точки зрения профессионализма устной традиции. Все указанные параметры устного профессионализма применяет музыковед Е. К. Карелина [7, с. 45–49], сравнивая практику средневековых менестрелей с творческой деятельностью современных фолк-групп Тувы.

Позицию профессионализма в музыкальном фольклоре развивает в своих работах д. иск. С. П. Галицкая [2], а также это можно проследить подробно в следующих научных статьях и монографии У. О. Доноровой (Монгуш) [4,5,6,11, 12,13,14,15].

Основная часть

Искусство хоомея охватывает не только вокальное, но и инструментальное исполнение. Хоомейжи используют анатомические части тела в качестве музыкального инструмента, подобного хомусу или волынке, что привело к появлению термина как *body music*

¹ Реестр объектов нематериального культурного наследия народов России <http://www.rusfolknasledie.ru/#/nkn/447de872-4786-1975-6ea6-05e15bc39290>

(корпоромузыка)². Когда из гортани извлекается главный низкий гудящий звук хомя, ему сопутствует очень высокий свистящий звук. Эти два звука (низкий и высокий) одновременно вместе выходят из гортани. Кроме высокого гортанного голоса, внутри ротовой полости звучат вторые вспомогательные высокие звуки. Когда исполнитель добьется того, чтобы гортанный высокий голос и внутриротовой высокий голос настроились на одну тональность, тогда получится настоящий полнотонный звук хомя. Следует упомянуть замечание известного исследователя музыкального фольклора тюркоязычных народов Саяно-Алтая А. В. Анохина: «Горловое пение тувинцев стоит вне всех устоявшихся теорий и едва ли не составляет единственное явление в области вокального искусства» [Науч. Арх. ТИГИ. Р.Ф. Оп.1. Д. 864. Л. 19]. Чтобы отличить индивидуальность хоомейжи, мы использовали анализ композиционной структуры исполнения, кроме мелодической нотной фиксации. В качестве наглядного примера, рассмотрим композиционное строение горлового пения *каргыраа* Кайгал-оола Ховалыга. Анализируемая композиция³, целиком звучащая в стиле *каргыраа*, состоит из 2-х контрастных частей:

зычных народов Саяно-Алтая А. В. Анохина: «Горловое пение тувинцев стоит вне всех устоявшихся теорий и едва ли не составляет единственное явление в области вокального искусства» [Науч. Арх. ТИГИ. Р.Ф. Оп.1. Д. 864. Л. 19]. Чтобы отличить индивидуальность хоомейжи, мы использовали анализ композиционной структуры исполнения, кроме мелодической нотной фиксации. В качестве наглядного примера, рассмотрим композиционное строение горлового пения *каргыраа* Кайгал-оола Ховалыга. Анализируемая композиция³, целиком звучащая в стиле *каргыраа*, состоит из 2-х контрастных частей:

Таблица 1. Композиция каргыраа заслуженного артиста РФ, народного хоомейжи РТ Кайгал-оола Ховалыга:

Композиционная структура			Время (в секундах):
каргыраа	эпизод без слов (А)	I	10
каргыраа	эпизод без слов (А)		16
Напевающий понемногу, по чуть-чуть	текстовая часть (В)		19
Вот такая сила моей гортани	текстовая часть (В)		12
каргыраа	эпизод без слов (А)		11
каргыраа	эпизод без слов (А)		10
Напевающий с перекатами	текстовая часть (В)		13
Вот такая сила моего горла	текстовая часть (В)		10
каргыраа	эпизод без слов (А)		12
каргыраа	эпизод без слов (А)		14
Арты-Сайыр 1-3 фраза	каргыраа-вокализ	II	11
Арты-Сайыр 4 фраза	каргыраа-вокализ		5
Арты-Сайыр 1-3 фраза	каргыраа-вокализ		13
Арты-Сайыр 4 фраза	каргыраа-вокализ		8
Концовка (Coda)	эпизод без слов		16

Первая часть композиции представляет собой рондообразную форму, где рефреном служит *каргыраа* (А – импровизация

без слов), исполненная в умеренном темпе. Исполненная затем в медленном темпе разделенная на две части строфа (4 строки ку-

плета), или 2 музыкальные фразы традиционного *кожамык* «*Кезек-кезек бадыргылаар*», являются эпизодами (В – текстовая часть). Их обрамляет рефрен каргыраа (А). Форма 1 части – А-В-А-В-А – снова демонстрирует симметрию в музыкальном мышлении хоомейжи [1].

Во второй части звучит способом *каргыраа* мелодия тувинской традиционной *кыска ыры* «Артыы-Сайыр» в быстром темпе. Данный способ условно называем каргыраа-вокализ, которым исполнитель демонстрирует всем на слух известную мелодию. Один из практикующих хоомейжи Алдар Тамдын этот способ называет *аялгалыг каргыраа* (мелодичный каргыраа)⁴. Время в секундах показывает, что на одном длительном (цепном) дыхании хоомейжи дважды исполняет три фразы подряд, что является существенным показателем его практики и мастерства.

Такие же аналитические подходы к композиционной структуре исполнений народных хоомейжи Тувы, таких как Алдын-оол Севек, Андрей Опей, Геннадий Тумат, а также носитель музыкального фольклора тувинцев Андрей Чульдун-оол, рассмотрены в научных статьях У. О. Доноровой (Монгуш) [5, 7, 13, 14, 15].

Результаты исследования

В ходе анализа этно-лаборатории творчества следующих народных хоомейжи Республики Тыва Кайгал-оола Ховалыга, Андрея Опея, Геннадия Тумата, Алдын-оола Севека, а также известной во всем мире фолк-группы «Хүн-Хүртү», нами выявлены следующие критерии профессионализма устного творчества:

1. *Наличие широкого охвата аудитории, предприимчивой публики и общественной потребности:*

- Каждый из них оживляет людей своими прекрасными рассказами, наставлениями, песнями, горловым пением *хөөмей*, *сыгыт*, *каргыраа* и игрой на национальных инструментах *игил*, *дошпулуур*, *хомус*, *чанзы*.
- Мотивирует множество своих последователей в современном музыкальном направлении world music, где объединены тра-

диционная народная и музыка в стиле фолк.

- За высокий профессионализм, признанный авторитет на мировой арене, а также за вклад в сохранение музыкальных традиций горлового пения хоомей, они имеют звания высокого ранга.

2. *Авторская воля, сосредоточение на избранных навыках. Манера подачи имеет свой собственный почерк:*

- Каждый из них имеет отшлифованный годами свой стиль в манере обычного пения, горлового пения *хөөмей*, *сыгыт*, *каргыраа*, игрой на разных музыкальных тувинских инструментах. Ритмическая организация, мелодическая линия, композиционная структура – отличительная характеристика их авторских песен.

- Репертуар каждого из них представляет собой определенную «выжимку» отобранных песен, в специфическом порядке выстроены композиционные структуры. Нововведения и новизна, которые внесли в музыкальную культуру тувинцев, велика. В следующих наших трудах об этом описано детально [6, 7, 13, 14, 15, 16].

3. *Артистическое ремесло в виде основного (единственного) заработка:*

С давних времен известных в народе певцов, музыкантов, сказителей родовитые дворяне с высоким чином приглашали на торжество индивидуального или государственного значения. Труд искусных мастеров всегда ценился, после выступления их вознаграждали натурой (продуктами, одеждой) или же деньгами.

Каждый из их достойно зарабатывали и продолжают заниматься своим честным, кропотливым трудом, монетизировав продажи от CD-дисков, выступлений на концерт-турах.

4. *Наличие хотя бы скрытой теории и ее передача вместе с навыками, наличие последователей:*

В истории тувинской музыкальной культуры Тувы с течением времени их скрытые теории обучения хоомею будут только расширяться. Созданная ими качественная музыкальная продукция уже входит в учебно-образовательные программы Детских

⁴Тамдын А. К. Хөгжүм-биле хөөрежили. Кызыл, 2012 г. (Рукопись).

школ искусств (ДШИ) республики по классам игила и хоомей. Последователей манеры каждого народного хоомейжи РТ можно увидеть в исполнениях участников разных уровней республиканских конкурсов горлового пения хоомей.

Таким образом, из выше перечисленных критериев профессионализма устной традиции М. А. Сапонова в творчестве народных хоомейжи Тувы приемлемы почти все признаки данной теории: умение узкого отбора; авторская воля; личный талант; наличие предприимчивой публики и общественной

потребности; артистическое ремесло в виде основного (единственного) заработка; наличие хотя бы скрытой теории и ее передача вместе с навыками во время обучения.

Итак, опираясь на теорию профессионализма устной традиции, продолжают исследования и готовятся выпуски серии «Чамбы-дипте чаңгы хөөмей» (Во вселенной эхо хоомей) о жизни и творчестве народных хоомейжи Алдын-оола Севека и Геннадия Тумата, подобно монографии У. О. Доноровой «Турум чаңныг Дугай оглу» [6] на базе ГБУ РТ «Международная Академия «Хоомей».

Список литературы:

1. Арановский М.Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н.А. Рыжкова / М.Г. Арановский. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.
2. Галицкая С. П. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. № 4. С. 6-14. DOI: <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2015.4.006-014>
3. Грубер Р.И. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI в. / Р.И. Грубер. Т.1 (части 1-2), Т.2 (части 1-2). – М.; Л., 1941-1959.
4. Донорова У. О. Творческое наследие Андрея Чульдун-оола в системе фольклорных жанров / Материалы международной научно-практической конференции «Вековой путь развития Тувы: исторический, политический, экономический, социокультурный и экологический аспекты, посвященной 100-летию Тувинской Народной Республики». Кызыл, 2022. – с. 134-142 <https://elibrary.ru/item.asp?id=48572163>
5. Донорова У. О. Турум чаңныг Дугай оглу: Кайгал-оол Ховалыгның чогаадыкчы оуру (монография) = Своевольный сын горы Дугая: творческий портрет Кайгал-оола Ховалыга / У.О. Донорова ред. Э. О. Норбу – Кызыл: тип. МБОУ КЦО «Аныяк», 2022. – 220 с.
6. Донорова У. О. Особенности композиционной структуры хоомей Алдын-оола Севека / Научные доклады VIII-го Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии», (7-9 июня 2023, Кызыл) // Международная Академия «Хоомей»; отв. ред. док. иск. Е. К. Карелина. – Кызыл, 2023. – 45-51 с.
7. Карелина Е. К. Творчество современных фольклорных групп Тувы: новое менестрельство? // Музыковедение. - № 2. – 2009. – С. 45-49.
8. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – Москва: Сов. композитор, 1984. – 311 с.
9. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994.
10. Малый академический словарь / Ред.: А. П. Евгеньева, М., 1957-1960 (АН СССР, Ин-т рус. Яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981-1984).
11. Монгуш У. О. К проблеме профессионализма в традиционной музыкальной культуре Тувы (на примере горлового пения) / Тезисы научных докладов V-го Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии». – Кызыл, 2008. – С. 48.
12. Монгуш У. О. Особенности композиционной структуры горлового пения хөөмей в творчестве Кайгал-оола Ховалыга / Научные труды ТувГУ – Вып. VIII., Том I. – Кызыл, РИЦ ТувГУ, 2010. – С. 142-144.
13. Монгуш У. О. Профессионализм устной традиции в творчестве хөөмейжи Геннадия Тумата / Сб.ст. IV Международной научной конференции «Чатхан: история и современность» 01.07.10. – 04.07.10. г. Абакан. – С.114-121.

14. Монгуш У. О. Черты профессионализма устной традиции в творчестве *хөөмейжи* Андрея Опея / Художественные традиции Сибири: материалы Международной научной конференции, 2-3 октября 2018 г. / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; гл.ред. М.М. Чихачева; ред.: Н.В. Перепич, М.В. Саблина. – Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. – С. 197-203. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48572163>

15. Монгуш У.О. «Непоколебимый сын горы Дугай: научно-популярное издание о творчестве Кайгал-оола Ховалыга» / У.О. Монгуш; ред. Е.К. Карелина, А.А. Монгуш. – СПб: Сциентиа, 2021. – 193 с. : ил., нот. – (Чамбы-дипте чаңгы хөөмей = Эхо хоомея во Вселенной / ред. серии А.П. Дамба-Хуурак; I т. серии). — Текст: электронный. <https://scientia-pub.org/index.php/Sci/catalog/book/14>

16. Сапонов М. А. Музыкальное искусство Европейских менестрелей: автореферат дис. ... доктора искусствовед.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория. – М., 1992. – 48 с.

17. Pegg, Carole. Drone-overtone vocal music as intangible cultural heritage: ways of being (ontology) of nomadic Altai-Sayan peoples or national and global commodity? // Хоомей и культурное наследие народов Центральной Азии. 2024. № 1(1). – С. 15–26. DOI: 10.24412/3034-1418-2024-1-15-26

УДК 398.8

*Хурматуллина Р.К. /ТАТАРСТАН, РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ/
Хурматуллина Р.К. /ТАТАРСТАН, РОССИЯ ФЕДЕРАЦИЯСЫ/
Khurmatullina R.K. /TATARSTAN, RUSSIAN FEDERATION/*

ТЮРКСКИЕ НАПЕВЫ

TURKIC CHANTS

ТҮРК ЫРГАКТАРЫ

Аннотация. Изучение творчества композиторов, в произведениях которых присутствует фольклор, является актуальной задачей современного музыкознания. Ренат Ахметович Еникеев (1937 — 2020) - татарский композитор, в чьем творчестве особое место занимала работа с музыкальным фольклором, причем не только татарским, но, гораздо шире, фольклором тюркских народов. Стремление понять истоки пракультуры своего народа разрушало барьеры узко национальных тенденций, позволило воссоздать целостный тюркский мир в фортепианном воплощении. Фортепианный цикл «Тюркские напевы» состоит из четырех выпусков и включает 100 пьес для фортепиано на казахские, киргизские, узбекские, гагаузские, нугайские, татарские, башкирские и другие темы.

Цель статьи в пропаганде данного произведения среди музыкантов-исполнителей тюркских республик, расширения их исполнительского репертуара, обогащая национального слуха новыми образами, мелодиями и ритмами.

Ключевые слова: тюркские напевы, фортепианный цикл, фольклор.

Abstract. The study of the work of composers whose works contain folklore is relevant in modern musical knowledge. Renat Akhmetovich Yenikeev (1937 - 2020) is a Tatar composer; in his work a special place was occupied by work with musical folklore, and not only Tatar, but, much more broadly, the folklore of the Turkic peoples. The desire to understand the origins of the proto-culture of their people destroyed the barriers of narrow national tendencies, allowed to recreate the integral Turkic world in the piano embodiment. The piano cycle "Turkic tunes" consists of four issues and includes 100 pieces for piano on Kazakh, Kyrgyz, Uzbek, Gagauz, Nugai, Tatar, Bashkir and other themes.

The purpose of the article is to promote this work among musicians-performers of the Turkic republics, to expand their performing repertoire, enriching the national ear with new images, melodies and rhythms.

Keywords: Turkic tunes, piano cycle, folklore.

Аннотация. Чыгармаларында фольклорду камтыган композиторлордун чыгармачылыгын изилдөө азыркы музыка таануунун актуалдуу милдети болуп саналат. Ренат Ахметович Еникеев (1937 - 2020) - татар композитору, анын чыгармачылыгында музыкалык фольклор, бир гана татар эмес, андан да кененирээк түрк элдеринин фольклорун колдонуу өзгөчө орунду ээлеген. Өз элинин прото-маданиятынын келип чыгышын түшүнүүгө умтулуу улуттук тар тенденциялардын тосмолорун жок кылды жана бүтүндөй түрк дүйнөсүн анын фортепианолук инкарнациясында кайра жаратууга мүмкүндүк берди. «Түрк ыргактары» фортепиано цикли төрт томдон турат жана казак, кыргыз, өзбек, гагауз, нугай, татар, башкыр жана башка темадагы фортепиано үчүн 100 чыгарманы камтыйт. Макаланын максаты — бул чыгарманы түрк республикаларынын музыкант-аткаруучуларынынарасында жайылтуу, алардын аткаруучулук репертуарын кеңейтүү, улуттук кулакты жаңы образдар, обондор, ыргактар менен байытуу.

Негизги сөздөр: Түрк ырлары, фортепиано цикли, фольклор.

Фортепианный цикл «Тюркские напевы» был создан известным татарским композитором, пианистом Ренатом Еникеевым в 2002 году.

Конец XX- начало XXI в.в. было временем ренессанса - возрождения интереса татарского народа к своей национальной истории и культуре, связям с тюрко-мусульманским миром.

Отражением этого процесса в музыкальной культуре стало появление целого ряда произведений, среди них: «По прочтении Корана», триптих для женского хора «Бессмертная душа» (2017), «Рапсодия на темы народов Поволжья» (2006) А. Луппова, Произведение для хора а'capella «Алвидаг» Р. Калимуллина, балета «Сказание о Йусуфе» Л. Любовского, рок-опера «Магди» М.Шамсутдиновой, которая была специально написана к знаменательной дате, 1100-летию принятия ислама Волжской Булгарией и многие другие.

Творчество Рената Еникеева так же несло печать времени. В эти годы композитор написал целый ряд произведений: диптих для виолончели и оркестра, триптих для скрипки с оркестром, поэма «Памяти Мусы Джалиля» для хора, оркестра, органа и чтеца на стихи Х.Туфана, монолог «Враги» на стихи Г.Тукая для голоса с оркестром.

Особую место в творчестве композитора занимает цикл пьес для фортепиано «Сайдаштан». Этот цикл, по сути, является циклом авторизованных транскрипций – нового для татарской музыки жанра. Однако наиболее ярко и самобытно проявлялся талант композитора в обработках народных песен. Помимо “Тюркских напевов”, известны его сборники обработок татарских народных песен такие как «Каръят батыр» - 8 песен для баритона и фортепиано (1970), «Каръят батыр» - 4 татарские народные песни для баритона с оркестром (1973), «Тукбикэ» - 8 песен для контральто и фортепиано (1979), четыре басни по Крылову для симфонического оркестра (1977) и другие.

Цикл «Тюркские напевы» включает сто одно разнохарактерное произведение, созданное на основе фольклора тюркских народов, в виде пьес для фортепиано на гагаузские, ногайские, казахские, киргизские, узбекские, татарские, башкирские и другие темы, а также фортепианные переложения,

аранжировки и обработки сочинений татарских классиков: Сайдашева, Музафарова и др. Как отмечает сам композитор - «это уникальный опыт претворения ста одного фольклорного напева разных жанров в инструментальном композиторском творчестве» [1].

Особенности музыкальной организации. Цикл «Тюркские напевы» -это цикл фортепианных миниатюр, фортепианной миниатюре принадлежит особое место в исполнительском и педагогическом репертуаре. Этот жанр малого формата был способен отразить все нюансы внутреннего мира человека, все движения природы, многочисленные явления быта. Характерной особенностью миниатюр можно назвать ее национализм, или связь с национальными основами музыки композитора.

Национальной основой миниатюр Шопена являются польские танцевальные жанры (мазурки, полонезы); национальная основа миниатюр Шуберта австрийско-немецкие танцы (лендлеры), ритмические особенности норвежского танца халлинга лежат в основе некоторых пьес Грига.

Особенностью миниатюр является их объединение в циклы. Основой объединения может стать либо жанровый признак, либо сюжетная линия, либо замысел и т.п., например:

«Лендлеры» Ф.Шуберта,
«Ноктюрны» Ф.Шопена,
«Детский альбом» П.И.Чайковского,
«Фантастические танцы» Д.Шостаковича

и т.п.

В этих циклах можно найти как общие черты, так и различия. Общим является желание запечатлеть какое-то явление, образ, период, особенность. Но каждый художник выбирает свои средства и краски. «видит мир» по своему, через призму своего человеческого опыта и опыта своих предков, своего народа.

Как пишет К.Зенкин, «... история фортепианной миниатюры является существеннейшей частью истории романтизма — вместе с его предысторией и последующей судьбой. ... И именно романтическая миниатюра (в своих зрелых формах представшая как нечто совсем новое, не бывшее ранее) стала «полем свободы», сферой наиболее

непосредственного проявления творческой личности» [2].

Относительно фортепианного творчества XX столетия обязательно нужно упомянуть стилевое направление «Новая фольклорная волна», которое было применено относительно творчества советских композиторов 1950-1980 гг. Это направление отличалось интересом к аутентичному фольклору, обращением композиторов к архаичным пластам народной музыки, к локальным диалектам. Наиболее ярко неолыклоризм проявился в творчестве Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Гаврилина и др.

Ярким представителем этого направления среди татарских композиторов можно назвать и Рената Еникеева.

«Тюркские напевы» - это цикл пьес, объединённых общей драматургической логикой, здесь фольклорный материал в синтезе с композиторским творчеством, в соответствии с индивидуальным художественным замыслом воссоздаёт музыкальную картину тюркского мира. Общее красочное звуковое полотно содержит татарские напевы, напевы татар - кряшен, напевы крымских татар, напевы румынских татар, напевы пензенских мишарей, напевы сибирских татар, татарские напевы из фольклорной тетради С. Габяши, башкирские напевы, туркменские напевы, киргизские напевы, казахские, узбекские, азербайджанский, гагаузский, чувашский, турецкие напевы.

Так, обращаясь к нетронутым пластам фольклора композитор выбирает локальные стили и воспроизводит их специфику, характерные жанровые и инструментальные особенности.

Таким образом, разнообразные по характеру, образам, жанрам пьесы соединены общей композиционной и драматургической логикой.

Каждая из пьес имеет программное название («Млечный путь», «Булгарская красавица», «Опустевшие поля», «Сирота» и др.). Широко используется элемент звукоподражания («Тальянка», «Мелодия кураиста Байегита», «Кавалерийский конь со звездочкой на лбу» и др.). Очень ярок и многообразен пласт жанрово-танцевальных миниатюр («Хороводная игра», «Юмористический танец», «Танец стариков» и др.).

Пьесы в цикле организованы по принципу контрастных сопоставлений. Среди отдельных пьес есть внутренние тематические связи. Пьесы, входящие в цикл очень характерны и доступны пониманию детского возраста.

Как пишет Алмазова Т.А., «Уникальным представляется фортепианный сборник, состоящий из 100 пьес, – «Тюркские напевы», в котором композитор даёт свои обработки народных мелодий, знакомит слушателей с многообразием этнических особенностей фольклора татар-кряшен, мишарей, крымских, румынских, турецких, сибирских татар, а также башкир, туркмен, киргизов, узбеков, азербайджан. Оригинальны его обработки классических татарских народных песен, выделяющиеся фактурным разнообразием и гармонической свежестью[3].

Исполнительские особенности. «Тюркские напевы» - прекрасный дидактический материал для освоения приемов различной игры и техники на фортепиано, фактурных вариантов, пьесы демонстрирующие богатство метроритмических, ладогармонических и полифонических средств изложения музыкального материала. Это тот дидактический материал, благодаря которому формируется интерес и к творческому наследию народов. На обработках народных песен эффективно развиваются профессиональные пианистические навыки. Ритмическое, интонационно – ладовое, гармоническое, фактурное, и интонационное своеобразием национальной музыки позволяет формировать необходимые для пианиста знания, умения, навыки, что в свою очередь, развивает мышление ребенка.

Работу над данным циклом нужно начинать с определения эффективных форм и последовательности работы с учеником.

Работу над циклом нужно предварить ознакомлением с музыкальным фольклором, получением информации о традициях, культуре народов, чей фольклор использован в данном цикле. Это будет значимо для понимания содержания произведений, замысла композитора, выбора художественных и технических средств интерпретации. Обучение игре на фортепиано на национальном репертуаре может стать триггером музыкального развития ребенка, затронуть его глубинные чувства.

Как уже было сказано, образные, высокохудожественные пьесы альбома «Тюркские напевы» являются уникальным опытом претворения ста одного фольклорного напева разных жанров в инструментальном композиторском творчестве. Сборник является неоценимым учебно-методическим материалом для пианистического развития юных музыкантов. В пьесах использованы многие новые музыкально выразительные и пианистические средства: фактурные, метроритмические, ладогармонические, полифонические. Альбом предназначен для использования в педагогическом репертуаре, которому автор уделяет в своем творчестве большое внимание.

Раздел «Татарские напевы» открывается произведением «Деревенский скрипач», которая является пьесой полифонического характера, основная исполнительская сложность которой заключается в красивом равноправном исполнении кантилены в верхнем и нижнем голосе (правой и левой рукой), что для начинающего пианиста представляет определенную сложность. Так же в этой пьесе присутствуют украшения со стилизацией под скрипичную музыку, которые так же требуют тщательной отделки. Хотелось бы отметить и то, что пентатоника, которая лежит в основе большинства тюркских мелодий требует особого аппликатурного мышления (см. Нотный пример 1).

Татар моңнары

Скрипкачы карт

1

Татарские напевы

Деревенский скрипач

Р. А. Еникеев

(род. 1937 г.)

Moderato con moto (♩ = 96)

Нотный пример 1 «Деревенский скрипач»

«Заклинание дождя» - небольшая двухстрочная пьеска на мотив детской заклички:

«Янгыр яу, яу, яу
Майлы ботка бирермен,
майлы ботка казанда
тэти кашык базарда...»

Пьеска должна исполняться энергично, языческое заклинание дождя требовало особой «шаманской» энергетики, при этом репетиционные нотки должны «проговариваться», «произноситься». Мы бы рекомендовали менять аппликатуру на повторяющихся нотах (см. Нотный пример 2).

Янгыр теләү **2** **Заклинание дождя**

Moderato energico (♩ = 92)

Нотный пример 2 «Заклинание дождя»

Раздел «Напевы татар - кряшен» открывается пьесой «Опустевшие поля», в основе которой лежит канон. Исполнительские задачи данного произведения включают интонирование мелодии, ее выразительное произнесение.

Пьеса «Тук, тук, тук!» это токката, которая должна исполняться блестяще, скоро, искромётно, весело. Важно добиться равномерного распределения рук и легкого исполнения стаккато (см. Нотный пример 3 Фрагмент).

Нотный пример 3 «Тук,тук,тук!» (Фрагмент)

Тук, тук, тук! **6** **Тук, тук, тук**

Kəzə:
Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!
тук, тук, мин җә кайттым.
Сезгә сәт алып кайттым.
("Буре һәм кәзә бәтиләре")

Presto (♩ = 184)

mf *sempre* *sim.*

Kəzə:
Тук, тук, тук! Тук, тук, тук!
тук, тук, я пришла,
Молочка вам принесла.
("Волк и козлята")

Раздел «Напев крымских татар». Пьеса «У крепости». Традиции национальной профессиональной музыкальной культуры явно прослеживаются в этой пьесе, в её фактурном изложении и законах развития. Основную трудность представляет необходимость прослушивания и правильного звукового соотношения между собой параллельных ме-

лодических линий. Требуется отдельно проучить неудобные места 32-х в тактах 17-20 и 33-36, которые должны легко вписываться в гармоническую основу, сопровождающую главную тему (см. Нотный пример 4)

Нотный пример 4 «У крепости» (Фрагмент)

Кырым татарлары көе Напев крымских татар
Кирмән янында 13 У крепости

Andantino (♩ = 66)

Раздел «Напев румынских татар». Пьеса «Мой жеребенок» достаточно сложна и технически и в плане метроритмической организации (7/8), и в плане разнообразной артикуляции. Пьеса виртуозного характера, должна прозвучать в быстром темпе, что предполагает тщательную предварительную работу над произведением. Пассажи должны быть хорошо «пропеты» пальцами. При этом хотелось бы предостеречь от «увязывания» в

клавишах для лучшего legato. С увеличением темпа тяжесть пальцев несколько ослабляется, но увеличивается цепкость кончиков пальцев. В дальнейшей работе над пьесой маркером правильного темпа является ритмичность и четкость игры, удобство и естественность движения рук и пальцев. В этой пьесе важно добиться точности исполнения штрихов, которые подчеркивают национальную характерность музыки (см. Нотный пример 5).

Нотный пример 5 «Мой жеребёнок»

Таем атка диңешмәм 17 Мой жеребёнок

Раздел «Татарские напевы из фольклорной тетради С.Гябаши». Султан Габаш, будучи первым татарским музыковедом и фольклористом-этнографом, собрал в фольклорных экспедициях свыше 200 татарских и более 100 башкирских напевов, читал лекции по музыкальному творчеству, создавал учебники, пособия по музыке на татарском и башкирском языках, писал статьи по актуальным проблемам татарской и башкирской музыкальной культуры. В цикле «Тюркские напевы» представлены 29 татарских напевов из фольклорной тетради С.Гябаши. Среди них: «Из книжного чтения», «Песня Отечественной войны 1914 года», «Песня времен русско-японской войны о крепости Порт-Артур», «Песня астраханских семинаристов», «Вперед, друзья» (из поэзии Г.Тукая), «Солдатская песня царской армии», Юмористический танец и др.

Таким образом, Р. Еникеев обратился не только к лирическим песням или жанрово-танцевальным основам, но и к таким жанрам татарского фольклора, как рекрутские песни, студенческие песни, песни протеста, мунаджаты (книжное пение на религиозные тексты), исторические баиты.

Список источников/литературы:

1. Шарафутдинова Р. З. Фольклорный тематизм как основа камерно-инструментального творчества композиторов Поволжья // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1984. – Вып.73 – С. 141–160.
2. Иванова Л.П. Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. – Астрахань: Изд-во «АГТУ», 2004. – 224 с.
3. Алмазова А. А. Философ в музыке: диалог с композитором // Казанский альманах: Гранат / сост. А. Мушинский. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2017. – С. 165–173.

Представленные фортепианные обработки народных напевов тюркских народов отличаются оригинальной и глубоко индивидуализированной интерпретацией фольклора. Фольклорные традиции органично сочетаются в его музыке с самыми современными средствами ладотонального, гармонического, полифонического письма, фактурными и метроритмическими приемами.

Мир образов цикла «Тюркские напевы» сочетает восточную созерцательность и динамическую активность, импрессионистскую легкость и красочность и экспрессионистскую жесткость, пафос и простоту, юмор и психологизм, лирику и драматизм. Цикл отличается разножанровостью, и композитор умело использует специфические формы и средства каждого из представленных жанров. Стилистические особенности Р.Еникеева проявляются в краткости высказывания, совершенном чувстве формы, ювелирной Композитор тонко чувствует специфику народной музыки интонирования и мышления, самобытно и ярко претворяет её в произведения. Не случайно фортепианный цикл «Тюркские напевы» занимает прочное место в современном концертном и педагогическом репертуаре.

УДК 398.8 (811.512.156):314.727.2“20”

*Тирон Е.Л. /Республика Тыва, РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ/
Тирон Е.Л. /Тыва Республикасы, ОРУСИЯ ФЕДЕРАЦИЯСЫ/
Tiron E.L. /Republic of Tyva, RUSSIAN FEDERATION/*

**ТУВАНЫН ОВУР РАЙОНУНУН ТУВАЛЫК ЫРЛАРЫ:
ЖАҢЫ МУЛЬТИМЕДИЯЛЫК ЧЫГАРЫЛЫШ**

**ПЕСНИ ТУВИНЦЕВ ОВЮРСКОГО РАЙОНА ТУВЫ:
НОВОЕ МУЛЬТИМЕДИЙНОЕ ИЗДАНИЕ**

**SONGS OF TUVINIANS OF OVYURSKY DISTRICT OF TUVA:
NEW MULTIMEDIA EDITION**

Аннотация. Тувинцы – коренной тюркоязычный этнос Южной Сибири, выделяющийся высоким уровнем сохранности фольклора, в частности, народных песен. В статье представлена новая форма публикации тувинского песенного фольклора в мультимедийном формате, которая является результатом работы по проекту «Песенная традиция овюрских тувинцев XXI века в условиях сельско-городской миграции», реализованного при поддержке Российского научного фонда.

Ключевые слова: тувинцы, коренные народы Сибири, тюрки Южной Сибири, песенный фольклор, народные песни, локальные традиции.

Аннотация. Тувалыктар – Түштүк Сибирдин түпкү түрк тилдүү этностук тобу, фольклорду, атап айтканда, элдик ырларды сактоонун жогорку деңгээли менен айырмаланат. Макалада россиялык илимий Форддун колдоосу менен ишке ашырылган «21-кылымдагы овюр туваларынын ыр салты айыл-шаардык миграциянын контекстинде» долбоорунун ишинин натыйжасы болгон тыва ыр фольклорун мультимедиялык форматта чыгаруунун жаңы формасы көрсөтүлгөн.

Негизги сөздөр: тувалыктар, Сибирдин түпкү элдери, Түштүк Сибирь түрктөрү, ыр фольклору, элдик ырлар, жергиликтүү салттар.

Abstract. Tuvans are an indigenous Turkic-speaking ethnic group of Southern Siberia, distinguished by a high level of preservation of folklore, in particular, folk songs. The article presents a new form of publication of Tuvan song folklore in a multimedia format, which is the result of the work on the project “Song Tradition of the Ovyur Tuvans of the 21st Century in the Context of Rural-Urban Migration”, implemented with the support of the Russian Scientific Fund.

Keywords: Tuvans, indigenous peoples of Siberia, Turks of Southern Siberia, song folklore, folk songs, local traditions.

Изучение локальных особенностей народной музыки – актуальное и устойчивое направление российских этномузыкознания и фольклористики. Вместе с тем, в сибирском этномузыкознании до недавнего времени преобладало описание музыкальных культур того или иного этноса в целом, что демонстрируют и исследования тувинской народной музыки [1, 5, 6 и др.], хотя предпринимались и первые шаги к осмыслению локальной специфики народной музыки.

В последние годы планомерная работа по установлению локальной специфики тувинского музыкального фольклора ведется представителями Новосибирской этномузыкологической школы (под эгидой Новосибирской консерватории, а также Института филологии СО РАН). Проведены исследования, посвященные локальным песенным традициям тувинцев Тоджинского, Эрзинского, Сут-Хольского, Бай-Тайгинского районов Тувы [2–4, 8–12 и др.]. Исследова-

ние песенной традиции Овюрского района продолжает это направление.

Овюрский район расположен на юге Республики Тува на границе с Монголией. Район образован в 1941 г. посредством объединения сумонов Саглы Барун-Хемчикского кожууна, Солчур Дзун-Хемчикского кожууна, Чалааты и Дус-Даг Улуг-Хемского кожууна. Исторически на этой территории сосуществовали разные родовые и территориальные общности тувинцев. В настоящее время в центральной части района (сс. Хандагайты и Солчур) преимущественно проживают представители рода монгуш, на западе (с. Саглы) – роды саая, ооржак, салчак, на востоке (сс. Дус-Даг, Чаа-Суур, Ак-Чыраа) – роды донгак, куулар, кыргыс, тумат и тюлюш.

Местное население говорит на овюрском говоре центрального диалекта тувинского языка, монгольский язык (несмотря на приграничное положение района) в быту уже не употребляется, хотя еще несколько поколений назад он активно использовался. В прошлом у местного населения были активные тувинско-монгольские связи, обусловленные соседством территорий выпаса скота, торговыми, культурными, а также родственными контактами. Взрослое население Овюра является билингвами, дети сельско-городских мигрантов забывают родной язык, младшее поколение тувинцев первым осваивает русский, а тувинский изучают в школах на уроках родного языка.

Исследование проводилось в рамках проекта «Песенная традиция овюрских тувинцев XXI века в условиях сельско-городской миграции» (рук. Е. Л. Тирон; 2022–2023; № 22-28-01475), реализованного при поддержке Российского научного фонда.

Проект направлен на изучение локальной песенной традиции тувинцев Овюрского района Республики Тыва в условиях интенсивного миграционного оттока населения в город Кызыл. С одной стороны, у населения Тувы можно констатировать живое и активное бытование традиционного песенного фольклора, что в наши дни является редким культурным явлением, с другой стороны, вследствие сельско-городской миграции, возрастает риск унификации локальных особенностей традиционной музыкальной культуры, своеобразное переваривание мно-

жества локальных музыкальных традиций в единую общетувинскую культуру.

В исследовании затрагиваются вопросы трансформации песенной культуры в условиях активных миграционных процессов, механизмы коренной перестройки бытования народных песен в век урбанизации и развития информационных технологий. Внимание к песенному фольклору овюрских тувинцев в момент изменения среды проживания и утраты традиционной хозяйственной деятельности позволит зафиксировать тенденции, происходящие в музыкальном фольклоре. В XX в. советский строй значительно поменял жизнь тувинцев, появились села (а значит, и оседлая жизнь), русский язык стал одним из основных для населения, разговаривавшего на тувинском и монгольском языках. Это породило существенные изменения в их языковой и культурной картинах мира. В настоящее время происходит новая смена – только теперь уже сельской жизни на городскую.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые специально изучен песенный фольклор овюрских тувинцев как одной из локальных традиций, составлен репрезентативный корпус их песенных текстов, песенная традиция тувинцев рассмотрена в контексте изменения жизни ее носителей, связанных с миграцией из села в город.

Исследование основано главным образом на полевых материалах, записанных авторами от жителей Овюрского района Тувы в 2009 и 2022 годах. Также привлекаются архивные материалы Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва последней трети XX века и опубликованные источники. Такой охват материалов позволил выполнить исследование в синхронном и диахронном аспектах, изучить степень сохранности песенной традиции в контексте миграционных процессов населения Тувы.

В результате исследования охарактеризована одна из западных локальных традиций тувинцев, на материале которой изучены современные процессы изменения песенного фольклора овюрских тувинцев в контексте сельско-городской миграции населения.

Изучение овюрской песенной традиции вносит вклад в характеристику тувинской музыкальной культуры в ее диалектно-локальном аспекте. Разработанная методика исследования в последующем может быть использована при изучении фольклора в современных миграционных процессах. Значимость настоящего издания заключается в первую очередь в документации фольклорного наследия на тувинском языке, которая способствует сохранению и трансляции языка, традиций и культуры данного этноса. Результаты исследования могут быть использованы не только учеными-фольклористами, музыковедами или лингвистами, но и применяться в образовательной, просветительской и концертной деятельности.

В результате выполнения проекта была подготовлена коллективная монография «Песенная традиция овюрских тувинцев в контексте сельско-городской миграции XXI века» в двух частях [13]. В первой части представлена история изучения и публикации песенного фольклора тувинцев Овюрского района Тувы, дана половозрастная характеристика исполнителей и оценен уровень знания каждой группой песенного фольклора, проведена жанрово-тематическая классификация песен овюрских тувинцев, выявлен мелодический фонд песенного фольклора, в том числе, фонд типовых напевов (последний соотнесен с общетувинским фондом), описаны фонетические особенности песенной речи тувинцев. Отдельная глава посвящена характеристике сельско-городской миграции овюрских тувинцев, в частности, динамике миграционных и демографических процессов, причинам миграции и обратной миграции и др.

Во второй части опубликован корпус из 650 песенных текстов, исполненных сотней современных тувинцев Овюрского района. Корпус включает расшифровку национальных текстов, их перевод на русский язык и нотировку. Каждый песенный текст сопровождается мультимедийным представлением – ссылкой в виде qr-кода на видеозапись, размещенную в свободном доступе на каналах Института филологии СО РАН¹. Такая

публикация связана с внедрением современных форм цифровизации, привычных для пользователей смартфонов XXI века. Формат коротких видеозаписей является сегодня наиболее популярным и востребованным, так как он максимально удерживает внимание людей. Такое представление обуславливает медийную привлекательность аутентичного фольклора.

Каждое видео сопровождается синхронными титрами: текстом на тувинском языке и в переводе на русский язык, которые выполнены на высоком научном уровне. При подготовке текста и его перевода участники проекта руководствовались принципами, разработанными в рамках академической 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», которую выпускает Институт филологии СО РАН: достоверность национального фольклорного текста, публикуемого без литературного вмешательства, отражение в нем фонетических и лексико-грамматических особенностей, достижение оптимальной адекватности фольклористического перевода текста в другую языковую систему (русский язык), фольклористическая точность, доступность, строгая паспортизация текстов, представление сведений об исполнителях и др. [7].

Высокий уровень видеоконтента, подготовленного квалифицированными учеными в области этномузыковедения, фольклористики, лингвистики и социологии, вызвал интерес большой аудитории к видеозаписям народных песен овюрских тувинцев. Суммарно видеоролики набрали около двухсот тысяч просмотров, что достаточно внушительно для подобного рода контента. Записи оказались востребованы не только в России, но и в Кыргызстане и Казахстане (коренные жители которых говорят на тюркских языках, к которым относится и тувинский), а также в других странах мира.

Сама возможность увидеть себя, своих родственников, одноклассников, друзей в качестве участников научного проекта является востребованной в первую очередь среди местного населения Тувы. Вместе с этим интересом люди повышается статус местной

¹ см. <https://www.youtube.com/watch?v=PLudNgvipb2tmvRC5a97eiDZUopd8RWc5v>
² <https://rutube.ru/plst/567250>



традиционной культуры и родного языка. Некоторые молодые люди признавались нам, что до приезда ученых и не знали о том, что их старшие родственники знают такое количество народных песен.

Значимость проекта обусловлена деятельностью по сохранению, актуализации и популяризации нематериального этнокультурного достояния тувинцев – их музыкальной культуры и языка – среди этнокультурного и языкового многообразия народов Российской Федерации.

Литература и источники:

1. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. М.: Музыка, 1964. 254 с.
2. Байыр-оол А. В., Тирон Е. Л. Рукописные песенные тексты на тоджинском диалекте тувинского языка // Языки и фольклор народов Сибири и Дальнего Востока в рукописных текстах середины XX века - начала XXI века / Отв. ред. Т. А. Голованева, Н. Н. Федина. Новосибирск: Академическое издательство «Гео», 2020. С. 271–374.
3. Кан-оол А. Х. Песенная традиция населения Эрзина: интонационная культура, жанрово-культурологическая типология и вопросы исполнительства // Локальные особенности традиционной культуры жителей Эрзина. Кызыл, 2018. С. 159–187.
4. Кондратьева Н. М. Статистический анализ звукорядов западно-тувинских кожамыктар // Отечественная этномузыкалогия: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Междунар. науч. конф. СПб., 2011. Т. 1. С. 349–364.
5. Кыргыз З. К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл, 1992. 142 с.
6. Кыргыз З. К. Тувинские народные песни и обрядовая поэзия. Кызыл, 2015. 432 с.
7. Принципы и порядок подготовки томов серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» / Отв. ред. Н. А. Алексеев. Новосибирск, 2003. 20 с.
8. Сыченко Г. Б., Тирон Е. Л., Кан-оол А. Х. Результаты полевых и научных исследований Новосибирской консерватории в Республике Тыва (1997–2009 гг.) // От конгресса к конгрессу: Материалы II Всерос. конгресса фольклористов. М., 2011. Т. 3. С. 281–299.
9. Тирон Е. Л. Жанр «кожамык» в песенной традиции Бай-Тайгинского района Тувы // Сибирский филологический журнал. 2018. № 3. С. 36–45. DOI 10.17223/18137083/64/4.
10. Тирон Е. Л. Локальные особенности тувинских песен кожамык (по архивным материалам 1970-х годов) // Вопросы этномузыказнания. 2016. № 14. С. 37–47.
11. Тирон Е. Л. Народные песни российских тувинцев, проживающих на границе с Монголией: результаты этномузыкалогических экспедиций // Монгол улсын ардын жүжигчин, хэл шиндлэлийн уханы доктор, профессор нэрт уртын дуучин Шарын Чимэдцэеэгийн Нэрэмжит «Монгол уртын дууны хөгжил, өнөөгийн байдал ба Дарьганга уртын дуу» олон улсын эрдэм шинжилгээний хурнын (Баруун-Урт хот, Сүхбаатар аймаг, 22–25 мая 2025): эмхэтгэл. Улаанбаатар, 2025. С. 75–79.
12. Тирон Е. Л. Песни тувинцев-тоджинцев: жанры ыр и кожамык в конце XX столетия. Новосибирск, 2018. 248 с.
13. Тирон Е. Л., Байыр-оол А. В., Тарбастаева И. С. Песенная традиция овюрских тувинцев в контексте сельско-городской миграции XXI века: в 2 ч. Новосибирск, 2023. Ч. 1. Исследования. 300 с.; Ч. 2. Тексты. 736 с.

*УДК:316.733(575.2)(04)**Сырдыбаева Р.М., Лапшина Т.М. /КЫРГЫЗСТАН/
Syrdybaeva R.M., Lapshina T.M. /KYRGYZSTAN/*

**ЭПОС МУРАСЫН АЗЫРКЫ САХНА ПРАКТИКАСЫНДА ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛОО:
ДАСТАН «АКСАТКЫН & МЫРЗА УУЛ»**

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ: ДАСТАН «АКСАТКЫН & МЫРЗА УУЛ»**

**INTERPRETATION OF EPIC HERITAGE IN CONTEMPORARY STAGE PRACTICE: DASTAN
«AKSATKYN & MYRZY UUL»**

Аннотация. В статье исследуется музыкально-сценический перформанс «Аксаткын & Мырзы уул» театра УМТУЛ при Центре традиционной музыки «Устатшакирт». Современная интерпретация эпической поэмы воссоздает традиционные формы музицирования и активно интегрирует их в современное арт-пространство, содействуя сохранению и устойчивому развитию кыргызской традиционной культуры на пути глобализации. Диалог культур, эпох и традиций раскрывается сквозь призму современного художественного мышления в синтезе музыки, театра и мультимедиа, что значительно расширяет зрительскую аудиторию, представляя интерес как для молодежи, так и зрителей старшего поколения. Постановка представляет собой уникальное слияние эпоса с актуальными формами музыкального театра, джазовой импровизацией, хореографией и мультимедийными средствами. Музыкальное оформление, созданное Заслуженным артистом КР Таалаем Бейшеевым, выполняет медиативную функцию между традицией, академической и современной музыкой, формируя выразительный пласт спектакля, основанного на лирическом дастане варианта Барпы Алыкулова «Аксаткын и Кулмырза». Важную роль в проекте играет участие исполнителей разных возрастов и профессиональных категорий, что усиливает диалог поколений и образовательный потенциал спектакля. Новаторская интерпретация эпоса как «дастан-мюзикла» способствует расширению театрального репертуара и пополнению наследия кыргызского композиторского искусства.

Ключевые слова: дастан, джаз, музыка, мюзикл, перформанс, театр, синтез, современная музыкальная культура, эпос.

Аннотация. Макалада Устатшакирт салттуу музыка борборунда UMTUL театрынын «Аксаткын & Мырза уул» музыкалык-сценалык спектакли каралат. Эпикалык поэманын заманбап интерпретациясы музыкалык өнөрдүн салттуу формаларын кайра жаратып, аларды заманбап көркөм мейкиндикке жигердүү аралаштырып, ааламдашуу жолунда кыргыздын салттуу маданиятын сактоого жана туруктуу өнүктүрүүгө көмөктөшөт. Маданияттардын, дорлордун жана салттардын диалогу музыканын, театрдын жана мультимедиянын синтезинде заманбап көркөм ой жүгүртүү призмасы аркылуу ачылып, көрүүчүлөрдү кыйла кеңейтип, жаштарды да, улгайган көрүүчүлөрдү да кызыктырат. Бул чыгарма музыкалык театрдын, джаз импровизациясынын, хореографиянын жана мультимедиянын азыркы формалары менен эпостун уникалдуу аралашуусу болуп саналат. Кыргыз Республикасынын Эмгек сиңирген артисти Таалай Бейшеев тарабынан түзүлгөн музыкалык дизайн Барпы Алыкуловдун вариантындагы «Аксаткын менен Кулмырза» лирикалык дастанынын негизинде спектаклдин экспрессивдүү катмарын түзүп, салттын, академиялык жана заманбап музыканын ортосунда ортомчу функцияны аткарат. Долбоордо ар кандай курактагы жана профессионалдык категориядагы аткаруучулардын катышуусу маанилүү роль ойнойт, бул муундардын диалогун жана спектаклдин тарбиялык потенциалын жогорулатат. Эпостун «дастан-мюзикл» катары жаңычыл чечмелөөсү театралдык репертуардын кеңейишине, кыргыз композиторлорунун мурастарынын толукталышына өбөлгө түзөт.

Негизги сөздөр: дастан, джаз, музыка, мюзикл, спектакль, театр, синтез, заманбап музыкалык маданият, эпос.

Abstract. The article discusses the modern interpretation of the music and stage performance «Aksatkyn & Myrzy uul» by the «Ustatshakirt» Center, showcasing the integration of traditional music forms into modern art to preserve and develop Kyrgyz traditional culture amidst globalization. Through a blend of music, theater, and multimedia, the production bridges cultures, epochs, and traditions, appealing to a wide audience. This unique fusion incorporates elements of musical theater, jazz improvisation, and multimedia, led by Taalai Beysheev to create a mediating link between traditional, academic, and contemporary music. The performance, based on Barpa Alykulov's version of «Aksatkyn and Kulmyrza», emphasizes generational dialogue and education through the participation of performers of various ages and professional backgrounds. The innovative «dastan-musical» interpretation enriches Kyrgyz composer's art heritage and expands the theater repertoire.

Keywords: dastan, jazz, music, performance, theater, synthesis, modern musical culture, epic.

В статье речь пойдет о стремлении переосмысления традиционного наследия через призму актуальных художественных практик, а именно современной интерпретации лирического дастана «Аксаткын & Мырза уул», в котором соединение различных временных пластов, культурных кодов и эстетических форм позволило актуализировать жанр и преподнести его в формате фьюжн. Реконструкция дастана в современном стиле принадлежит Центру «Устатшакирт», чья деятельность направлена на интеграцию традиционных и современных форм искусства, привлечение высокопрофессиональных специалистов в области образования, культуры, науки (музыка, театр, мультимедиа). При непосредственной поддержке Музыкальной программы Ага Хана инициативы Центра «Устатшакирт» активно действуют с 2005 года, как в столице, так и во всех регионах Кыргызстана, ежегодно охватывая порядком 8000 учащихся. На протяжении 20 лет Центр продвигает идеи равенства, плюрализма мнений и инклюзивности в образовании и художественной практике, создавая широкие местные сети культурных субъектов и образовательных программ в школах, музыкальных колледжах и университетах.

В современном искусстве все чаще наблюдается стремление к переосмыслению культурного наследия через призму актуальных художественных практик. Особое место в этом процессе занимает соединение различных временных пластов, культурных кодов и эстетических форм, что позволяет создать многослойное художественное пространство. Одним из выразительных примеров подобного подхода является музы-

кально-театральная постановка «Аксаткын и Мырза уул», основанная на классическом произведении кыргызского устного акынского творчества.

Сюжет спектакля опирается на версию лирического дастана, созданного выдающимся акыном-импровизатором Барпы Алыкуловым (1884-1949). В его интерпретации повествование переносит зрителя в условный XIX век, хотя заявленные в эпосе темы – трагедия неразделенной любви, семейные и клановые конфликты – сохраняют свою актуальность и для современного общества.

Романтическая история о юной Аксаткын существует в ряде вариантов. Только в рукописном фонде Института языка и литературы имени Чингиза Айтматова НАН Кыргызской Республики зарегистрировано до двадцати версий эпоса, включая «Мырза уул», «Кубаттын уулу Кулмырза», «Кулмырза менен Аксаткын», «Шамамат менен Аксаткын» и другие [Чет элдик кыргыздардын адабияты 2017; Элдик поэмалар 2012]. Несмотря на вариативность имен и сюжетных деталей, их объединяет общая драматургическая структура: трагическая любовь и социальный протест против дискриминации женщин.

Эпическая поэма как жанр занимает особое место в структуре кыргызского устного народного творчества, представляя собой один из наиболее ёмких и устойчивых механизмов коллективной памяти. Эпос в кыргызской традиции функционирует не только как художественный текст, но и как инструмент культурной трансляции, кодирующий ключевые ценности, социальные нормы и мировоззренческие установки этноса. Сле-

дует подчеркнуть, что в эпических произведениях кыргызов устойчивые композиционные структуры, тематические мотивы и образные коды обеспечивают воспроизводимость и узнаваемость повествования. Кыргызский эпос, будучи глубоко интегрированным в историческую и социокультурную ткань общества, демонстрирует уникальное сочетание героических, романтических и бытовых элементов.

Многие исследователи отмечают, что эпические произведения функционируют как своего рода энциклопедия, отражающая не только мифологизированную историю, но и реальные отношения внутри традиционной общины. Важным качеством является и его высокая степень вариативности и импровизационности, за счет чего, возможно эпос и сохраняет живую связь времен, отражать социальные изменения и остается актуальным [Киргизский героический эпос «Манас» 1961; Статья М. Ауэзова об «Манас», Рукопись].

Кыргызский эпос (малый, большой), это не статичная форма, а динамическая система, в которой формульные структуры обеспечивают преемственность традиции, а импровизационные элементы позволяют адаптировать культурную память к новым историческим условиям. Через эпос осуществляется как сохранение идентичности, так и ее преобразование, необходимое для поддержания жизнеспособности культурного наследия в условиях изменяющегося мира.

Первая научная фиксация аналогичных сюжетов восходит к исследованию В.В. Радлова, включенному в пятую часть его труда «Образцы народной литературы северных тюркских племен: Наречие дикокаменных киргизов». Санкт-Петербург, 1885» [Элдик поэмалар 2012: 1], где отмечаются ключевые особенности кыргызского устного эпоса.

Очевидны тематические параллели между дастаном об Аксаткын и шедеврами мировой литературы. Так, например, сюжетная линия трагической любви напоминает знаменитую пьесу У. Шекспира «Ромео и Джульетта», а также перекликается с мотивами восточной литературной традиции, например, с арабской легендой «Лейли и Меджнун», восходящей к VII веку, и с поэмой Джами «Юсуф и Зулейха» (1483 г.), получившей широкое распространение в многочисленных интерпретациях.

Театрально-музыкальная постановка стала своеобразной лабораторией и коллаборацией для музыкантов, актеров, авторов и всех участников процесса работы. Данное произведение представляет собой жанр фьюжн, где традиционный эпос звучит в сочетании с современной авторской музыкой. Перформанс «Аксаткын & Мырза уул» можно рассматривать как кейс интеграции традиционной кыргызской эпической культуры в современный сценический и медиа контекст. Музыкальное измерение в нем функционирует не как иллюстрация, а как структурообразующий компонент, обеспечивающий связность и художественную целостность представления. Особую ценность имеет сохранение традиционного вокального исполнения, которое не теряет своей аутентичности даже в условиях сценической трансформации. Взаимодействие между различными художественными традициями, в том числе эпохами и жанрами, позволяет формировать новые смыслы в пространстве сценического действия, «открывая поле для многоголосого диалога культур» [Бахтин 1979: 484-486.].

Работа над музыкально-театральной постановкой «Аксаткын & Мырза Уул» была начата театром УМТУЛ¹ Центра «Устатшакирт» в 2021 году, при поддержке Музыкаль-

¹В десятках пилотных общеобразовательных школ во всех регионах Кыргызстана, работающих по проекту УМТУЛ Центра «Устатшакирт», действуют театральные и музыкально-этнографические кружки и студии – одна из важных форм дополнительного школьного и внешкольного образования на основе авторских развивающих методик. К 2009 году на принципах организации сотворчества Центром «Устатшакирт» в пилотных школах Республики был создан Сетевой школьный «Умтул-Театр», разработаны и апробированы авторские экспериментальные методики в более чем 35 школьных театральных студиях «Умтул». Поскольку руководство студиями на местах возложено на преподавателей разных учебных дисциплин, стала необходима организация и проведение Центром «Устатшакирт» систематической профориентационной и методической работы с привлечением выдающихся деятелей искусства, культуры и науки (актеры, режиссеры, художники, дизайнеры, драматурги, искусствоведы, культурологи, арт-критики). Комплексные интерактивные семинары-тренинги, смотры-конкурсы, круглые столы, школьные показы и выступления на открытых площадках, флеш-мобы, работа Летней школы и фестивалей позволили широко осветить богатое многообразие национальных историко-культурных традиций, затронуть

ной программы Ага Хана (АКМР), Посольства Швейцарии в Кыргызской Республике и Министерства иностранных дел Норвегии.

Наряду с профессиональными актерами и студентами театральных заведений: КГУ-КиИ им. Б. Бейшеналиевой, Театрального училища при КНАДТ им. Т. Абдумомунова, в постановках принимали участие и школьники – юные дарования Сетевого регионального детского театра УМТУЛ Центра «Устат-шакирт», которые предварительно прошли интерактивные тренинги по всем регионам Кыргызстана (порядком 35 партнерских школ) и участвовали в репетициях данного перформанса. Это слияние стало принципиально важным, поскольку по замыслу творческой команды, спектакль ориентирован на подростково-молодёжную аудиторию, наряду с романтической темой, поднимает вопросы свободы и права выбора.

Создатели перформанса: идея и продюсирование – **Разия Сырдыбаева**, режиссер-постановщик – Народный артист КР **Нурлан Асанбеков**, композитор – Заслуженный артист КР **Таалай Бейшеев**, звукорежиссер и ассистент композитора – **Эрлан Касаболов**, ассистенты режиссера – **Илгис Жунусов**, **Кенже Сатыбалдиева**, **Элдияр Джарашев**, **Өмүрбек Бостонов**, хореография – **Алина Мамбеталиева**, **Эрмек Керимбаев**, художник по костюмам, сценограф – **Алтынай Осмоева**, Мультимедиа, свет – **Адилет Молдобеков**, **Долон Мустапаев**, **Эрнис Боронбаев**, арт-менеджер – **Татьяна Лапшина**. К слову, именно в рамках подготовки спектакля зародилась коллективная песня «Ак ыргал» при участии **Бакыта Акматова** – дастанчы, победителя ряда международных и республиканских конкурсов, исполнителя одной из главных ролей спектакля – Мырза уул, роль героини Аксаткын – **Перизат Кемелова** (вокал, комуз).

Лирический дастан в современном стиле встретил необычайный интерес зрителей

уже с первого закрытого показа в марте 2022 года, когда публика отметила актуальность и органичность нового мультимедийного формата, который получил продолжение в коллаборации с классическим академическим составом – Президентским камерным оркестром «Манас», под руководством Народного артиста КР **Эрниса Асаналиева**. Сюита из спектакля колоритно прозвучала в столице на сцене Кыргызской Национальной Филармонии имени Токтогула Сатылганова в рамках «Вечера современной музыки» [Электронный ресурс: 14].

Далее до конца 2022 года осуществлено масштабное турне театра с показом фьюжн спектакля по всем регионам республики: Ошская, Жалал-Абадская, Баткенская, Таласская, затем Иссык-Кульская и Чуйская области. Со спектаклем «Аксаткын & Мырза уул» познакомится и зритель Кокандского городского музыкально-драматического театра имени Хамзы, в рамках Международного фестиваля искусства «Contemporary Art Week», который проведен с 22 по 27 мая 2022 г. в городе Коканд, Узбекистан.

В итоге, за 1 год показа спектакля «Аксаткын & Мырза уул» театром УМТУЛ было охвачено более 30 сценических площадок по всем областям Кыргызстана плюс две площадки в Ферганской долине. Региональное турне завершилось 9 ноября 2022 года, значимым событием – Республиканским детским форумом культуры «Өнөр ааламы – ArtSpase» [Электронный ресурс: 13].

Музыка к спектаклю «Аксаткын & Мырза уул», написана представителем поколения авторов, формирующих новый вектор в развитии современной музыкальной культуры Кыргызстана, композитором, Заслуженным артистом КР **Таалаем Бейшеевым**. Его композиционное мышление основано на органичном соединении академического, фольклорного наследия с эстетикой джаза, импровизационной свободой и элементами

выдающиеся произведения отечественной и мировой классики, показать проблематику современной действительности для широкой зрительской аудитории. Кроме того, дети знакомятся с монументальным эпосом «Манас», народными сказаниями, легендами, а также с работой музеев, творчеством кыргызских художников, писателей, поэтов, драматургов. В 2014 году издан и распространен сборник статей и материалов на кыргызском и русском языках: «Умтул» балдардын тармактуу фольклордук-этнографиялык театры: негиздер, милдеттер, методикалык сунуштамалар» («Сетевой детский (школьный) фольклорно-этнографический театр «Умтул»: принципы, задачи, методические рекомендации»). В 2015 году для репертуара Сетевого театра издан сборник пьес Бурул Калчабаевой, в связи со своей популярностью сборник переиздан вторично в 2019 году. Сегодня, сеть школьного театра активно работает в 35 школах, а это более 300 учащихся с их наставниками и кураторами ежегодно.

сценического эстрадного и театрального искусства. Ключевыми характеристиками авторского стиля становятся джазовая идиоматика, межжанровый синтез, неофольклоризм и активное использование мультикультурализма.

Остановимся более детально на понятии «**музыкальная идиома**» активно используемой в научных исследованиях, в частности в контексте джазовой музыки, где оно становится важным инструментом анализа и интерпретации. Идиома представляет собой уникальную форму выражения, характерную для определенного музыкального жанра или стиля, которая выделяется особыми мелодическими, гармоническими, ритмическими и выразительными приемами, легко узнаваемыми и ассоциируемыми с этим жанром. В джазе музыкальная идиоматика проявляется через определенные интонации, импровизационные фразы и ритмические шаблоны, являющиеся важнейшими элементами, формирующими уникальный звуковой язык жанра. С развитием академической музыки XX и XXI веков понятие «музыкальная идиома» выходит за рамки джаза и начинает активно использоваться для анализа взаимодействия различных музыкальных стилей. Применение элементов джаза в академической музыке, а также в музыкальном театре и перформансах, привело к распространению понятия музыкальной идиомы на новые образцы, где сочетаются различные культурные и музыкальные традиции [Валькова 2017: 37-52]. Музыкальная идиома, таким образом, становится важным инструментом для исследования синтеза стилей и жанров, а также для оценки культурных и временных слоев в музыке.

Так, и в музыкально-сценическом перформансе «Аксаткын & Мырзы уул», проявляется взаимодействие музыкальных идиом кыргызского мелоса с современными музыкальными средствами, включая джаз, блюз, поп. Импровизационные элементы джаза, блюза в сочетании с фольклорными интонациями, создают уникальный музыкальный язык, который можно назвать «культурным фьюжном». На сегодня данное понятие воспринимается как органичное сочетание различных стилей и направлений поп-джаз-рок культур, а также творческий поиск музы-

кального диалога с традициями и различными жанрами академической, этнической и народной музыки стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки. На сегодня данное понятие воспринимается как органичное сочетание различных стилей и направлений поп-джаз-рок культур, а также творческий поиск музыкального диалога с традициями и различными жанрами академической, этнической и народной музыки стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки [Букреев 2022: 143-154]. Предполагаем, что музыкальная идиома в нашем контексте не ограничивается каким-то одним жанром и является синтезом культурных и музыкальных элементов, что позволило расширять и преломлять в композиции новые форматы музыкального языка, актуальные для современных зрителей, и не менее интересные для исследователей. Отражая, тем самым, стремление к диалогу эпох, в котором традиционные элементы кыргызского мелоса органично взаимодействуют с современными направлениями (электронной обработкой, элементами перформативного искусства, саунд-трековой музыкой, мультимедиа).

Нужно отметить, что для современного искусства характерен устойчивый интерес к междисциплинарным и межкультурным формам художественного выражения, в которых активизируются механизмы памяти, идентичности и преемственности. В условиях глобализации и цифровой эпохи, когда традиционные формы искусства оказываются под давлением технологических и эстетических изменений, особую актуальность приобретает стремление к сохранению культурного наследия через его переосмысление в новых форматах. Как отмечал Ю.М. Лотман, культура – это «коллективная память человечества», а художественный текст – механизм воспроизводства культурных смыслов [Лотман 1992: 13-15].

Одним из наиболее выразительных проявлений этого подхода становится практика культурного синтеза – творческого взаимодействия между различными художественными традициями, в том числе эпохами и жанрами. Такой синтез позволяет формировать новые смыслы в пространстве сценического действия, «открывая поле для многоголосого диалога культур» [Бахтин 1979:

484-486]. Музыкальное искусство в этом контексте занимает особое место, являясь универсальным медиатором между временем и пространством, между индивидуальным и коллективным, между традицией и инновацией. Так, например, Б.В. Асафьев использует положение о музыке как процессуальном, живом явлении, способном передавать и преобразовывать культурные смыслы [Асафьев 1971: 35-39]. Идеи о музыке как медиаторе между историческим временем и культурным опытом широко раскрыты в исследованиях Т.В. Адорно [Адорно 1976: 47-50].

Многокомпонентный спектакль объединяет музыка, однако успех перформанса обеспечен благодаря работе всей команды как единого организма, в котором каждый «шаг» оправдан. В концепции спектакля режиссер и авторы идеи идут целенаправленно по нелегкому пути, преломляя синтез жанров и стилей. Поскольку, перед постановочной группой стояла нелегкая задача – познакомить молодое поколение зрителей с известным в народе дастаном, одним из немногих поэм, сохранивших до наших дней свою родную, исконную эпическую попевку. Лирический эпос имеет свою аутентичную музыкальную тему, близкую к кыргызским жанрам «арман» и «кошок». Как известно, таких жемчужин, сохранивших «родные» попевки и лейт-темы в кыргызском наследии не много, однако, они очень значимы, это известная всему миру трилогия «Манас. Семетей. Сейтек» и эпос «Курманбек».

Создатели проекта намеревались не только оживить аутентичный лирический мелос на театральной сцене, но и привлечь внимание современного «цифрового» поколения к истокам через романтическую историю. Межжанровый синтез, мультикультурализм, джазовая и культурная идиоматика спектакля позволяют в какой-то мере классифицировать постановку как дастан-мюзикл. Это новый жанр для искусства Кыргызстана, который появился спонтанно как итог экспериментального театрально-образовательного проекта. Современная интерпретация эпической темы «в руках» опытного режиссера, композитора-экспериментатора и молодой труппы превратилась из спектакля в многосоставной перформанс: сквозное

музыкальное оформление, элементы классического драматического театра, современной хореографией и мультимедиа действо.

Необходимо отметить, что за многие годы, почти безвозвратно утрачено понимание «кода» восприятия устного наследия, в том числе музыкально-поэтического, утрачена эстетика восприятия национальных «ритмов» в широком и узком понимании этих терминов. Молодое поколение, как бы, стало оторвано от своих корней. А средства выразительности, понятные, доступные, любимые народом лет сто назад ныне не доступны, вернее, не интересны поколению 18+. Поэтому перед режиссером, продюсером и композитором стояла серьезная задача – найти путь к сердцу современного молодого слушателя через семиотику театра и музыки. О том, что мультимедиа компонент должен быть в спектакле однозначно, стало ясно не сразу. Этому решению предшествовали долгие мучительные размышления постановочной группы.

В этом свете, композитору досталась нелегкая задача: объединить разное, и в синтезе получить продукт, доступный не только разным поколениям, но и разным уровням слушательской восприимчивости, так как любители и ценители дастанов есть и среди молодежи, хоть и меньшей ее части, также как и есть консерваторы, уверенные, что эпос и его манера исполнения должны оставаться незабываемыми. Тогда как сценическая интерпретация «Аксаткын & Мырза уул» представляет собой пример синтеза жанров, объединенных в единый музыкально-драматургический пласт.

На первом уровне реализована **аутентичная вокально-эпическая репрезентация** в исполнении профессиональных дастанчы **Перизат Кемеловой и Бакыта Акматава**. Такую подачу классикой жанра нельзя назвать, так как здесь представлены два образа, два героя, исполняющие дастан дуэтом, сообразно содержанию. Тем не менее, знатокам дастанного творчества не придаться – мелодика и текст эпоса сохранены, звуковая ткань, варьирующиеся ритмические и интонационные формулы типичные для кыргызского устного песнетворчества создают основу звуковой архетипики персонажей Аксаткын и Мырза.

Вторая составляющая перформанса – **современная хореография**, которая представляет собой форму интермедиальной драматургии, где телесная, мимическая и образная пластика взаимодействуют с эпической и музыкальной основой. Наблюдается попытка перевести нарратив дастана в язык сценического действия, передав психологическую и символическую глубину образов через движение и пространственно-ритмическую организацию, а именно – сценическое. Оно представлено профессионалами и студентами профильных учебных заведений Кыргызстана – КГУКиИ им. Бейшеналиевой, Театрального училища при КНАДТ им. Т. Абдумомунова, а также учащимися Сетевого школьного театра «Умтул» Центра «Устатшакирт».

Третья составляющая перформанса – **мультимедийная составляющая**: визуализация событий, основанная на использовании цифровых проекций и интерактивных световых эффектов, синхронизированных с музыкально-драматическим действием. На этом уровне реализуется постфольклорный подход к эпическому материалу, в рамках которого визуальная составляющая функционирует не как иллюстративное дополнение, а как равноправный участник повествования. Это способствует формированию полисенсорной модели восприятия, при которой зритель оказывается вовлеченным в многослойное и разновременное пространство нарратива. Например, М. Козырева рассматривает, как современное мультимедийное искусство создает полисенсорную модель взаимодействия с аудиторией: «Полисенсорное восприятие предполагает одновременное подключение зрительного, слухового, тактильного и пространственного каналов восприятия, формируя многомерную модель

переживания произведения» [Козырева 2018: 95].

Наконец, *четвертая составляющая* спектакля – **музыкальная идиома**, основанная на синтезе традиционного кыргызского мелоса и современных музыкальных форм. Подлинные народные мелодии и ритмические структуры филигранно интегрируются с элементами блюза и джазовой композиционной импровизацией Т. Бейшеева. Аутентичное звучание этнических инструментов органично перемежается с электронными эффектами, формируя тем самым оригинальную звуковую ткань спектакля. Такой музыкальный синтез не только усиливает драматургическое воздействие, но и демонстрирует динамическое развитие этнической музыкальной традиции в условиях глобализированного культурного пространства.

Таким образом, механизм передачи эпического наследия в современной сценической современной сценической интерпретация дастана «Аксаткын & Мырза уул» представляет собой уникальный пример синкретизма жанров и медиатехнологий, демонстрируя, как традиционный эпос может быть трансформирован в полифоническое художественное высказывание. Главным залогом успеха спектакля стала его исключительность. Подобная современная интерпретация эпического наследия способствует актуализации искусства прошлого для молодого поколения. Через синтез традиционных и современных выразительных средств осуществляется возрождение и трансформация культурных кодов, обеспечивая их восприятие в новых социокультурных условиях. В результате эпическое искусство обретает новое звучание, сохраняя свою идентичность и одновременно становясь значимым и доступным для молодежной аудитории.

Литература:

1. Адорно Т. *Философия новой музыки*. – М.: Прогресс, 1976. – 211 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка, 1971. – 232 с.
3. Ауэзов М. Киргизский героический эпос // Вопросы литературы и искусства. Алматы, 1959.
4. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. – М.: Искусство, 1979. – 502 с.
5. Киргизский героический эпос «Манас»: сборник статей. / Редколлегия: М.И. Богданова, В.М. Жирмунский, А.А. Петросян. – М.: Академии наук СССР, 1961. – 378.
6. Козырева М.П. Медиасреда и полисенсорное восприятие искусства. // Журнал «Вестник» Московского университета. Серия 10. Журналистика, 2018, №3. – С. 93-106.

7. Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис, 1992. – 240 с.
8. *Музыкальная культура Америки в аспекте особенностей фьюжн-стилистики* [Электронный ресурс] / Букреев В.А. // Диалог элитарной и массовой культур: Музыкальная культура Америки. URL. <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-kultura-ameriki-v-aspek-te-osobennostey-fyuzhn-stilistiki/viewer>
9. *Понятие «музыкальная идиома» в отечественной научной традиции: опыт осмысления и применения* / В.Б. Валькова // Журнал «Общества теории музыки». Вып. 2017/1 (17). – С. 37-52.
10. Статья М. Ауэзова об «Манас» (по варианту Сагымбая Орозбакова) – «Сказители Манаса и слушательская среда». [Рукопись]. – 103 с. URL. <https://manuscript.bizdin.kg>
11. Чет элдик кыргыздардын адабияты: 30-том / Туз. Г.Орозова, Р.Сырдыбаева, Н.Осмоналиева. – Б.: «Принт-Экспресс», 2017. – 576 б. («Эл адабияты»).
12. Элдик поэмалар: «Эл адабияты» сериясынын 31-Том. – Б.: Бийиктик, 2012. – 380 б. («Эл адабияты»).
13. URL. <https://www.youtube.com/watch?v=lmGmW8ZkAK4> Ала-Тоо 24. Балдардын «Өнөр ааламы» маданий форуму.
14. URL. <https://youtu.be/WAJeVNIUk6U> #Устатшакирт / Аксаткын & Мырза уул / Филармония.

УДК: 398:811.12

Назаров Н.А./ЎЗБЕКИСТАН/
Назаров Н.А./ЎЗБЕКСТАН/
Nazarov N.A./UZBEKISTAN/

ФОЛЬКЛОР И ЯЗЫК КАК КОМПОНЕНТ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
ФОЛЬКЛОР ЖАНА ТИЛ САЛТТУУ МАДАНИЯТТЫН КОМПОНЕНТИ КАТАРЫ
FOLKLORE AND LANGUAGE AS A COMPONENT OF TRADITIONAL CULTURE

Аннотация. В данной статье рассматривается фольклор как компонент традиционной культуры и её место в формировании этнокультурного кода представителей этноса. В частности, подчеркивается, что язык как важный элемент этнокультурного кода занимает определенное место в социальной жизни этносов, а примеры народного устного творчества являются ведущим фактором его пропаганды. Баюшки, пословицы и поговорки, песни и былины являются образцами фольклора, обсуждается их место в традиционной культуры а также в формировании и развитии культурного кода представителей этноса. Также анализируются вопросы значения традиционной культуры в процессе формирования нации.

Ключевые слова: Фольклор, традиционная культура, этнокультурный код, этнос, нация, культура, язык, общественные отношения, обычай, традиция, духовность.

Аннотация. Бул макалада фольклор салттуу маданияттын компоненти катары жана анын улуттун этномаданий кодун калыптандыруудагы ролу каралат. Тактап айтканда, этномаданий коддун маанилүү элементи катары тил этностордун коомдук турмушунда белгилүү орунду ээлеп, элдик оозеки чыгармачылыктын үлгүлөрү аны пропагандалоодо алдыңкы фактор болуп саналаары баса белгиленет. Байушки, макал-лакаптар, ырлар жана эпостор элдик оозеки чыгармачылыктын үлгүлөрү, алардын салттуу маданияттагы орду, ошондой эле этностун өкүлдөрүнүн маданий кодексинин калыптанышындагы жана өнүгүшүндөгү орду талкууланат. Ошондой эле улуттун калыптануу процессинде салттуу маданияттын мааниси тууралуу маселелер талданат.

Негизги сөздөр: Фольклор, салттуу маданият, этномаданий код, этнос, улут, маданият, тил, коомдук мамилелер, үрп-адат, каада-салт, руханият.

Abstract. This article examines folklore as a component of traditional culture and its role in the formation of the ethnocultural code of representatives of an ethnic group. In particular, it is emphasized that language as an important element of the ethnocultural code occupies a certain place in the social life of ethnic groups, and examples of folk oral creativity are the leading factor in its propaganda. Bayushki, proverbs and sayings, songs and epics are examples of folklore, their place in traditional culture and in the formation and development of the cultural code of representatives of an ethnic group is discussed. The issues of the importance of traditional culture in the process of nation formation are also analyzed.

Keywords: Folklore, traditional culture, ethnocultural code, ethnic group, nation, culture, language, social relations, custom, tradition, spirituality.

В современных условиях, когда в мире проживают представители различных наций и этносов, обеспечение оптимизации отношений между ними уделяя внимание на культурной традиции любой нации и народности выступает одной из актуальных

проблем гарантирования развития человечества в мире и согласия. Этнокультурная картина мира демонстрирует, что ни одна страна не состоит из представителей только лишь одной нации, тот факт, что в каждой стране проживают десятки наций и народно-

стей, предполагает необходимость изучения социально-политических, экономических, культурных и духовных отношений между этносами, а также разработки предложений и рекомендаций по обеспечению совершенствования данного процесса.

В настоящее время, когда в мире интенсивно протекают процессы, с одной стороны, глобализации, с другой стороны, самоосознания наций, выдвигается ряд концептуальных взглядов, осуществляются научные исследования, имеющие отношение к освещению методологических основ понятий, как “нация”, “традиционная культура”, “культурный код”, “этнокультура” и т.д. В научных исследованиях уделяется внимание вопросам обеспечения позитивной сущности этнокультурных процессов в условиях глобальное культурное влияние больших наций и супердержав. «Культуры воспринимают глобализм как прямую угрозу их выживанию. Если мир станет единообразным и все мы начнем существовать как одна планетарная культура, мы утратим культурную идентичность, которая нас сформировала» [4, с. 6]. Представители науки естественным образом наряду с положительными, оптимистическими выводами делают и выводы отрицательного характера присуще к влиянию глобальной культуры.

В нынешних условиях в тюркском мире происходит существенные сдвиги по вопросу сохранения и развитие национальной традиции воплощающие в себе образцов культурного кода. По Клотер Рапай: «Культурный код – это бессознательный смысл той или иной вещи или явления, будь то машина, еда, отношения, даже страна в контексте культуры, в которой мы воспитаны» [4, с. 8]. Следовательно, культурный код как результат традиционной культуры – это и есть ментальные особенности присуще к определённой нации и народности. Ментальные особенности формируется с рождением и развивается воспитательно-образовательным процессе. В таком процессе естественным образом присутствуют образцы фольклора, начиная от баюшек, кончая до пословиц и поговорок. При общении членов семьи естественным образом присутствуют образцы вышеназванных устных народных творчестве которой играет существенный роль в воспи-

тательно-дидактических процессах. Также, «Культурный код – это совокупность (набор) устойчивых символов и знаков, особо значимых для этноса, поэтому объединённых внутренней структурой и семантикой, обладающих определённым содержанием» [11, с. 41].

Обряды и традиции также является элементами этнокультурного кода, которой укрепляет в сознание представителей этноса ментальных особенностей этой группы на основе преемственности. «В обрядовой традиции культурные коды, являясь элементами огромной знаковой системы, играют важную роль. Именно выполнение основных характеристик каждого культурного кода задаётся обрядовой традицией, которая подразумевает действенность магической силы при условии соблюдения всех предписаний обряда» [11, с. 41].

Если природа – великое творение в мире, то культура является второй природой с творческими способностями и потенциалом. Ибо культура это вторая природа, которой её роль в формировании общества несопоставима. Так как, культура способна превратить определённую часть общества в цивилизационную социум. Поэтому культурные отношения также лежат в основе всех социальных отношений. Любой персонаж, будь то общество, сообщество или индивидуальная личность, не может достичь социального равновесия и успеха без проявления культурных и моральных аспектов. То есть преобразование количественных изменений в качественные тесно связано с культурными факторами. И эти необходимые аспекты также развиваются как культурный код определённого этноса. Социальные отношения проявляются как форма существования общества, а совокупность культурных факторов в этих отношениях постепенно увеличивает качественные показатели в структуре социума.

Язык – является основным компонентом традиционной культуры любой нации и народности, которой считается основным признаком принадлежности к определённой этнической группе. «Национальность и родной язык являются основным источником формирования человека как личности с собственным мировоззрением и воображением, своими убеждениями и действиями» [8, с. 10]. Это так, но национальное самосознание

также является основным атрибутом культурного кода любого этнического единства. Которой в формирование и развитие национальное самосознание и идентичности существенное место в жизни личности занимают образцы фольклорных произведений. «Нация, ее достоинство, честь и гордость священны. Так как, нация проявляется через реальных людей. Она состоит из группы людей с общим языком, обычаями, традициями, ценностями и духом самосознания» [7, с. 183]. Эти аспекты формируют общенациональную культурную код, которой укрепляется в сознание представителей нации и народности воспитательно-дидактическим путем воспользуя образцов устных народных творчеств.

Так как, роль национального языка в выражении идентичности, воплощенной в психике человека, также важна, поскольку язык ценен как более ментальное эхо национального мышления, отражающее национальную самобытность. «...язык является ключевым фактором в способности определенных этнических единиц свободно иметь отношения друг с другом, общаться, выражать и понимать свои чувства, а также устанавливать экономические и культурные связи. Так как, язык устанавливает не только историческое единство, но и общее социально-экономическое, особенно культурное и духовное единство. Многие народы и нации также названы в соответствии с их языком» [2, с. 4]. Поэтому признание любой нации начинается с ее языка. «Язык стал основным средством межкультурного общения, и он не только является простым средством передачи информации, но также воплощает в себе всю память. По словам Ю. М. Лотмана, «Язык – это код плюс его история» [5, с. 18]. Следовательно, язык, также как результат культурной традиции является культурным кодом воплощающие в себе образцов народного творчества и пропагандирующей ею. Так как, духовным документом любого человека – является его язык. В конечном счете, язык определяет к какой культуре он относится, и отношение к повседневным событиям, и степень его историческое сознание естественно выражаются через язык.

Обычаи и традиции также как форма культурного кода определенной этнической

группы формируются в процессе общественно-исторического развития. «Традиционная народная культура (этнокультура) отражает не только духовную деятельность простых трудовых людей, но и творчество профессионалов, выдающихся деятелей культуры, гениев, если они опираются на духовно-нравственные ценности и социокультурное наследие народных масс» [3, с. 23]. Обычаи и традиции воплощающий образцы фольклора также ценятся как продукт складной деятельности людей. В конце концов, они сформированы не сегодня, а как ценность, нашедшая свое постепенное совершенство в традиционных исторических этапах развития.

Следовательно, язык, обычаи, традиции и этнокультура развивает национальное самосознание. Формирование национального самосознания началось со стадии, когда племена развивались и формировались как этническая единица. Известно, что эволюционный процесс любого национального имиджа основан на длительном историческом развитии конкретной нации и народа которой эти аспекты развития выражались и в фольклоре. Общий язык, общая культура, обычаи, традиции и ритуалы, которые сформировались и продолжают развиваться на историческом этапе, сыграли ключевую роль в формировании народности как нации. «Этнос – воплощает в себе особенности нации, такие как язык, культура, этническое самосознание, духовность, государственность, общность экономической жизни» [10, с. 15]. Спорный аспект этого определения заключается в том, что этнос не всегда может иметь принадлежность к государству. В конце концов, что в мире существует от трех до шести тысяч, иногда даже больше наций и этнических групп (этносов). Однако число национальных государств составляет чуть более двухсот.

Нация, являющаяся высшей формой этноса, характеризуется относительно высокой стадией развития человека, которая представляет собой качественно общий, единый национальный характер и с единым устойчивым культурным кодом. В связи с ростом торговых, экономических, культурных и бытовых отношений между этническими группами, прекращением этно-племенной

раздробленности начинается новый период в этно-социальной и культурной жизни – период государственного строительства. В процессе формирования этноса как нации степень самосознания играет ключевую роль в экономическом образе жизни, общей территории и мировоззрении лиц, принадлежащих к нации, которая приобрела устойчивую сущность.

Анализируя вышесказанных можно сказать, что этнос – это группа людей, которые воплощают ядро языка, коллективного культурного кода плюс ментальных характеристик которые обогащались в результате постепенного развития традиционной культуры. Ведь основным показателем этноса является язык, а коллективный культурный код – это обычаи, традиции, практические проявления национальной идентичности, торгово-экономические отношения, территория, а ментальные особенности – это самосознание в мышлении, историческом сознании, общей психике и т.д.

Развитие национального самосознания необходимо для роста общественного мышления, а также регионального мышления, поскольку межэтнические процессы в любом обществе или регионе тесно связаны с развитием сознания. Уровень мышления способствует распространению общих ценностей

народов тюркского суперэтноса (например, эпосов «Альпомиш», «Манас», «Гёроглы», «Кунтугмиш», «Дада Коркут»), пропагандируя в них высокое чувство патриотизма, дружбы и ответственности за судьбу других.

По мнению известного писателя Чингиза Айтматова: «... нация, которая не знает своего национального языка, религии, культурного наследия и духовных ценностей является манкуртом, обреченным на духовный кризис» [1, с. 8]. Поскольку понимание национальной идентичности начинается с обращения внимания на язык, как основного атрибута культурного кода. «Язык –это, как дитя народа, его творение. Это средство выражения богатства и интеллектуальной широты внутреннего мира, который окутан жемчужиной мудрости, начиная от глубоких философских выводов и заканчивая способностью людей анализировать внешний мир» [9, с. 150]. Поэтому человек должен прежде всего уважать богатства своего внутреннего мира и уметь сохранять их в глубине своей души. Богатство, которое не смогли уберечь, материальное или духовное, обречено на унижение и грабеж со стороны других. Прежде чем продвигать принадлежность к единой общности, необходимо уметь понимать и чувствовать своеобразные особенности, воплощать в себе ощущение гордости за это чувство.

Литература:

1. Айтматов Ч. Проблемы двуязычия // Литературная газета. – Москва, 1987. №28.
2. Жабборов И. Узбеки: образ жизни и культура. – Ташкент: Укитувчи, 2003. – 208 стр.
3. Карабаев У. Этнокультура (Традиционная народная культура). – Ташкент: Шарк, 2005. – 240 стр.
4. Клотер Рапай. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. -Москва: Альпина Паблишер, 2015.
5. Миронов В.В., Миронова Д.В. Мультикультурализм: толерантность или признание? // Вопросы философии. – Москва, 2017. №6. - 16-28 стр.
6. Назаров Насриддин. Межнациональное отношение в Центральной Азии. – Ташкент: Global Books, 2018. - 256 стр. (узбек)
7. Отамуратов С. Философия национального развития. – Ташкент: Академия, 2005. – 368 стр. (узбек)
8. Ханазаров К.Х. Глобализация и общий язык. – Ташкент, 2016. – 32 стр.
9. Ханазаров К.Х. Глобализация и языки // Журнал «Ижтимоий Фикр-Инсон хукулари», - Ташкент, 2017. №3. – 148-158 стр.
10. Шозимов П.Д. Таджикская идентичность и государственное строительство в Таджикистане. – Душанбе: Ирфон, 2003. – 208 стр.
11. Юша Ж.М. О взаимодействии культурных кодов в обрядовой традиции // Язык и фольклор коренных народов Сибири. – Новосибирск: СО РАН, 2019. №1 (37). – 41-45 стр.

УДК: 9.93.930.1

*Норов Ш.С., Абдурахмонов М.М. /ЎЗБЕКСТАН/
Норов Ш.С., Абдурахмонов М.М. /УЗБЕКИСТАН/
Norov Sh.S., Abdurahmonov M.M. /UZBEKISTAN/*

**БОРБОРДУК АЗИЯ ЖАШТАРЫНЫН ӨНҮГҮҮСҮНДӨГҮ ЗАРАФШАН ОАЗИСИНИН
ФОЛЬКЛОРУНУН ТАРИХЫ**

**ИСТОРИЯ ФОЛЬКЛОРА ЗАРАФШАНСКОГО ОАЗИСА В РАЗВИТИИ МОЛОДЁЖИ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

**THE HISTORY OF FOLKLORE OF THE ZARAFSHAN OASIS IN THE DEVELOPMENT
OF YOUTH IN CENTRAL ASIA**

Аннотация. Бул макалада Ўзбек элинин оозеки элдик чыгармачылыгы Зеравшан оазисинин мисалында изилденет. Анда ата-бабалардан муундан-муунга өтүп келген фольклордун жана оозеки салттардын тарыхый мааниси жана алардын жаш муунду тарбиялоодогу орду баса белгиленет. Изилдөөдө түрк элдеринин аймактын жалпы маданий мурасынын ажырагыс бөлүгү болгону да белгиленет. Акыркы жылдары Ўзбекстанда бай музыкалык жана оозеки мурастарды терең түшүнүүгө жана сактоого өзгөчө көңүл бурулууда, анткени элдик фольклор — элдин жашоо образынын, акылмандыгынын жана умтулууларынын күзгүсү. Ал «жашоонун мектеби» катары кылымдар бою жаштарды адеп-ахлактык жана руханий жактан тарбиялап келген. Элдик оозеки чыгармачылык — бул элдин рухун чагылдырган түгөнгүс руханий кенч. Ўзбекстандын улуттук көз карандысыздыкка жетишүүсү фольклористика илимин жаңы деңгээлге чыгарууга өбөлгө түздү. Бул макаланын негизги максаты — эл аралык маданий байланыштарды чыңдоо, достукту өрчүтүү жана этностор аралык мамилелердин туруктуулугуна салым кошуу.

Негизги сөздөр: Фольклор, көркөм сөз, адабият тарыхы, Зеравшан оазиси, жаштарды тарбиялоо, түрк элдеринин өнөрү, фольклордук жанрлардын түрлөрү.

Abstract. This article explores the folk oral creativity of the Uzbek people, particularly through the lens of the Zarafshan Oasis. It underscores the historical importance of folklore and oral traditions passed down from our ancestors, highlighting their role in educating the younger generation to become spiritually mature, well-educated, and compassionate individuals. The study also points out that the Turkic peoples have long been an integral part of the region's shared cultural and historical heritage. In recent years, Uzbekistan has experienced a renewed interest in thoroughly and objectively studying the history of science, education, culture, and long-standing values. There has been a particular focus on understanding and appreciating the rich musical and oral heritage of the past. Folklore, recognized as one of the oldest forms of folk culture, reflects the lifestyle, wisdom, experiences, achievements, and aspirations of the people. Passed down through generations, it has served as a "school of life" playing a crucial role in the moral and spiritual development of youth. Folk oral creativity, embodying the spirit, sincerity, and unique beauty of ancient culture, is considered a priceless spiritual treasure – an endless source that has nourished the hearts, minds, and emotions of people for centuries. The continuous development of folk traditions and their integration into the lives of younger generations is a vital and ongoing process. The achievement of national independence and Uzbekistan's growing recognition in the international community have allowed the field of folkloristics to advance as a significant historical and cultural phenomenon. The primary objective of this article is to strengthen intercultural relations, promote essential human qualities such as friendship and mutual respect, and contribute to the stability of interethnic relations.

Keywords: Folklore, artistic word, history of literature, Zarafshan Oasis, Youth Education, Art of Turkic peoples, types of folklore genres.

Аннотация. В данной статье исследуется устное народное творчество узбекского народа. В частности, через призму Зеравшанского оазиса. подчеркивается историческая значимость фольклора и устных традиций, передаваемых от предков, их роль в воспитании молодого поколения как духовно зрелых, образованных и сострадательных личностей. В исследовании также отмечается, что тюркские народы издавна являлись неотъемлемой частью общей культурной и исторической среды региона. В последние годы в Узбекистане наблюдается возрождение интереса к всестороннему и объективному изучению истории науки, образования, культуры и многовековых ценностей. Особое внимание уделяется осмыслению и сохранению богатого музыкального и устного наследия прошлого. Фольклор, признанный одной из древнейших форм народной культуры, отражает образ жизни, мудрость, опыт, достижения и стремления народа. Передаваясь из поколения в поколение, он на протяжении веков служил своеобразной «школой жизни», играя важную роль в нравственном и духовном становлении молодежи. Устное народное творчество, воплощающее народный дух, искренность и самобытную красоту древней культуры, считается бесценным духовным достоянием — неиссякаемым источником, питающим сердца, умы и чувства людей на протяжении столетий. Непрерывное развитие народных традиций и их интеграция в жизнь молодого поколения являются важным и актуальным процессом современности. Достижение национальной независимости и растущее признание Узбекистана в международном сообществе позволили фольклористике как значимому историко-культурному явлению выйти на новый уровень. Основная цель данной статьи — укрепление межкультурных связей, развитие таких высоких человеческих качеств, как дружба и взаимное уважение, а также содействие стабильности межнациональных отношений.

Ключевые слова: Фольклор, художественное слово, история литературы, Зарафшанский оазис, Воспитание молодежи, Искусство тюркских народов, виды фольклорных жанров.

INTRODUCTION

Artistic spoken word art is a significant part of world culture, with deep historical roots. Its earliest forms emerged during the era of primitive community systems. As the labor process developed, along with improvements in tools and the advancement of people's experiences and consciousness, the foundations for oral literature were laid. People gradually learned to express their life experiences and fantasies about nature and society through figurative language. As artistic expression and aesthetic appreciation flourished, it paved the way for the emergence of various forms of spoken word art and literary genres. Remarkably, this art form took shape in the form of folk oral creativity long before written literature emerged. These artistic expressions have been passed down orally through generations, becoming an essential part of our spiritual heritage. However, this oral literature has not remained the same over the centuries; it has been refined and artistically transformed over time. It has undergone numerous changes, enriched with new ideas, and adapted to the historical conditions of each era. With the advent of written literature, this type of oral literature began to utilize its experiences in a new context.

Today, it continues to thrive under the umbrella of folkloristics, forming a vast genre with a rich history.

Folklore genres are works that represent cultures of different peoples, mainly passed down orally from generation to generation. They are mainly divided into the following genres:

1. Fairy tales are stories that involve fantastic events and non-fictional events. Fairy tales develop moral upbringing and worldview. They are based on moral education through images such as angels, magicians, animals.

2. Mani are songs usually sung by laypeople, consisting of short and distinctive reversible phrases. They are often told about work, love or nature.

3. Stories – can be real or completely fantastic. A short history, within them, can be on social, moral, or religious topics.

4. Epics are fantastic and epic stories, usually involving many characters and events. They glorify the history and values of the people. Epics are often in poetic form.

5. Riddles are brain teasers based on interesting and meaningful images of natural phenomena or everyday life. They contribute to the development of mental abilities.

6. Songs-folk songs, usually depicting various events, emotions or historical events, are folkloric works of musical form.

7. Myths are stories based on religious or mythological elements that reflect the worldview, beliefs and values of the people.

8. Folk fiction is stories involving spiritual lessons, usually represented by anthropomorphic representations of animals, plants, or other natural elements. These genres are among the main genres of folklore, in addition to having different sub-genres depending on the cultural diversity of each people.

At this point, I consider it necessary to briefly dwell on the Zarafshan Oasis based on the topic of the article. When the ancient Zarafshan River was translated from Persian – it means “river where the dice flow”. From this comes the name Oasis, whose sands are saturated with gold. In terms of geographical location, the Zarafshan oasis includes Central Uzbekistan, surrounded by the Nurota mountains, sandy Sundukli deserts to the North, and the Karakum and Qizilqum deserts to the west and northwest. In the territory of Uzbekistan, the Zarafshan Oasis expands and narrows. In the expanded part are the Samarkand, Bukhara and karakul oases, in the narrowed part – the Hazar and karakul corridors. The oasis of Samarkand is located in a pit with this name. Samarkand is 70-80 km wide, 220 km long, and 350-905 meters above sea level. The Zarafshan Oasis extends westward, forming the Bukhara Oasis. The Qizilqum desert to the North and West, and the Karakol plateau to the southwest separates it from the Karakol Oasis. Zarafshan Oasis is located in subtropical latitudes. There will be many sunny days without clouds. In the samples of folk oral creativity formed in this area, the natural conditions, climate, seasons of the Oasis are reflected. This means that folklore genres have also contributed not only to the development of culture, but also to the development of types of agriculture, livestock, crafts and trade related to climatic conditions.

We must not forget that folklore in the Zarafshan Oasis is, first of all, closely related to its geographical and historical place. The Zarafshan Valley is the cultural and economic center of Central Asia, and since ancient times it has been a point where trade and cultural roads intersect. Here, during the medieval period, the great cultures of the East were interrelat-

ed, while the Customs and traditions of the indigenous peoples were formed. Folklore was the product of these connections and historical processes, forming a unique form and content. In the Zarafshan Oasis, folklore consists, first of all, of various legends and stories that reflect the interaction of the people with nature, their work and everyday life. For example, there are legends about the origin of the Zarafshan River, which are common among the people. In these myths, the river represents the people's respect for nature by portraying the balance between humans and nature, their interdependence.

It is permissible to briefly dwell on ensembles operating on the basis of several folklore genres in the Zarafshan Oasis. Artistic communities with 28 titles operate in the Samarkand region. For example, an example is the folklore-ethnographic folk ensemble “Chavqi”, organized based on national games in the Bulungur district. “Chavqi” is a distinctive ethnofolcloric phenomenon, a folk game that has been common for centuries in the districts of Bulungur, Zomin, Bakhmal, Gallaorol, big Scarec row, Payariq, Jombay, Urgut. The meaning of the word “Chavqi” is a folk game played at night around the campfire, as well as the meanings “fight”, and “take”. The game “Chavqi” was considered the National Art of its time and served a huge function in educating people in the spirit of the public, while meeting to some extent the demand of the working people for art. The folkloric-ethnographic ensemble “Chavqi” under the Bulungur District House of Culture was established in 1986. The honored cultural worker of Uzbekistan is Suvonkul Abdulkodirov and Bahodir Norov, and the number of participants is 20 people. Speaking to old men who were familiar with the ancient songs of the “Chavqi”, he recorded many folk games, songs, Thermae, and clap games from them. The order in which chavqi was performed, one clap, three claps, five claps, seven claps, a double clap, the types of small clap games, and the modes of execution, the melodies corresponding to the text of the songs, were determined. Songs based on more than one hundred folk National Games in the ensemble's repertoire were also found to be performed in one-clap, three-clap, five-clap, double-clap, and small-clap modes depending on the content and syllables. It is worth noting that nowadays it has been achieved to create artistic theatrical field performances such as “Yil

boshi", "Dehqon dala aylandi", "Poda to'pi", "Sumalak", "Qongtarovi", "Samarqand bozori", "Chilik", "Quloq cho'zma", "Besh qarsak", "O'mbaloq, dumbaloq oshib o'ynaymiz", "Topron", "Cho'pon cho'liq podachi", "To'y marosimi".^{1*} The difference of the "Chavqi" folklore ensemble from other folkloric samples is that the folk Thermae, lapars, songs and recitations in its performance are guided by clapping methods. The ensemble has been a regular participant in all events held in the city of Samarkand and at conferences of international importance, the solemn opening of the international music festival "Sharq taronalari" (An international music festival held every two years since 1997 in the Registan architectural ensemble in Samarkand. The festival features vocal artists from different countries and nationalities). In the Samarkand region and the Republic regularly participates in the celebrations of Navruz and Independence. Another such group is the folkloric - ethnographic ensemble "Sarbozi" under the Kattakurgon District House of culture of Samarkand region, founded in 1986. The leader, Nurullo Shodmonov, has 22 people in the community. The folklore-ethnographic ensemble "Beshqarsak" under the House of culture of Urgut district was founded in 1957. The leader, Shokir Norboyev, has 16 people in the community. Speaking to old men who were familiar with the ancient songs of the "Beshqarsak", he recorded many folk games, songs, Thermae, lapars, and clap games from them. "Beshqarsak" transfer order, "birqarsak", "uchqarsak", "beshqarsak", "yettiqarsak", "qushqarsak", "maydaqarsak" game types and modes of execution, melodies corresponding to the text of the songs were determined. And in the Bukhara region, folkloric-ethnographic folk communities with 38 titles operate. For example, on the initiative of Honored Artist of Uzbekistan, Oliya Hasanova, a skillful performer of Bukharan folklore songs and dances, a folk - ethnographic people's team "Mohi sitora" was formed, a team that performs forgotten folk songs of the Mavrigi series performed on the ancient Bukhara road. This team was able to gain popularity in a short time. They

have made about 30 appearances through the TV channels of the Republics of Uzbekistan, Russia, Tajikistan, Turkmenistan. In addition, "Noz-anin" (1983), "Mavji Bukhara" (2002), "Mardona" (1988), "Jondor" (1984), "Qasri Orifon" (1989), "Afshona" (1986), "Mirishkor" (1997), "Olot durdonalari" (2010), "Vardonze navolari", "Sahro sabolar" (1992), "Xo'jai Jahon" (1992), "Omonyor" (2012), and folklore-ethnographic folk ansables are in operation. In Navoi region, artistic teams with 17 titles operate. Examples include Folkloro-ethnographic folk ensembles such as "Nurjahon" (1991), "Xushon Zamon" (1987), "Yor-yor" (1986), "Vang'ozi", "Karmana yulduzlari".

LITERATURE ANALYSIS AND METHODOLOGY

The system of genres of Uzbek folklore, based on the word art, consists of epic, fairy tales, short stories, narration, narrations, myths, lof², anecdotes, ritual folklore, children's folklore, oral drama, proverbs and sayings, spells, applause and curses. Folklore is the spiritual wealth and great value of every people. When it comes to the role of folk oral creativity in raising the spirituality of a person, in fact, this process begins with the birth of a child. Allas (lullabies), fairy tales, **"tez aytish"** (A type of folk art. It uses sentences made up of rhyming words that can be easily mistaken when spoken quickly. It repeats certain sounds, especially sonorous consonants, and the words are spoken quickly with rhythm and emphasis), proverbs and songs spoken by our mothers, moms are of particular importance in the formation of the language and worldview of the child. And folk games, which are of such interest to representatives of each age, are one of the important factors in the growth of a child, both mentally and physically. Also, the linguistic wealth of each people is manifested primarily in its folklore. In order to know what kind of people a nation is, it is necessary to study its folk oral creativity. Folklore will reflect the language capabilities of the people, the style of observation, creative power.

¹Poda to'p - A game of movement. It is based on not giving the stick to opponents and frequently changing positions depending on the conditions. Chilik - a national Uzbek game. A stick, called a chilik, about 1 meter long is prepared for the game. The length of the chilik is 15-20 cm, and both ends are pointed in the shape of a pencil. The goal is to hit the tip of the chilik while it is still on the ground and lift it into the air. The lifted chilik is hit with a long stick and directed far away. The game of chilik has begun to fall out of use in recent years. "Yil boshi", "Dehqon dala aylandi", "Sumalak", "Qongtarovi", "Samarqand bozori" - Uzbek national folk games. "Cho'pon cho'liq podachi", "To'y marosimi" - uzbek national folk songs.

²Lof - from the comic genres of folk oral poetic creativity. Based on the art of exaggeration. The purpose is to arouse laughter in people, as well as to attract attention to this or that phenomenon, to react critically.

During the years of World War II, great importance was attached to folklore works that served to educate Warriors in the spirit of patriotism and heroism, during which V.M.Zhirmunsky and H. Zarifov book "Uzbek folk heroic epic" was created and published in Moscow in 1947. In 1958, German was also printed in Germany. Since the 60s and 70s of the 20th century, in particular, during the years of independence, the scope of work on folklore has expanded further. The creation of monographs dedicated to different genres of folklore, the emergence of series collections in the name of "O'zbek folklori ocherklari", "O'zbek xalq ijodi bo'yicha tadqiqotlar" academic publications of the epic "O'zbek xalq ijodi", "Bulbul taronalari", "Alpomish" were carried out. In carrying out these works, H.Razzakov, T.Gaziboyev, O.Sobirov, J.Kabulnyazov, M.Saidov, M.Murodov, A.Kahhorov, H.Egamov, T.Mirzaev, K.Imamov, G.Jalalov, B.Sarilakov, O.Safarov, S.Rozimboyev, M.Zhurayev, A. The contribution of folklorists such as Musaculov has become extremely large [2].

At this point, we consider it necessary to focus on one aspect, that is, folklore samples are considered a rare spiritual wealth that embodies a large vocabulary. One of the famous scholar, Hodi Zarif [3], expresses the opinion that "the scientific and artistic value of folkloric works is determined by their vocabulary wealth". Linguists of all eras were interested in studying folk poetic creativity. Whatever is said about folk oral creativity from the time of Mahmud Koshgari to this day, all this has contributed to the study of the great heritage its worthy share. Since folk art samples are considered the wealth of the people, their study has also been one of the pressing issues at all times. The records of ancient world tourists and historians about myths and legends, various traditions and rituals, the first thoughts of writers and composers about folklore are important for folkloristics. As a result of the formation of a special tradition and culture of all eras, folklorism also gradually grew. The term folklore was proposed in 1846 by the English scientist William Thomas [4], which means "folk wisdom". In the early days it was referred to as "nation literature", "folk literature", "oral literature", "folk oral fiction". Since 1935 it has been under the name "Uzbek folklore". In particular, such legends as "To'maris", "Shiroq", epics as "Alpomish", "Ravshan", "Kuntug'mish", fairy tales as "Malikai

Husnobad", "Uch og'a-ini botirlar", lyrical songs, ritual and labor songs and other examples of oral creativity are unique parts of the values of the Uzbek people. Folklore is the beginning of all art, the sarchashma, for this reason, many other arts have harmony with it, and at the same time it is a kind of art that stands out separately for its originality, unlike any folklorist scholar Jabbor Eshonqulov [5].

Today, great opportunities are being created in Uzbekistan for the further development of musical art and culture. It is considered as one of the important tasks to look for young talents in various directions of music culture, to take care of the promotion of their creative activities. In this regard, the president of the Republic of Uzbekistan Sh.M.Mirziyoev noted, "the material support of representatives of the field of Culture and art, creators, as well as professors and staff working in this field, as well as the improvement of their living conditions. Worthy celebration of the anniversaries of outstanding creative intellectuals who have made a worthy contribution to the development of culture and art of the Uzbek people, the widespread promotion of life and activities, the perpetuation of their memory is considered very important". In the "New Uzbekistan development strategy for 2022-2026", as the 76th goal, "further development of the fields of Culture and art, improvement of the material and technical base of cultural institutions and objects" was initiated [6].

Folklore in written literature as a distinctive manifestation of the art of artistic vocabulary arose in very ancient times, composed of a wide variety of genres. They served for several centuries as a primary source serving the maturation of the younger generation. That is why the research of playwrights creativity through creative enjoyment of folklore as a kind of literary tradition is among the urgent problems of folklorism. The fact that the number of epics recorded in our country today exceeds 400 is a vivid evidence of this [7].

RESULTS AND DISCUSSIONS

Folkloric works as a word art are distinguished from samples of written literature and other types of art by their peculiarities. These characteristics inherent in folklore are, first of all, in his freedom of collective creativity. That is why the author of the samples of this type of work is considered a folk Mass. Their exact cre-

ator is unknown, i.e. anonymous, and is passed down orally from generation to generation among the people and delivered to the next generations, performed orally. In this, of course, traditions will be observed, polished and have options, versions. We know that the Uzbek people from time immemorial carried out labor activities as a team, that is, by the way of hashar (Hashar is one of the forms of social cooperation and selfless assistance that has become udum among Germans, Indians, Uzbeks, some other Turkic peoples. Voluntary, selfless participation, voluntary support of the majority in the performance of a work), one of them lightened the weight of the other. During these processes, various songs, lapars (a genre of musical folklore; close to songs sung with a narrow range, without a pattern, without an instrumental accompaniment, which is less complicated in terms of eventuality and song structure) were sung, and in some regions are still sung collectively. In the process of people's marriage, the improvement of socio-political relations, the growth of human artistic thinking, individual performers – singers, storytellers, Bakhshis and curiosities, Performance Schools, teacher and disciple relations began to appear. Popular manifestations grew among the people, such as Tilla kampir, Sulton kampir, Jo'lmon Bakhshi, Bo'ron Shoir, son of Ergash Jumanbulbul, Yo'ldosh Bulbul. Orality is the tarsi of living and creation of folk art. Folklore arises from the source of memory of the people, the movement of memory from oral generation to generation, from mouth to mouth. In this place, general folkloric knowledge and folklore traditions serve as the basis. The source of memory and folkloric knowledge will consist of the knowledge and traditions of an entire people, not belonging to one or more individuals. These knowledge and traditions live by passing from master to disciple, from generation to generation, from seed to seed, in the spirit of a new era, finding an edge

in the potential of new performers and creators. This kind of bleaching can make, add or drop some kind of change in the form and content of this or that folklore work. Traditionalism is considered one of the leading signs of folklore, which instills a unique way of living, style, means of expression. Folklore is literally the art of tradition. Scientists recall that about 100 variants of the epic "Alpomish" are known, of which more than 30 have been recorded. Variability is a feature derived from the nature of folklore, the laws of its creation and living in live oral creativity, which fully covers the plot, image, poetics, genre features of folkloric works.

CONCLUSION

There are a number of features of the development of folk oral poetic creativity in the Zarafshan Oasis. Above, an attempt was made to dwell on several of these features. As a result of studying folklore samples, we will be able to get a huge amount of spiritual feed. We can even witness through these examples that the peoples of the world are similar to one another in folk oral creativity. Examples include the English proverb "East or West home is best" and the Uzbek proverb "Motherland – Golden Cradle". In both Proverbs, meanings are understood such as how dear the Earth was born to man, that even the most beautiful flesh of the world cannot be dear to us from a compressive soil in which our umbilical cord blood is shed. We can cite such examples much more, but what is required of us is to understand what is their fundamental essence and make the most of them in the right places. There has been a lot of research in the field of folk oral poetic creativity, and after that we can say that this process will continue in full swing. The ethnographic art of folklore of the Zarafshan Oasis has its own history and stages of development. The study of this history is relevant not only for today, but also for the fate of future generations.

References:

1. Mirziyoev, SH. M. (2019). Niyati ulug' xalqning ishi ham ulug', hayoti yorug' va kelajagi farovon bo'ladi. *T.: O'zbekiston*.
2. Mirzayeva, B. (2024, January). HODI ZARIFOV O'ZBEK EPOS SHUNOSLIGI ASOSCHISI. In *Konferensiyalar / Conferences* (Vol. 1, No. 4, pp. 546-550).
3. Ergashova, B. (2024). FOLKLORSHUNOSLIK TARIXI VA RIVOJI: O'zbek va italyan folklori mi-solida. *O'zbekiston davlat jahon tillari universiteti konferensiyalari*, 1074-1078.
4. Shermamatova, S., & Mamasiddiqova, M. (2023). O'ZBEK VA INGLIZ XALQ OG'ZAKI IJODIDAGI

UMUMIY JIHATLAR. *Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences*, 3(4), 953-959.

5. Jarasbayev, N. (2021). O'ZBEK FOLKLORSHUNOSIGI, TARIXI VA UNING ADABIYOTDAGI O'RNI. *Academic research in educational sciences*, 2(5), 1325-1331.

6. O'zbekiston Respublikasi Prezidentining 2022 yil 28 yanvardagi "2022-2026 yillarga mo'ljallangan Yangi O'zbekistonning taraqqiyot strategiyasi to'g'risida"gi PF-60-son Farmoniiga asosan tasdiqlangan, 2022-2026 yillarga mo'ljallangan Yangi O'zbekistonning Taraqqiyot strategiyasini "Inson qadrini ulug'lash va faol mahalla yili"da amalga oshirishga oid Davlat dasturi.//Qonunchilik ma'lumotlari milliy bazasi, 29.01.2022 y., 06/22/60/0082-son.

7. Isayev, K. S. (2024). ALPOMISH DOSTONI-O 'ZBEK XALQ OG 'ZAKI IJODINING TARIXIY MADANIY BOYLIGI SIFATIDA. *World of Philology*, 3(4), 30-35.

УДК 78.01

Алмакүчүков.К.М. /КЫРГЫЗСТАН/
Almakuchukov K.M. /KYRGYZSTAN/**КЫРГЫЗДЫН ЭТНИКАЛЫК АҢ-СЕЗИМИНИН ФЕНОМЕНОЛОГИЯСЫ:
МУЗЫКАЛЫК ОЙ ЖҮГҮРТҮҮ****ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КЫРГЫЗСКОГО ЭТНИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ:
МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ****PHENOMENOLOGY OF KYRGYZ ETHNIC CONSCIOUSNESS: MUSICAL THINKING**

Аннотация. Маданияттын музыкалык катмары эң байыркы, консервативдүү жана чет элдик маданий таасирлерге оңой менен берилбеген же татаал таасирлентчү туруктуу иденттүүлүк. Башкача айтканда, музыкалык ой жүгүртүү (өзүн) бирдейлештирүүнүн продуктун жана жараян катары каралышы керек. Аң-сезимсиздик – музыкалык ой жүгүртүүнүн көзгө көрүнбөгөн бөлүгү. Инсан музыкалык чыгармаларды кабыл алууну өз тажрыйбасынын айкалыштарынан жана окшоштуктардан курат, ал эми кыраакылыкты бүткүл музыкалык чыгарманын маанисин түшүнүү катары кароого болот. Күү аспаптык пьесаларынын медитациялык табияты угуучуларды коомдук, демек этникалык багыттоочу болуп, символикалык асылдыкка ээ болгон кайнап-кайнап чыгууга алып келет.

Негизги сөздөр: Кыргыздын салттуу музыкасы, семантикасы, күү, комуз, көркөм ой жүгүртүү, таанып-билүү, музыкалык ой жүгүртүү, бирдейлештирүү.

Аннотация. Музыкальный пласт культуры – самый древний, консервативный, трудно или вовсе не поддающийся инокультурному воздействию и влиянию идентичность. То есть музыкальное мышление следует рассматривать как продукт и как процесс (само) идентификации. Бессознательное является невидимым знаменателем музыкального мышления. Восприятие музыкальных произведений индивид сам конструирует из ассоциаций и аналогий своего опыта, при этом инсайтом можно считать постижение смысла всего музыкального произведения. Медитативность инструментальных пьес кю приводит слушателей к слиянию с символической ценностью, являясь проводниками социального, а значит этнического.

Ключевые слова: кыргызская традиционная музыка, семантика, кю, комуз, художественное отражение, познание, музыкальное мышление, идентичность.

Annotation. The musical layer of culture is the most ancient, conservative, and difficult or completely resistant identity to foreign cultural influence and impact. That is, musical thinking should be considered as a product and as a process of (self) identification. The unconscious is the invisible denominator of musical thinking. The individual constructs the perception of musical works from associations and analogies of his experience, while insight can be considered as the comprehension of the meaning of the entire musical work. The meditative nature of k'yu instrumental pieces leads listeners to a fusion with symbolic value, being conductors of the social, and therefore ethnic.

Key words: Kyrgyz traditional music, semantics, k'yu, komuz, artistic reflection, cognition, musical thinking, identity.

Музыкальное мышление – маркер **социальной идентичности**, особый вид художественного отражения действительности, состоящий в целенаправленном, опосредованном и обобщенном познании и преобразовании субъектом этой действительности,

творческом созидании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов [8, стр.4]. Музыкальное мышление для кыргызов – это осмысление и обобщение жизненных впечатлений через музыкальные образы, а **инструментальная му-**

зыка изустной традиции (вариативная¹) является феноменом культуры кыргызов и представляет безусловный культурологический интерес историко-философский аспект ее бытования.

Предложенное Вашему вниманию эссе, смеем полагать, будет хорошим информационным материалом для исследования философского аспекта музыкального мышления, в котором музыкальные наигрыши *кюу*² занимают особое место, не изображая, а **моделируя действительность**. Здесь *кюу* (музыкальные наигрыши) выступают как **эстетические категории** и являются проводниками социального, а значит этнического. Музыкальная семантика *кюу* спаяна с **семантикой целого**, благодаря чему она обладает интегративной силой как наивно-философский, нравственный и эстетический образец. Свободолюбие – главная ценность кыргызской души. Обозначенный нам маркер идентичности – музыкальное мышление, является инструментом в культурно-идентификационной модели самоидентификации.

В произведениях инструментальной музыки изустной традиции заключается своеобразие кыргызской традиционной музыки, предполагающей по своей генетической природе, импровизацию. Музыкальный строй пьес в разные периоды был разным и зачастую шел в унисон с общественными обстоятельствами и настроениями.

Вариативная музыка (*кюй*, *варганная музыка*, музыкальные инструменты): вершину традиционной музыки мы видим в дошедшем до наших дней творчестве великих мастеров **кюу** (инструментальная пьеса, наигрыш), медитативность которых приводит слушателей к слиянию с символической ценностью: Токтогул Сатылганов, Ыбрай Туманов, Тоголок Молдо, Калык Акиев, Карамолдо Орозов, Атай Огонбаев и т.д. Они не просто возвели традицию на новый уровень, они заложили в нее духовное наставничество как огромный потенциал развития и подспудно осуществили интеллектуализацию досуговых форм культуры.

Музыка *кюу* была и остается главным дивертисментом *комуза* и восхищений, кото-

рые выражаются вслух, и касаются, прежде всего, виртуозности исполнителя. *Кюу* – это звучащая монография, «очерки» об истории бытования наигрыша, музыкальной композиции, о бытии исполнителя (выражение внутреннего мира). *Комуз кюу* – **музыкальное** драматическое представление, состоящее из ряда отдельных композиций либо из одного наигрыша, обычно исполняемое в камерности. Это позволяет уводить слушателей и исполнителей из сферы обыденного сознания в сферу философских раздумий. В этот момент личность, в идеале, выходит на новый виток развития благодаря включению нового смысла в собственную структуру. Сгусток возникающих в этот момент эмоций (*инсайта*) не может быть описан в категориях сознание, бессознательное, рефлексия, так как трансцендирует за пределы личности.

Отношение *комуза* и *кюу* – не есть причастность *комуза* к *кюу*, но соотношение части и целого, тождество сущности. *Комуз* оживает при исполнении наигрыша, публичном представлении *кюу*. За пределами публичного пространства и действия, в котором композиция проживает, доставляет наслаждение слушателю, *кюу* не существует.

Игра на *комузе*, музицирование несет в себе почти все формальные признаки игры: деятельность протекает внутри ограниченного пространства, характеризуется повторяемостью, основывается на порядке, ритме, чередовании. В *кюу* есть высокая этическая и воспитательная ценность. Это изначальная данность, пусть даже она и остается невысказанной. По-существу, характер импровизации – по Й.Хейзинга это социальная игра. Предназначена ли музыка для радости и развлечения, стремится ли она выразить возвышенную красоту, она все равно остается игрою.

Насколько сегодня метафизично музыкальное наследие? Прослушивание *кюу* без определения их места в структуре целого (бытования) возможно, но оно будет фрагментировано, если за элементами композиции нет жестко закрепленного контекста. Смысл каждого элемента может быть опре-

¹ Способ проявления культурного наследия, передаваемого по памяти в устной форме, без консервирования в материальной форме, т.е. письменной музыкальной традиции (нотной фиксации).

²Музыкальные наигрыши в инструментальной музыке изустной традиции кыргызов.

делен только через весь контекст и общий смысл всего произведения. *Кюу сыры* – это отзеркаливание, суть и сущность мировоззрения исполнителя. Поскольку содержание музыкального произведения не сводится к чисто акустической игре звуковыми формами, а всегда является обобщенным выражением человеческих чувств и размышлений, то музыкальное мышление опирается не только на собственно музыкальный, но и весь психологический опыт личности. Т.е. компоненты личностного опыта органично присутствуют в процессе музыкального мышления наряду с опытом музыкальным.

Человек с присущими ему сознанием и творческой деятельностью выступает в качестве отражающей системы объективной реальности. Однако принцип отражения³ не равнозначен принципу соответствия, так как он не только отражает, но и творит свои отражения объективной реальности. «Существует никогда не преодолимое противоречие между вещью в себе и ее отражением в мозгу субъекта, которое разрешается в каждый данный момент в меру назревших практических потребностей и в борьбе за их удовлетворение» [9, стр.147]. «Сознание не только отражает мир, но и творит его и это творчество входит в самую суть процесс отражения, следует, что в сознании может быть то, чего нет в действительности» [13, стр.147], т.е. отражение живет по собственным законам, не совпадающими с законами отражаемого, а отражение носит творчески-созидательный характер.

Целесообразно различать **несколько уровней отражения**. На философском уровне имеется в виду принципиальное положение об отражении действительности. На эстетическом уровне – речь идет о художественном отражении мира. Основная спецификация начинается на следующем уровне отражения, затрагивающем собственно музыкально-фольклорный мир. Главная особенность музыки устной традиции каждого этноса – ее синкретизм, полифункциональность жанров и полиморфность форм, их вероятностную природу, связанную с исполнительской формой существования, изначально присущую устной речи вариативность [13, стр.149].

³Свойство отражения – атрибут материи вообще, а не только человека.

Художественное отражение – отражение не только объективного мира, но и сознания того, кто отражает этот мир: сознание же само результат отражения – порождения действительности. Тем самым искусство оказывается отражением отражения, т.е. запечатлевает восприятие своего творца. «... являясь отражением действительности произведение искусства, вместе с тем принадлежит материальной культуре. Возникнув, оно перестает быть только отражением и становится само явлением действительности» [10, стр.18].

Музыка есть особый вид интеллектуальной деятельности, в чем-то очень близкий мышлению [18, стр.4]. Коллективное бессознательное является невидимым знаменателем музыкального мышления. Оно подпитывается необходимым историко-фольклорным материалом. Кроме того, в результате музыкального мышления человек получает знания о самом себе, своей душе, то есть он осознает в себе нечто такое, что раньше было тайной для него самого. Поэтому коллективное бессознательное – это еще и важная часть конечного результата процесса музыкального мышления, важнейшая составляющая познаваемого художественного смысла.

Музыкальное мышление занимает промежуточное положение между двумя основными сигнальными системами [16, стр.90]. Кыргызы имеют совершенно иную музыкальную культуры и иное музыкальное мышление, нежели народы, с которыми они жили последние столетия в тесном соседстве (казахи, узбеки, таджики, туркмены, уйгуры и т.д.) [16, стр.117].

Музыкальное мышление представляет собой реальную психическую деятельность, с помощью которой личность приобщается к высотам музыкального искусства, постигает смысл заключенных в нем духовных ценностей. При этом можно выделить ряд самостоятельных проблем:

- Музыкальное мышление как процесс постижения музыкального произведения личностью.
- Музыкальное мышление как способ мышления человека при его соприкосновении

нии с музыкой как видом искусства.

- Музыкальное мышление как один из способов общения человека с Миром, Вселенной через музыку [15, стр.15].

- Музыкальное мышление как **продукт и процесс (само)идентификации**.

Музыкальное мышление — это процесс моделирования отношений человека к реальной действительности в интонируемых звуковых образах. Оно возникает в процессе и как результат активного, эстетически окрашенного взаимодействия со звуковой реальностью. Эстетически окрашенным может быть отношение ко всему окружающему миру (природа, быт). Однако, для формирования музыкального мышления, первостепенную роль играет звуковая реальность, уже несущая в себе эстетическую организацию. Это - музыкальное искусство.

Искусство в целом - это сложнейшая система. Между тем, конкретному человеку оно является через конкретные музыкальные произведения, и личность осваивает их с помощью конкретных, общественно выработанных способов практической музыкальной деятельности. Поэтому практика музыкальной деятельности тоже важна.

Два фактора — музыкальное произведение и практическая музыкальная деятельность — и определяют, в конечном счете, основные черты музыкального мышления личности.

Музыкальное произведение играет роль многоуровневой информационной структуры, а практическое музицирование выступает как конкретный механизм обработки этой информации. Информационное содержание произведения и является теми новыми данными, которые обрабатывает музыкальное мышление на основе прошлого опыта личности.

Музыка - искусство интонируемого смысла (Асафьев Б.В.) и означающее, что понимание музыкального произведения - есть вдумчивый поиск значения, смысла звучащих интонаций. Если дополнить эти слова высказыванием Выготского Л.С. [6] о том, что смысл произведения искусства человек конструирует сам из своих воспоминаний, ассоциаций и т.д., то становится ясным, что

работа слушателя не может быть нетворческой.

Приведенные доказательства позволяют сделать важный вывод о сущности музыкального мышления: музыкальное мышление имеет принципиально творческий характер, оно продуктивно даже в тех формах, которые постороннему наблюдателю кажутся пассивными.

Основным критерием продуктивности музыкального мышления является **познание художественного смысла**, содержания, выраженного в акустических материальных формах. Художественный смысл не просто сочетается с акустической формой музыкального произведения, но и проявляется в каждой ее детали. Разделение формы и содержания - это теоретическая абстракция. **В реальном произведении художественный смысл оказывается проявленным именно через форму**. И лишь благодаря пристальному вниманию к форме возможно постижение смысла, содержания. Иначе музыкальное мышление превращается в необоснованное фантазирование, никак не связанное с конкретным музыкальным произведением.

Существующие тюркские языки, как восточные, так и западные, не имеют «общетюркской» музыкальной системы. Так, современным тюркским народам⁴ присущи, как *пентатоника* (татарская, тувинская, башкирская, чувашская, частично казахская, хакасская) и *хроматика*, на которой базируется ближневосточная и средневосточная музыка (турецкая, азербайджанская, частично уйгурская), так и *диатоника* в европейском смысле этого слова (кыргызская музыка, частично балкарская и карачаевская) [16, стр.91]. То есть музыкальные культуры различны и родственной основы не обнаруживается.

Музыкальный пласт культуры – самый древний, консервативный, трудно или вовсе не поддающийся инокультурному воздействию и влиянию **идентичность**. Это одна из самых устойчивых и монолитных звеньев в общей системе художественных ценностей [16, стр.137]:

- народы, имеющие несмешанные типы музыкальных систем (индийцы – энгармони-

⁴Дходящим в одну языковую семью.

ка, кыргызы – диатоника, китайцы – пентатоника), можно отнести к числу самых древних на земле

- кыргызская диатоника и европейская диатоника имеют генетические связи и выросли из одного первоисточника.

В формировании древних кыргызов первостепенную, определяющую роль играл этнический компонент немонгольского происхождения [16, стр.132], а соприкосновение кыргызов в процессе их исторического бытования с другими музыкальными культурами не привело к утере самобытных признаков, но напротив, укрепило собственные традиции [16, стр.134].

Музыковед Виноградов В.С. обнаружил ключ к разгадке самобытности музыкального мелоса – кыргызская музыка однозначно выросла не из бесполутоновой монгольской пентатоники, обнаружив родство кыргызского и русского мелосов [16, стр.164].

К вопросу о специфике музыкального мышления. Мышление — это процесс, который разворачивается во времени. Музыка может существовать только при условии, если в какой-то очень важной части законы музыкального творчества и музыкального восприятия будут совпадать...» [3, стр.90]. Процесс мышления и процесс развертывания музыкального произведения накладываются друг на друга, образуя сложную динамику.

Процесс мышления проходит определенные стадии и этапы. В общей психологии принято выделять такие этапы, как: акт принятия мыслительной задачи, исследование элементов, выдвижение гипотезы, проверка найденного решения:

1. первый этап - начало мышления - акт принятия мыслительной задачи. Брушлинский А.В. указывает на строгую обусловленность этого момента: «...мышление ... всегда вызывается какими-то потребностями, побуждениями, мотивами, познавательными или чисто практическими интересами и т.д.» [4, стр.18]. Удовлетворение этих интересов или потребностей и является конечной целью, итогом мыслительного процесса. И если итогом музыкального мышления является познание художественного смысла, то акт принятия музыкальной задачи нужно трактовать, как желание понять смысл данного произведения.

2. на следующем этапе человек изучает элементы той задачи или ситуации, которая стала предметом размышления. Наиболее важным результатом исследования, как правило, является вывод о недостаточности полученной информации. И тогда человек обращается к имеющимся знаниям, своему прошлому опыту. Интересно, что при этом он вспоминает не все, что хранится в памяти, а только то, что может, так или иначе, содействовать решению. При этом, по теории Выготского Л.С., смысл произведения искусства человек **конструирует сам из ассоциаций и аналогий своего опыта**. Таким образом, прошлый опыт в музыкальном мышлении используется двояко: с одной стороны, актуализируются знания из области теории музыки, с другой стороны — всплывают образы ранее пережитых психологических ситуаций. До конкретного процесса музыкального мышления они «хранятся» порознь. Одновременная актуализация двух разных сторон прошлого опыта во время восприятия новой музыкальной информации приводит к проявлению смысловых значений отдельных элементов. В результате, с развитием музыкального мышления, определенные звуковые сочетания получают достаточно стабильные значения в понимании данного человека. Это и есть постепенное формирование интонационно-смыслового словаря личности. Сложившиеся значения затем используются в качестве готовых смысловых единиц, либо служат образцом, отправной точкой для образования смысловых вариантов и новых значений.

Важная особенность музыкального произведения как специфической задачи заключается в том, что полное определение значения каждого элемента не является непременным условием постижения смысла всего музыкального текста. Элементы настолько спаяны друг с другом, что непонимание одного интуитивно заполняется, домысливается за счет понимания других, «соседних» элементов.

3. следующий этап — появление гипотезы, возникающей в результате инсайта — озарения, внезапно вспыхнувшей догадки [1, стр.57]. Долгое время он считался неожиданным, ничем не подготовленным актом вдохновения. В музыкальном мышлении инсайтом можно считать постижение смысла всего

музыкального произведения. Ощущения радостного подъема, вдохновения, необыкновенной ясности, сопровождающие осознание смысла звучащей музыки знакомы каждому музыкально развитому человеку. За время «растянутого» инсайта к чувственному переживанию успевает подключиться сознание и зафиксировать глубину одного из самых возвышенных состояний человеческой психики.

4. музыкальное познание обязательно предполагает сравнение звучащего в данный момент с предыдущим звучанием [12, стр.129], причем этот механизм действует на всех уровнях музыкального синтаксиса:

а. сравнение звуков по высоте и длительности дает представление о ладовой и ритмической организации интонаций и мотивов;

б. сравнение мотивов и фраз позволяет воспринимать масштабность структуры;

с. сравнение частей и разделов приводит к осмыслению формы и типа развития;

д. сравнение данного произведения с другими выявляет жанровые и стилистические особенности.

Уже со второго уровня синтаксиса сравнение и различие требует подключения операции группировки. Сопоставить две фразы можно лишь тогда, когда ясны границы каждой из них, если отдельные звуки объединены, сгруппированы по фразам. Само настроение музыки и его изменения ощущаются человеком на чувственном уровне. Однако если не подключается музыкальное мышление, то по окончании звучания он не в состоянии охарактеризовать даже самые значительные изменения. Прозвучавшая только что музыка словно «стирается» из памяти и психологического опыта. Еще более специфичными в музыкальном мышлении являются операции суждения и умозаключения. Суждение - наделяет некий объект определенным качеством. Эмоциональное переживание музыки - это и есть музыкальное суждение. Умозаключение возникает в результате сопоставления нескольких суждений [5, стр.33].

Таким образом, мы видим, что этапы и операции развертывания мыслительного процесса, выделяемые общей психологией мышления, могут быть выделены и в музыкальном мышлении с учетом специфики

художественного содержания музыкальных произведений. Сознательный и бессознательный уровни являются важнейшими составляющими мышления. Бессознательное присутствует на всех этапах любого мыслительного процесса. Бессознательное является невидимым знаменателем музыкального мышления. Оно подпитывает необходимым психическим материалом все этапы и операции мыслительного процесса. Кроме того, в результате музыкального мышления человек получает знания о самом себе, своей душе, то есть он осознает в себе нечто такое, что раньше было тайной для него самого. Поэтому бессознательное — это еще и важная часть конечного результата процесса музыкального мышления, важнейшая составляющая познаваемого художественного смысла.

Мир музыкальных инструментов представляет собой превосходный материал для изучения культуры [2]. «Строение музыкального инструмента (комуз) и исполняемая музыка находятся в сложной взаимосвязи. Инструмент детерминирует формы музыки, но ее развитие подчиняется собственным закономерностям, в результате чего возникают новые звуковые идеи и формы, требующие для своего воплощения усовершенствования инструмента. Возможности эволюционного изменения обоих компонентов инструментальной музыки инструмента и музыкального мышления не равны» [2].

Итак, музыкальное мышление — это выраженный в интонируемом звуке процесс моделирования отношений человека к действительности. Даже таким неполным определением снимается противопоставление мышления и музыки. Сохор А.Н. заостряет внимание на категории деятельность: «как и всякая художественная деятельность, музыкальное мышление представляет собою единство трех основных видов деятельности: отражения, созидания, и общения» [14, стр.60]. Важное дополнение видится у Ляшенко И.Г.: «деятельность музыкального мышления представляет собой процесс преобразования звуковой реальности в художественно-образную» [11, стр.10]. То есть модель отношений человека к действительности, выражаясь в звуках, использует некую часть этой действительности — акустическую реальность в качестве звуковой материи для

обозначения идеального художественного содержания.

Признание за музыкальным мышлением функции общения, коммуникации дает повод рассматривать музыку «как один из самых мощных информационных процессов, охватывающих в принципе все общество» [3, стр.91]. Передача информации невозможна без языка. Большинство немusикальных определений мышления также обозначают язык как один из наиболее существенных опосредующих его факторов. **Соответственно, музыкальное мышление опосредуется музыкальным языком:** «все формы музыкального мышления осуществляются на базе музыкального языка, представляющего собою систему устойчивых типов звуко-сочетаний вместе с правилами (нормами) их употребления» [14, стр.62]. Практика современного музыкального обучения допускает освоение музыкального языка в отрыве от его семантической основы, что совершенно противоречит самой сути любой языковой системы [7, стр.5].

Обобщая все вышесказанное, можем сделать следующий вывод о сущности музыкального мышления кыргызов: при изучении кыргызской народной музыки нет необходимости отталкиваться от проблемы происхождения тюркских языков и их общ-

ности, а личность в практической деятельности через музыкальное произведение общается с духовным опытом человечества. Проникновение в диалектику связей формы и содержания музыкального произведения порождает новый художественный смысл, личностно значимый для данного человека. Свойства (возможности) музыки [17] - эмпирический опыт: очищать пространство, управлять чувствами, изменять сознание, подавлять отрицательные эмоции, повышать способности человека, инструмент духовной практики, символическая передача социальной информации, отражать явления мироздания, способ самовыражения.

Если в других видах мышления возможно движение от элементов к целой структуре или движение от сущности структуры к элементам, то в музыкальном мышлении процесс имеет принципиально двойственное обобщающее направление: значение элементов познаются только через целое, но и структурное видение целого возможно только через понимание элементов. Таким образом, в музыкальном мышлении группировка постоянно совершается на различных уровнях: интуитивном, формально-логическом, художественно-целостном. **Имеет место репрезентация национальной идентичности через музыкальный дискурс.**

Использованная литература:

1. Абульханова-Славская К.А. Психология мышления. - М., 1968.
2. Аманова Р.А. Особенности фактуры комузовых кюу. The features of komuz kyui texture // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014
3. Аграновский М.Г. Мышление, язык, семантика. // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г. Аграновского. - М, 1974.
4. Брушлинский А.В. Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления. // Мышление: Сборник статей / Отв. ред. А.В. Брушлинский. - М.: 1982.
5. Вертгеймер М. Продуктивное мышление. / Пер. с англ. В.П. Зинченко. - М.: 1987.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.
7. Гарипова Н.М. Формирование интонационного восприятия музыки в эстетическом воспитании как системе: Автореф. канд. дис. - М.: 1990.
8. Елистратова, Г.Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности. Автореф. дисс. философ. наук. Саранск. 2003
9. Земцовский И.И. Теория отражения и проблемы этномузыкального знания. В сборнике «Ленинизм и проблемы этнографии». Под ред. Бромлей Ю.В. и Итса Р.Ф. – Л.: Наука, 1987, 216 с.
10. Лотман Ю.М. Лекция по структурной поэтике. Тарту. 1964. Вып. 1
11. Ляшенко И.Г. Целеполагание и деятельность музыкального мышления. // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сборник статей / Отв. ред. И.Г. Ляшенко. – Киев: 1989.

12. Остроменский В.Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема. Киев, 1975.
13. Семенов Ю.И. Категория общественно-экономический уклада и некоторые проблемы истории первобытного общества. В сборнике «Ленинизм и проблемы этнографии». Под ред. Бромлея Ю.В. и Итса Р.Ф. – Л.: Наука, 1987, 216 с.
14. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г.Арановского. - М.: 1974.
15. Суслова Н.В. Музыкальное мышление младших школьников и методика его развития. - М.: 1999
16. Уметалиева-Баялиева Ч.Т. Этногенез кыргызов. Музыковедческий аспект. – Бишкек: 2008, 290 с.
17. Материалы семинара «Салттуу маданиятты азыркы түшүнүү», Кристенсен Фонд, Бишкек, 25.11.2011.
18. Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г.Аграновского. - М.: 1974.

УДК: 781.91

Жумабаев А.Ш./КАЗАКСТАН/
Джумабаев А.Ш./КАЗАХСТАН/
Djumabaev A.Sh./KAZAKHSTAN/

КАЗАК ЭЛДИК-АКАДЕМИЯЛЫК АСПАБЫ — ДОМБРА БАССТЫН ТҮЗҮЛҮШҮ

СТРУКТУРА КАЗАХСКОГО НАРОДНО-АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТА - ДОМБРА БАС

STRUCTURE OF THE KAZAKH FOLK-ACADEMIC INSTRUMENT — DOMBRA BASS

Аннотация. Переход от устной формы музицирования к академической системе, обусловленный общественно-историческими событиями 20-х гг. прошлого столетия, как известно, обусловил создание в Казахстане музыкально-образовательных и музыкально-культурных учреждений. Одним из первых такого рода известных музыкальных коллективов республики стал оркестр казахских народных инструментов имени КазЦИК (рук. А. Жубанов), который был создан в 1934 г. по типу Великорусского оркестра народных инструментов имени В. Андреева. Расширение его репертуара, в который, наряду с казахскими кюями и песнями, стали включаться академические произведения европейских, русских и советских композиторов, поставило его перед необходимостью реконструкции инструментов домбровой группы: преобразования их диатонического строя в хроматический; изготовления их разнотембровых разновидностей.

Инструмент домбра бас начал изготавливаться в Казахстане местными мастерами, начиная с 1935 г. Его реконструкция прошла через несколько исторических этапов.

Корпус этого двухструнного щипкового инструмента, аналогично бас балалайке и домбре оркестра русских народных инструментов, был объемным и был значительно больше размера теноровых домбр. Как и настройка последних, домбра бас была двухструнной и настраивалась на кварту (a-d). В 1950-е гг. она проходит через второй этап реконструкции, когда капроновые струны заменяются металлическими, а к двум струнам добавляется еще одна. Соответственно, обновилась и его настройка. В 1957-1958 гг. инструменты оркестра им. Курмангазы изготавливались в Экспериментальной-музыкальной мастерской при Комитете искусства при Совете министров СССР. Материалом настоящего исследования стали домбры бас 1959 (мастер К. Касымов) и 1957 (мастер С. Федотов).

В статье изложены наблюдения над эрго-морфологическими особенностями инструментов.

Ключевые слова: оркестр казахских народных инструментов, реконструкция, диатонический и хроматический строй, экспериментальная музыкальная мастерская

Аннотация. Бул мақалада 20-кылымдын 20-жылдарындагы коомдук-тарыхый окуялардын натыйжасында Казакстанда музыкалык чыгармачылыктын оозеки формадаан академиялык системага өтүшү каралат. Бул өзгөрүү музыкалык-агартуу жана маданий мекемелердин, анын ичинде 1934-жылы негизделген Казак эл аспаптар оркестринин түзүлүшүнө алып келген. Оркестрдин репертуары кеңейген сайын, домбыра тобунун аспаптарын кайра куруу зарылдыгы келип чыккан: алардын диатоникалык системасын хроматикалык түргө өткөрүү жана ар кандай тембрлерди жасоо. Домбыра бас аспабы Казакстанда 1935-жылдан баштап жергиликтүү усталар тарабынан жасала баштаган. Анын реконструкциясы бир нече этаптан өтүп, 1950-жылдары нейлон жиптери металлга алмаштырылып, үчүнчү жип кошулган. 1957-1958-жылдары Курмангазы оркестринин аспаптары СССР Министрлер Советине караштуу Эксперименталдык музыкалык цехте жасалган. Изилдөө 1959-жылдагы (уста К.

Касымов) жана 1957-жылдагы (уста С. Федотов) бас-домбыралардын эрго-морфологиялык өзгөчөлүктөрүн талдайт.

Негизги сөздөр: казак эл аспаптар оркестри, реконструкция, диатоникалык жана хроматикалык шкала, эксперименталдык музыкалык цех.

Abstract. The transition from the oral form of music-making to the academic system, caused by the socio-historical events of the 20s of the last century, as is known, led to the creation of musical-educational and musical-cultural institutions in Kazakhstan. One of the first such famous musical groups in the republic was the Kazakh Folk Instruments Orchestra named after KazCEC (directed by A. Zhubanov), which was created in 1934 based on the Great Russian Folk Instruments Orchestra named after V.Andreyev. The expansion of its repertoire, which, along with Kazakh kuis and songs, began to include academic works by European, Russian and Soviet composers, put it before the need to reconstruct the instruments of the dombra group: transforming their diatonic system into chromatic; making their different timbres.

The dombra bass instrument began to be made in Kazakhstan by local craftsmen, starting in 1935. Its reconstruction went through several historical stages. The body of this two-stringed plucked instrument, similar to the bass balalaika and domra of the orchestra of Russian folk instruments, was voluminous and was significantly larger than the size of the tenor dombra. Like the tuning of the latter, the bass dombra was two-stringed and tuned to a fourth (a-d). In the 1950s, it went through a second stage of reconstruction, when the nylon strings were replaced with metal ones, and one more string was added to the two. Accordingly, its tuning was also updated. In 1957-1958, the instruments of the Kurmangazy Orchestra were made in the Experimental Music Workshop at the Arts Committee under the Council of Ministers of the USSR. The material for this study was the bass dombra of 1959 (master K. Kasymov) and 1957 (master S. Fedotov). The article presents observations on the ergo-morphological features of the instruments.

Key words: orchestra of Kazakh folk instruments, reconstruction, diatonic and chromatic scale, experimental music workshop

Введение

Актуальность темы доклада обусловлена важной ролью тембра домбры бас в оркестровой партитуре и почти полной ее неизученностью в казахской этноорганологии.

Цель статьи – исследование структуры домбры бас Казахского национального оркестра народных инструментов имени Курмангазы определяет следующие задачи: 1) изучение истории становления домбры бас; 2) эрго-морфологическая характеристика разных образцов инструмента, изготовленных местным и российским мастерами; 3) дальнейшее вычисление точных размеров частей этих образцов инструмента и его физических параметров; 4) определение индекса этих инструментов по классификации Эрика Хорнбостеля и Курта Закса.

В исследовании были применены комплексный и системный подходы, а также морфологический, системно-этнофонический и сравнительно – типологический методы. Большое значение в подготовке статьи имели идеи российских авторов – специалистов

по изготовлению русских народных инструментов Николая Комарова и Сергея Федюнина.

Сравнение домбр бас, изготовленных разными мастерами, показало индивидуальные структурные особенности инструментов, а итоги математического расчета мензуры домбры бас, равно, как и физических параметров струн, могут стать одной из важных предпосылок возрождения этого инструмента.

В качестве материала исследования были взяты инструменты домбра бас Камара Касымова (1959) и Сергея Федотова (1958).

Обзор литературы

Изучение бас домбры, начиная с 1950-х годов в основном было связано с исполнительской и педагогической практикой. В своей статье «Домбырашылар ұстазы» («Учитель домбристов») видный ученый, дирижер и композитор А. Жубанов писал о плодотворной деятельности одного из первых выпускников Факультета народных инструмен-

тов Алма-Атинской консерваторией имени Курмангазы – Кубыша Мухитова, который создал ряд учебно -методических работ о домбре тенор и домбре бас¹, предназначенных для среднего и высшего звена обучения [1, 134-135]. Спустя несколько десятилетий вышли в свет книги Е. Басыкара «Домбыра бас аспабына арналған шығармалар» («Произведения для домбры бас»)[2] и «Домбыра бас аспабына арналған оқу құралы» («Учебное пособие для домбры бас») А. Джумабаева [3]. Учебно- методические пособия состояли из двух разделов: общего пояснительного - с кратким экскурсом в историю исполнительства на этом инструменте, а также, со сведениями об общем строении инструмента, о технике игры и второго, в содержание которого входили музыкальные образцы из репертуара для домбры бас.

Данный обзор показывает, что эргономическое изучение вышеназванного инструмента ранее не проводилось.

Основная часть

Домбра бас К. Касымова 1958 г. в настоящее время находится в экспозиции Музея музыкальных инструментов им. Ихласа в Алматы. Сам мастер, исходя из окраски тембра, дал ему название: “Маңғаз”, что переводится как “Важный” [5, 170].

С момента своего возникновения в 1935 г. и до 1950-х гг. домбра бас была щипковым инструментом. После этого исполнители стали использовать медиатор.

Общая длина бас домбры К.Касымова составляет 1 м 21 см. Длина от верхнего порожка до кнопки -1 м 07 мм. Расстояние между верхним порожком и подставкой составляет 850 мм. Длина головки инструмента- 14 см, ширина- 8 см. Длина каждого из двух колков - 11 см, ширина - 2 см, толщина - 1 см. Расстояние между двумя ушками составляет 5 см. Длина грифа от верхнего порожка до кузова бас домбры – 50 см. Ширина шейки инструмента около головки $b = 4$ см, Место соединения грифа около кузова $b = 7$ см. Место соединения шейки инструмента и кузова (желкелік) $b = 6$ см, Ширина панциря - 19 см. Длина деки составляет 55 см, Ширина деки около подставки- 42 см, а ближе к кнопке –

35 см. Дека состоит из 4 -х, а кузов – из 7 пластин. Ширина двух крайних пластин кузова 9 см, остальных пять -10 см.

Длина накладки составляет 1м 53 см. На шейке прикреплены 19 кишечных ладов № 7. На деке расположен один голосник (үндік), одна подставка (мост). Ее высота – 2 см, горизонтальное - $b = 14$ см.

На первом этапе функционирования исполнители на бас домбрах переняли у коллег из оркестра им. В. В. Андреева способ, когда инструмент как бы лежит на колене музыканта. Это было обусловлено круглой формой кузова домры. Однако при таком положении объем кузова бас домбры создавал неудобства. Для большей устойчивости исполнители на домбре бас ставили инструмент на правую ногу и играли, слегка приобнимая инструмент. С целью устранения таких неудобств, исполнителем Кубышем Мухитовым в 1952 г. было введено новшество. А именно, к основанию кузова стал прикрепляться деревянный шпиль длиной 23см с металлическим наконечником, который упирался в сиденье стула. Аналогичный шпиль, но более длинный стал прикрепляться и к домбре контрабас [6 Тастанов].

Музыкально-практическая деятельность К.Мухитова привела и к следующему нововведению в структуре инструмента - идея дальнейшего усовершенствования инструмента путем присоединения к нему третьей струны так же принадлежала именно ему. Об этом свидетельствуют данные протокола Ученого Совета консерватории 1955 г., на котором К. Мухитов, давший положительную характеристику звучанию трехструнной домбры бас, незадолго до этого изготовленной в мастерской консерватории, внес предложение о расширении практики изготовления аналогичного инструмента [7, Протокол № 40].

Как и домбра тенор, которая в первые годы возникновения оркестра, настраивалась на А-D, изготовленная на его основе бас домбра имела аналогичный строй и исполняла унисонную с тенором партию. По сведениям музыковедов Ахмета Жубанова и Петра Аравина, приблизительно с 1937 г. строй

¹ Большинство трудов К. Мухитова пока не обнаружено. В библиотечном фонде КНК им Курмангазы автором настоящей статьи был найден лишь составленный им «Сборник пьес для бас домбры и фортепиано» 1957 года[4].

домбровой группы поменялся на D-G [8, 9], [9, Аравин].

Также обращает на себя внимание использование *до начала 1950 гг.* в инструментах домбровой группы, в том числе и на домбре бас ладка “Сарыарка” (девятый лад, если считать от струны А), что свидетельствует о том, что несмотря на переход на хроматический строй, музыкальные мастера 1930 – 1940-х гг. прикрепляли на шейки домбр тенора, бас и контрабас ладки, характерные для домбр центральноказахстанской традиции.

Работа над изучением домбры бас позволила определить его *индекс* по систематике музыкальных инструментов Хорнбостеля-Закса [10, 253]. Опираясь на труд доктора искусствоведения, проф. С. Утегалиевой, установившей индекс домбры тенор [11, 420], нам удалось вывести индекс образцов домбры бас мастеров К. Касымова и С. Федотова.

Индекс домбры бас К. Касымова 1935 г., изображение которой сохранилось на фотографиях и описанной А. Жубановым, может быть определен как 321.321. 3.6, из них первые шесть цифр означают: хордофон, составной, лютнеобразный; черенковый, шейковый и чашеобразный, а последние две: струны из природного материала и щипковая манера игры. При рассмотрении домбры бас К. Касымова 1958 г. в индексе 321.321. 3.5.6. последние две цифры означают: струны из синтетического материала, исполнение при помощи медиатора. Иногда в произведениях применяется пиццикато большим пальцем. В таком случае последняя цифра индекса домбры бас К. Касымова 1959 г. будет – 6.

В подготовке процесса реконструкции домбры бас 1950-х гг., наряду с мастерами (К. Касымов, С. Федотов и К. Дубов), самое активное участие принимали главный дирижер оркестра им. Курмангазы Ш. Кажгалиев (1927-2015) и народный артист РСФСР А. Лачинов. Для осуществления заказа, в Московскую экспериментальную мастерскую были предварительно высланы части домбры бас (кузов, шейка, струны, колки и подставка) и высказаны пожелания, чтобы шейка была изготовлена из фернанбука или палисандра, ладки - из мельхиора, а к колкам были добавлены механизмы.

Строй инструмента был изменен на $E_{б.окт} - A_{б.окт} - D_{м.окт}$, что увеличило его диапазон от $E_{б.окт}$ до $A_{м.окт}$ и расширило исполнительские возможности музыкантов.

По сведениям из официальных документов, структура реконструированных в 1957 г. домбр оркестра Казахских народных инструментов им. Курмангазы была основана на научных расчетах, с учетом механических и физико-акустических особенностей.

Домбра бас этого периода в настоящее время сохранилась в фонде Казахского национального оркестра народных инструментов им Курмангазы. В реконструкции 1957 г., произведенной мастером Московской экспериментальной мастерской С. Федотовым за основу была взята домбра бас мастера К. Касымова, вследствие чего в данном варианте реконструированного инструмента сохранилась грушевидная форма и особенности некоторых элементов структуры.

Общим для инструментов двух этих мастеров стали: длина, ширина и толщина колков, количество и ширина пластин на нижней части кузова, один голосник и одна подставка.

Вместе с тем, С. Федотовым в структуру инструмента были внесены и *значительные изменения*. А именно: на 10 см сократилась общая длина домбры бас (на инструменте Касымова было – 1 м 21 см; у Федотова - 1 м 11 см). Это привело к значительному уменьшению расстояния между верхним порожком и подставкой (1 м 07 мм - у Касымова, 76 см - у Федотова) и расстояния между верхним порожком и кузовом инструмента (50 см - у Касымова, 42 см - у Федотова). И, напротив, московским мастером к домбре бас были добавлены: еще одна струна с колком и шпиль; все струны стали металлические; число ладков возросло на один (19 - у Касымова и 20 - у Федотова); увеличилась длина места соединения шейки с кузовом (желкелік).

Процессы реконструкции домбры бас шли в *тесном взаимодействии с расчетом мензуры и выводением точных исчислений расстояния между ладками*.

В виду того, что расчеты изготовления обоих музыкальных мастеров (Касымова и Федотова) домбры бас к 1967 г. - времени очередного заказа инструментов оркестром им. Курмангазы в Московскую экспе-

риментальную мастерскую, были утеряны, а попытки их восстановления не увенчались успехом, (что привело исчезновению этого инструмента из казахстанской музыкальной практики и его замене шертером бас), нами, на основе методики расчета струн российских мастеров Н. Комарова и С. Федюнина был осуществлен расчет мензуры домбр К. Касымова и С. Федотова.

Первым был произведен расчет мензуры *домбры бас К.Касымова*.

Для выведения расстояния первого ладка расстояние между верхним порожком и подставкой (мостом) - 850 мм было, согласно формуле с соответствующим коэффициентом, n разделено на 1.05946, в результате чего было определено расстояние первого ладка: Оно составило 802,3 мм. Путем деления рас-

стояния первого ладка на коэффициент, стало возможным определение расстояния следующего и всех остальных ладков.

При измерении расстояния *первого ладка на инструменте С.Федотова* теоретический расчет выявил другие показатели. Расстояние верхнего порожка до первого ладка равно 717,3 мм.

Домбра бас, изготовленная С. Федотовым может быть обозначена индексом: 321.321.2.6, седьмая и восьмая цифра которого означают, что инструмент имеет металлические струны, а звукоизвлечение осуществляется при помощи медиатора.

В настоящем докладе были затронуты лишь некоторые вопросы изучения домбр бас и контрабас. И дальнейшее изучение этих может ускорить процесс их возрождения.

Литературы:

1. Жұбанов А. Өскен өнер. Алматы: Ғылым, 1985. – 248 б.
2. Басықара Е. Домбыра бас аспабына лайықталған шығармалар. – Алматы: 2022
3. Жұмабаев Ә. Домбыра бас аспабына арналған оқу құралы. Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының баспасы. 2021, – 270 б.
4. Мухитов К. Сборник пьес для бас домбры и фортепиано // Рукопись, Алма-Ата, 1957, –
5. Бәделхан А. , Жәкішева З. Қамар Қасымов. Павлодар: ЭКО- ГӨФ, 2004. – 206 б.
6. Тастанов Хабидолла. Домбыра оркестрін қалай ұйымдастыру керек. Алматы: Қазақ мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1956. – 142 б.
7. Протокол № 40. Заседания кафедры казахских народных инструментов. 27 июня 1955г.
8. Хамиди Л. Инструментоведение. Рукопись.- Алма-Ата, 1941. – 12 л.
9. Аравин П. Степные созвездия. Алма-Ата: Жалын, 1979. – с. 182.
10. Хорнбостель Э и Закс К. Систематика музыкальных инструментов, Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Москва: Советский композитор, 1987. – ч 1.- с. 263.
11. Утегалиева С. Звуковой мир музыки Тюрских народов. Москва: Композитор, 2013. – С. 525.

УДК 780.616.432. ББК 85.

Ганиева Л.М. /ЎЗБЕКСТАН/
Ганиева Л.М. /ЎЗБЕКИСТАН/
Ganieva L.M. /UZBEKISTAN/

**МУСТАФО БАФОВТИН ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНДАГЫ ЦИКЛДҮҮ
ФОРТЕПИАНОЛУК СҮРӨТТӨР ЖАНРЫ («АЛПАМЫШТЫ ОКУУ БОЮНЧА БЕШ
МУЗЫКАЛЫК СҮРӨТ» МИСАЛЫНДА)**

**ЖАНР ЦИКЛИЧЕСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КАРТИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
МУСТАФО БАФОВЕВА (НА ПРИМЕРЕ «ПЯТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАРТИН
ПО ПРОЧТЕНИЮ АЛПОМЫША»)**

**THE GENRE OF CYCLICAL PIANO PAINTINGS IN THE WORKS OF MUSTAFO BAFOEV
(ON THE EXAMPLE OF "FIVE MUSICAL PAINTINGS BASED ON READING ALPAMYSH")**

Аннотация. Узбекский народ создал уникальную музыкальную культуру, и фортепианное искусство занимает в ней важное место, привлекая внимание как исполнителей, так и исследователей. Особое внимание уделяется жанру фортепианной циклической картины, который позволяет композиторам передавать оркестровую картинность в звуках одного инструмента. В этом жанре отражается возрождение неоромантизма, художественная картинность и узбекское мировоззрение. Статья посвящена жанру циклической фортепианной картины в творчестве Мустафо Бафоева, в частности его произведению «Пять музыкальных картин по прочтению Алпомышша». Автор исследует стилистические особенности, фактуру и тематические черты произведения, а также обобщает эволюцию жанра в музыке Узбекистана. Впервые вводится термин «изотерия», объясняющий влияние оперного искусства на инструментальную музыку. В статье представлен исторический и сравнительный анализ, попытка классификации циклической фортепианной картины в творчестве узбекских композиторов. Обнаружены новые приёмы звукоизвлечения и изображения узбекских народных инструментов, таких как дутар и дойра. Исследование основано на работах учёных-музыковедов и способствует дальнейшему развитию жанра.

Ключевые слова: жанр, цикличность, картина, художественная, творчество, композитор, программность, дастан, фортепиано, цикл.

Аннотация. Бул илимий макалада өзбек фортепиано искусствосундагы циклдик живопись жанры изилденет, өзгөчө Мустафа Бафоевдин «Алпомыштын окуусунун негизиндеги беш музыкалык картина» чыгармасы мисал катары каралат. Бул жанр композиторлорго оркестрдик үндүн улуу көркөмдүгүн бир аспаптын үн камтышы менен көрсөтүүгө мүмкүндүк берет, бул неоромантизмдин кайра жаралышын, үндүү ой жүгүртүүнү жана өзбек дүйнө таанымын чагылдырат. Изилдөөнүн негизги максаты – Бафоевдин чыгармасы аркылуу фортепиано циклин, анын стилдик өзгөчөлүктөрүн, композициянын текстурасын, жанрдык жана тематикалык өзгөчөлүктөрүн изилдөө. Ошондой эле, өзбек композиторлорунун чыгармачылыгындагы циклдик фортепиано картинасынын эволюциясы боюнча жалпы жыйынтык чыгарып, жанрдын келечектеги өнүгүү перспективаларын аныктоо. Автор «изотерия» терминин искусство тарыхына биринчи жолу киргизип, аны опера искусствосунун инструменталдык искусствого сыноо термини катары түшүндүрөт. Макалада тарыхый, комплекстүү жана салыштырма талдоо жүргүзүлүп, циклдик пианино картинасынын жанрын шарттуу классификациялоого аракет жасалган. Изилдөө музыкадагы демократиялаштыруу, искусствонун ар кандай түрлөрүнүн синтези жана программалык идеяларды белгилейт. Бул тенденция Бафоевдин чыгармаларында неоромантикалык стилдин жанданышына алып келет, ага Ф. Листтин, А. Скрябиндин, С. Рахманиновдун фортепиано стилдеринин таасири

байкалат. Ошондой эле, үн чыгаруунун жана сүрөт түзүүнүн жаңы ыкмалары, фортепиано текстурасындагы инновациялар, анын ичинде өзбек эл аспаптарынын (дutar, дойра) үндөрүнүн чагылдырылышы талданат.

Негизги сөздөр: жанр, циклдүүлүк, сүрөт, көркөм, чыгармачылык, композитор, программалык, дастан, фортепиано, цикл.

Abstract. The Uzbek people have created a unique musical culture, and the art of piano occupies an important place in it, attracting the attention of both performers and researchers. Particular attention is paid to the genre of cyclic piano picture, which allows composers to convey orchestral picturesqueness in the sounds of one instrument. This genre reflects the revival of neo-romanticism, artistic picturesqueness and the Uzbek worldview.

The article is devoted to the genre of cyclic piano picture in the works of Mustafa Bafoev, in particular his work «Five Musical Pictures Based on the Reading of Alpomysh». The author examines the stylistic features, texture and thematic features of the work, and also summarizes the evolution of the genre in the music of Uzbekistan. For the first time, the term «isoteria» is introduced, explaining the influence of opera art on instrumental music.

The article presents a historical and comparative analysis, an attempt to classify the cyclic piano picture in the works of Uzbek composers. New sound production techniques and images of Uzbek folk instruments such as dutar and doira have been discovered. The study is based on the work of musicologists and contributes to the further development of the genre.

Keywords: genre, cyclicity, picture artistic, creativity, composer, programmatic, dastan, piano, cycle.

Введение. Особое место в творчестве Мустафо Бафоева занимает жанр циклической фортепианной картины. Обращение композитора к данному жанру не случайно. Это воззвание к историческому наследию более крупных литературных источников. На основе крупной циклической формы лежат поэмы, новеллы, дастаны, документальные фильмы. Замечу, что циклическая фортепианная картина основывается на глубокой художественности образов, ибо сформулирована на ней.

В частности, обращение к изустно-профессиональной форме народного творчества дастану «Ал-помыш», функционирует как традиция нематериального культурного наследия.

Циклические фортепианные картины композитора свидетельствуют об этом. В частности, дастан «Алпомыш» получил своё второе рождение в его фортепианном цикле. В частности, «Бахши», «Байсун», «Старуха Ялмағиз», «Барчиной», «Алпомыш». Другие циклические картины композитора отображают образы природы, историю. В частности, цикл «Пять пьес-фантазий» («Капельки», «Горный ветерок», «Гром и радуга», «Подводный мир» и «Шаманы») отражает стихию природного начала. Цикл для фортепиано «Великий шёлковый путь» включает десять поэм, «Посвящение Тагору»

– 4 фaсла, цикл для фортепиано «Времена года» – 4 пьесы.

Основная часть.

Интерес пианистов вызывают «пять пьес по прочтению Алпо-мышы». Цель обращения композитора: познакомить слушателей с великим достоянием исторического наследия тюркского народа – дастана. Не случайно, фортепианные картины даны в разных специфических жанрах как картины-эпизоды; передача театрально-художественного образа цикла. Тематические и жанровые особенности дастанов формируют форму и стиль художественного сочинения. Существуют разнообразные виды дастанов, что требует их безотлагательного изучения: исторические, героические, романтические. Композитор Мустафо Бафоев обратился к героическому дастану «Алпомыш».

Художественность картин сформулирована ещё и тем, что композитор через средства музыкальной выразительности показывает древние города, последовательность событий эпоса. Они даны в литературном источнике как возрождение событий, сказ. Замечу, что терминология слова дастан означает рассказ или история. Из истории узбекского эпоса, известно, что дастан – эпическое произведение в фольклоре или литературе Ближнего и Среднего Востока.

Обычно дастаны являются фольклорной или литературной обработкой мифов, легенд, сказочных сюжетов. Такие дастаны как «Ошик Гариб ва Шохсанам», «Гурӯғли», «Авазхон», «Хирмондали» нашли достойное место в литературной сокровищнице национальной культуры. Чтобы драматургия была доступной и интересной для широкого круга зрителей, режиссёры создают художественные или сказочные фильмы. Композиторы, тем временем, воплощают их в своей музыкальной постановке, в частности, в операх.

Не случайно, что у композитора циклические сочинения написаны параллельно, во время обращения к оперному жанру. Поэтому многие картины фортепианных циклов, композитора перекликаются с ариями из опер М.Бафоева. Можно условно отметить, что циклические фортепианные картины композитора – это синергетическое продолжение развитие линии оперного искусства композитора в инструментальном преломлении, его изотерии. Автор статьи впервые в искусствovedческой науке обращается к данному термину изотерия. Поясняя это как термин преломление оперного искусства в инструментальное.

Чтобы создать доступность для исполнителей, охватить большое в малом, композитор вдохновляет в жизнь новое созидание: формирует крупные жанры в инструментальном воплощении для одного инструмента. Это творение большого в малом является поистине гениальной идеей композиторов Узбекистана. С одной стороны, они сокращают дефицит нотной литературы, пополняя фортепианную лабораторию пианиста историческим наследием узбекского народа. С другой стороны, знакомят исполнителей, слушателей с историко-героическим дастаном. Подчеркну, что произведения широкого объёма требуют комплексного подхода изучения художественного эссе, масштаба мировоззрения исполнителя. Остановимся подробнее на композиции и строение цикла.

Циклические картины – воплощение новаторского, современного музыкального языка М. Бафоева. Циклическое сочинение «по прочтению Алпомыш» можно исполнять как отдельно от цикла, так и

вместе. Произведение построено по принципу контраста. Взаимсвязаны единой драматургией, которая объединяет весь цикл художественностью, картинностью, сюжетностью образов. Ещё одним объединением в единый цикл является характерная для народного эпоса дастана – песенность. Дастан «Алпомыш» включает в себя десять песен. У композитора они вбирают в себя пять основных образов – пять циклических картин, продолжение толкования эпической песни дастана в инструментальном изложении.

Первая пьеса – «Бахши». Начинается картина с исполнения народного сказителя, исполняющего на узбекском народном инструменте дутар. Композитор создал имитацию не только дутара, но и вокального голоса певца. Обычно искусство исполнения бахши, характеризует импровизационный склад пения. Поэтому пианист должен воссоздать на инструменте фортепиано – художественный образ картинности народного сказителя – бахши. Цель такой сюжетности – глубокое изучение нашей истории, культуры. Искусство бахши является традицией тюркского народа. Не случайно, что данная картина перекликается с оперным творчеством композитора.

Первая пьеса написана в тональности для минор; импровизационного склада, постоянно меняющей тематической попевок. Вступление отличается токкатностью изложения, имитирующий инструмент дутар. Начальная тема *allegro moderato* сменяется темпом *moderato*. Здесь композитор разделяет дутарное исполнение с вокальным пением певца-сказителя. Этому свидетельствуют речитативные акценты человеческого голоса с октавным изложением сопоставляющим мелкую технику фактуры.

Вторая пьеса – «Байсун». В сочинение через средства музыкальной выразительности передана вся красота исторического города Байсун с его достопримечательностями. Замечу, что школа сказителей данного региона имеет древнюю историю со своими традициями. В частности, исполнения искусство бахши. Данная пьеса является логическим продолжением начатой мысли композитора. Колоритность красок

в фортепианном изложении показывает красоту Сурхадарьинской области: скалы, ущелье. Скачкообразные пассажи имитируют скалы Байсуна, Хесарбские горы, мелкая фортепианная техника – ущелье, природу.

Третья пьеса – «Старуха Ялмағиз». Звукоизобразительная фактура с её характерными особенностями, низким регистром, угловатыми стаккато, синкопированным ритмом свидетельствуют о яркой картинности произведения. Данное сочинение вносит контраст. Перед нами раскрывается занавес, словно, оживают картины сказочных героев. «Пьеса начнется с изображения таинственного голоса, где поют ночные птицы и скрипят веточки деревьев» – отмечает исследователь творчества композитора, – музыковед Динара Аманбаева. [2.; 30] Она показывает своё видение художественного сочинения. И у каждого исследователя, исполнителя, актёра своё видение отрицательного образа Старухи Ялмағиз (Бабы Яги).

Четвёртая пьеса – «Барчиной». Центральная картина привносит оживление в художественный цикл. Главная героиня картины побуждает Алпомышу быть стойким в единоборстве с богатырём Кокальдашем. Вносит контраст в цикл. Триольное движение инструмента фортепиано создаёт танцевальный характер главной героини. Композитор передаёт голос Барчиной через средства музыкальной выразительности: триоли в ритме, поступенность движения, опевание основного тона. Тёплый лиризм её характера – через песенность изложения. Замечу, что Байчибар – крылатый конь Алпомышы, участвовавший в скачках, – услышав голос Барчин, опережает соперников и выигрывает состязание. Следующие стихотворные строки тонко переданы в инструментальной песне:

«Корухайт, Чибар. Конь моего тюри!
Веселей скачи, не отставай смотри!
Для тебя яйлой высокогорной будь
Белая моя девическая грудь!
Волосы мои на щётку шерстку мягкую твою...» [1.; 17].

Они словно льются лирической песней, передавая храбрый, целеустремлённый образ главной героини Барчиной. В фор-

тепианном изложении триольная тема является её лейтмотивом.

Пятая пьеса – «Алпомыш». Главный герой дастана – богатырь степных просторов, надежда и опора племени конграт, олицетворение силы своего народа. Кульминационная фаза всего цикла. Не случайно в дастане особое место уделяется изображению колоссальной физической мощи и богатырской хватки Алпомышы, лейтмотив которого характеризуется по следующей песне:

«Белый свой шишак надену броневой,
В золотой своей колчуге боевой,
Вытянув из ножен меч алмазный свой,
я всю силу рук богатырских напругу» [1.; 15].

Композитор показывает зрелищность, образность, богатырскую мощь Алпомышы посредством средств музыкально-художественной выразительности. Здесь синтезируются все специфические особенности фортепианного изложения, взятые из предыдущих четырёх пьес, и утверждают всю концепцию цикла.

Обобщая вышеизложенный анализ цикла, следует отметить, что жанр фортепианной циклической картины в творчестве М. Бафоева занимает ключевое место, становится новаторским достижением в фортепианном искусстве Узбекистана. Все пьесы объединены в единый цикл: драматургией, лейтмотивами сказочных персонажей, ладо-интонационными элементами, единой тональностью, принципом контраста, звукоизобразительностью, объединением в целую структуру завершающей, кульминационной пьесой – «Алпомыш».

Циклические сочинения композитора программны. Программой называется инструментальная музыка, в которой композитор отображает жизненные явления, события, сюжеты. [3.; 23]. Свидетельством этому наблюдается демократизация в музыке, синтез различных видов искусств, программность композиторских замыслов. В основном приследуется последовательная сюжетность картинно-музыкальной программности [5.; 29]. Зависимость в сюжетности и цикличности, в логике музыкальной формы выводят жанр программного инструментального

цикла на парадигмальный уровень, что усиливает и социальную роль фортепиано в романтическую эпоху.[7.; 64.]

Данная тенденция ведёт к возрождению стиля неоромантизма в творчестве М. Бафоева. Косвенное влияние фортепианных стилей Ф. Листа, А.Скрябина, С.Рахманинова в программности фортепианных циклов. Однако композитор М. Бафоев пошёл дальше романтического стиля, используя и неомпессионистские тенденции в некоторых пьесах. Новаторство композитора проявляется в размахистости музыкального письма и современного языка. Обращение в новых фактурных приёмах звукоизвлечения, звукозерцательности воплощения, созданию сказочных персонажей. Фортепианная фактура изобилует не-оромантическими приёмами: звукоизобразительные моменты, имитация узбекских народных инструментов, в частности, дутара, дойры.

В циклическом произведении акцент делается не на развитии, а на изложении: кратком, конкретном. Все пьесы имеют программные заголовки, это яркие картины народной жизни. Современность тематики и языка композитора органично сочетаются с народной почвенностью, сказом, народным дастаном. Произведение композитора отличается оригинальностью. Циклические картины М.Бафоева сочетают в себе и лирические, и напевные, и жизнерадостные, и грустные, мечтательные образы неоромантических впечатлений от прочтённых литературных произведений.

Разнообразие художественного содержания циклических пьес требуют от исполнителей быстрого переключения от одного произведения к другому, технической свободы, эмоциональной яркости. Однообразное исполнение циклических пьес с одинаковым стилистическим решением приводит к монотонности музыкального звучания в целом. При разучивании произведений узбекских композиторов рекомендуется работать над звуком, ибо звук единственное средство воплощающее музыкальное произведение в пространстве. Музыкальность звука, ощущение мягкости звучания, гибкости характерно для узбекских композиторов. Музыка их не терпит

грубости, массивности, стука. Лирическое, песенное начало является главенствующим.

При интерпретации произведений узбекских композиторов следует добиться пластичности, плавности модуляционных переходов и большей текучести мелодической линии. В творческой работе пианисту также необходимо прослушивание грамзаписей, СД дисков, сравнительным анализом различных интерпретаций. В частности, изучение миниатюр в интерпретации узбекских пианистов и других современных музыкантов даёт плодотворные результаты: развивает слушание и слушания музыки, умение анализировать. Процесс самонаблюдения – это предварительная запись своего исполнения на СД. Процесс самонаблюдения заставляет вслушаться в свою интерпретацию, развивает педагогические принципы, навыки и слуховую культуру. Сравнительный анализ интерпретаций с другими интерпретаторами расширяет музыкальный кругозор и вкус студентов. И обратить внимание на следующие разделы интерпретации музыкального сочинения.

1. Интерпретировать музыкальное произведение можно по-разному, в зависимости от авторского замысла и его вкуса. Но первичный материал: нотный текст, штрихи, программность замысла, форма должна сохранить свою не зависимость. Точность артикуляции. Верная передача драматургии.

2. Динамика. Преобладание строгой динамической линии.

3. Алеаторика. Владение навыками игры. Она требует точности в деталях и мере музыкального произведения.

4. Форма. При неправильном чувстве и передачи нотного текста она может распадаться.

Говоря о форме художественных музыкальных произведений, необходимо провести параллели и с областью современной циклической фортепианной картины в творчестве современных художников Узбекистана.

Невозможно переоценить их воздействие на формирование неоромантической, импессионистской музыкальной картинности, ее интереснейшего пласта пейзажно-косвенной, ассоциативной лирики.

Особое внимание современных художников к драматургии цветовой гаммы, выраженной декоративности миниатюр, пристальному рассмотрению мимолетного явления, психологической его окраски у композиторов-современников, влияя на стилистику, колоритный образный строй и выразительные средства цикличности.

Заключение.

Таким образом, в последнее время наблюдается повышенный интерес композиторов Узбекистана - обращение к народному эпосу. Классификация такой многоплановой звукозерцательности и многообразия сфер требует необходимости перечислить основные образно-жанровые типы узбекских циклических фортепианных картин в целом. При этом важно помнить о сложностях такого пути, связанных с тем, что жанровая принадлежность пьес очень редко может быть охарактеризовано однопланово. Отсюда - элемент условности и схематизма такого деления. Они подразделяется на:

1. Дастаны, мифы, сказки, легенды.

Наиболее частая тенденция узбекских композиторов - обращение к народному эпосу. Песенность главенствующее начало фортепианных циклических картин. На сегодняшний день, у Мустафо Бафоева «пять пьес по прочтению Алпомыш», это циклическое произведение для фортепиано, обращение к дастану.

2. Картины природы непосредственно связаны с фортепианными циклами М. Бафоева. Следовательно, «Времена года»,

Литература:

1. Алпамыш. Узбекский народный эпос. Перевод Пеньковского. Ташкент: «Шарк», 1998. 228с.

2. Аманбаева Д.М. Музыкальные картины в фортепианном творчестве композиторов Узбекистана. // Ж.Наука и образование Москва, 2023. С.29-31.

3. Мазель Л.А. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа музыкальных форм. Москва. Музыка, 1967. 752 с.

4. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. Учебное пособие Москва. Музыка, 1986, 527с.

5. Осетрова В. А. Изображение картины современного мира посредством сказочных героев из узбекского эпоса на примере цикла М. Бафоева по прочтению Алпомыш // Ж. Вестник науки и образования. №7. Новосибирск. №7, 2022. ISSN 2312-8089.

6. Хамиджан Хомиди Мыслители Востока (научно-художественные очерки). Ташкент: «Art Flex». С.335.

7. Чжу Сяоле Фортепианный программный цикл как жанровая парадигма романтизма (на примере «Годов Странствий» Ф. Листа) // Ж. Музыкальное искусство и образование. Москва, С.63-69.

«Посвящение Тагору», Пять пьес-фантазий.

3. Образы-впечатления – неотъемлемая часть узбекской музыкальной культуры. Часто наблюдается в сочинениях композиторов Узбекистана. Они несут сюжетно-повествовательную идею. В частности, «Прогулка в зоопарк» А. Мансурова, «Альбом для фортепиано» Х. Рахимова, «Гулдаста» М. Атаджанова, циклические пьесы «О ялли яло» Д. Закирова.

4. Образы героев. Часто отображаются в циклических сочинениях композиторов Узбекистана. К примеру, «Три транскрипции из балета Амира Темур», «Звёзды Улубека», «У развалин Бибиханым», прелюдии для фортепиано из оперы «Садоқат» Р.Абдуллаева, музыкальные образы Амира Темура в сочинениях М. Бафоева.

5. Праздничное начало характерная черта узбекских композиторов. Примером этому служат фортепианные циклы М. Бафоева, «Фрески Навруза» Рустама Абдуллаева, пьесы Мухаммада Атаджанова.

Искусство узбекской циклической картины современности отличается многообразием стилистических решений и жанровым многоцветьем.

Автор предлагает рассматривать в русле двух стилевых направлений:

1). Неоромантическое;

2). Неомпрессионистическое.

На наш взгляд, такая классификация может быть приемлема в узбекской фортепианной музыке лишь отчасти. В частности, в циклических фортепианных картинах композитора М. Бафоева.

УДК 787.8

Корнобаева М.К./КЫРГЫЗСТАН/
Корнобаева М.К./КЫРГЫЗСТАН/
Kornobaeva M.K. /KYRGYZSTAN/

**КЫРГЫЗ САЛТТУУ МУЗЫКАСЫНЫН ФЕНОМЕНИ КАТАРЫ
КҮҮНҮН МУЗЫКАЛЫК-ЖАНРДЫК ӨЗГӨЧӨЛҮГҮ**

**МУЗЫКАЛЬНО-ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КЮУ КАК ФЕНОМЕН
КЫРГЫЗСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ**

**MUSICAL AND GENRE CHARACTERISTICS OF KYUU AS A PHENOMENON
OF KYRGYZ TRADITIONAL MUSIC**

Аннотация. Бул макалада кыргыз салттуу музыкасынын феномени катары күү жанрынын музыкалык жана жанрдык өзгөчөлүктөрү терең талданат. Автор салттуу кыргыз музыкалык маданиятында күү өзүнчө көркөм форма катары калыптанып, элдин дүйнө таанымын, тарыхый эс тутумун жана руханий дөөлөттөрүн чагылдырганын талдайт. Мындан тышкары күүнүн салттуу кыргыз маданиятындагы ордун, анын тарыхый, эстетикалык жана руханий маанисин ачып берет. Өзгөчө көңүл күүнүн феномени катары калыптанышына, анын улуттук көркөм ой жүгүртүүдөгү ролуна жана маанисине бурулат.

Макалада күүнүн структуралык түзүлүшү, аткаруу ыкмалары, эмоциялык-экспрессивдик мүнөзү жана фольклордук мейкиндиктеги орду изилденет. Ошондой эле, күү жанрынын түрлөрү, аткаруучулук традициялар жана анын муундан муунга өтүү процесси баяндалат. (92)

Ачкычтуу сөздөр: музыка, маданият, күү, жанр, фольклор, феномен, чыгармачылык, комузчулук,

Аннотация. В данной статье рассматриваются музыкально-жанровые особенности кюу как феномена кыргызской традиционной музыки. Особое внимание уделяется осмыслению кюу как культурного феномена, его формированию, историческому, эстетическому и духовному значению в контексте кыргызской культуры. Автор рассматривает кюу не только как музыкальный жанр, но и как выразителя национального художественного мышления; а также как особая художественная форма, отражающая мировоззрение народа, историческую память и духовные ценности в контексте традиционной культуры кыргызов. Исследуется различные стороны искусства кюу, структура, способы исполнения, эмоционально-экспрессивные черты и его место в фольклорном пространстве. Также освещаются жанровые разновидности кюу, исполнительские традиции и процесс передачи музыкального наследия из поколения в поколение.

Ключевые слова: музыка, культура, мелодия, жанр, фольклор, творчество, комуз.

Abstract. This article examines the musical and genre features of kyu as a phenomenon of Kyrgyz traditional music. Particular attention is paid to understanding kyuu as a phenomenon, its formation, historical, aesthetic and spiritual significance in the context of Kyrgyz culture. The author considers kyuu not only as a musical genre, but also as an expression of national artistic thinking. It also analyzes kyu as a special artistic form that reflects the worldview of the people, historical memory and spiritual values in the context of traditional Kyrgyz culture. The structure of kyuu, methods of performance, emotional and expressive features and its place in the folklore space are explored. Also covered are the genre varieties of kyuu, performance traditions and the process of passing on musical heritage from generation to generation.

Кыргыз элинин салттуу музыкасы - улуттук руханий мурастын өзөгү болуп саналат. Бул мурастын эң көрүнүктүү жана байыркы түрү катары **күү** жанры өзгөчө орунду ээлейт. Күү — бул күүчүнүн (комузчу, кыл кыякчы, чоорчу ж.б.) аспап аркылуу аткарган аспаптык музыкалык чыгарма болуп эсептелет, ал сөзсүз түрдө угарман менен ички байланышта болушу абзел.

Күү — кыргыз музыка чыгармачылыгындагы жана маданиятындагы аспапта ойноп чыгарылган чыгарманын түрү. **Күү** – бул кыргыз элинин руханий жашоо-тиричилигин чагылдырган тарыхый-маданий мурасы. Философиялык көз карашта карап көрсөк элдик аспаптык күү кайрыгында, элдин жашоосу менен катар, кубанычы, кайгысы, эркиндик-теңдикти көксөөсү, сөз менен айтып билдирүүгө болбогон, ар бир чыгармачыл инсандын көөдөнүнүн, жүрөгүнүн тереңинде жаткан ой-толгоосу, жашыруун сыры, өнөрчүлүктү баалоосу, бөтөн элдер менен байланышы, эл-жерди душмандардан коргоосу ж. б. көптөгөн эпизоддор чагылдырылган.

Күүдө байыркы элдин тиричилиги менен бирге, кулк-мүнөзү, айкөлдүгү, сабырдуулугу, кемеңгерлиги, ишмердүүлүгү ж. б. мүнөздөрү ачык берилген. Күү тууралуу кыргыз искусствосунун музыка таануу илиминин доктору **К. Ш. Дүйшалиев** “Кыргыз эл музыкасы” аттуу китебинде: “Күү – кыргыз элдик аспаптык музыкасынын түпкү (жалпы) аты, аспапка чыгарылган пьесанын же аспаптык музыкалык жанрдын аталышы”- деген аныктаманы жазган [4, 222-б.]. Күү тууралуу музыка изилдөөчү **М. Касейдин** эмгектеринде мындай деп жазылат: «Негизинен “күү” – бул жаратман инсандын эмоционалдык сезимдеги абалында пайда боло турган кандайдыр бир ой толгоону, түшүнүктү толук жандуу билдире турган элдик аспаптык чыгарма» [7, 29-б.].

Күүнүн речтик айтылышы түрк тилдүү элдердин аспаптык музыкасында бир нече түрдө колдонулат. Речтик айтылыштын шарты менен түрк тилдүү элдердин аспаптык музыкасында бир нече түрдө колдонулганын айтсак. Мисалы: казак, башкыр элдеринин аспаптык музыкалык фольклорунда **күй** деп айтылат. Ал эми алтайлык түрк тилдүү

улуттарда бул сөздүн өзүнчө фонетикалык варианттары бар. Өзбектерде **куёк/чалгу**, азербайжан элдеринде **мугам**, түрктөрдө **түркю**, монголдордо **морин** хуур аспабында ойнолот, тажик элдеринде **наво**, **садо** деп аталат.

Кыргыз күүсүн образдык палитрасы кеңири диапазондогу мазмунду камтыйт: баатырдыкты, эпикалык, лириканы, драматизмди, жанрдык-турмуштук көрүнүштөрдү, комедияны, трагедияны ж. б. Образдар көпчүлүк учурда күүнүн атында (темасында) чагылдырылат. Кээде күүнүн атын, ошондой эле чыгарманын жаралыш себептерин, мезгили жөнүндө күүчү автор маалымат бере алат. Күүчыгармаларынын мазмунунда терең философия жана өзгөчө стилдер камтылган. Аткарылып келе жаткан күүлөр мазмундары менен муундан муунга өтүп сакталып жана улам жаңы кошумчалар менен толукталып чертилип келет. Күүлөрдүн көркөмдүк жагын жана тарбиялык маанисин кыргыз эли өтө баалай билген. Ушундан улам күү ойнолуп жаткан учурда боз үйдүн ичинде кичинекей ымыркай балдардан баштап, улуу аксакалдарга чейин кунт коюп угушкан.

Кыргыз элдик күүлөрдүн көпчүлүгү программалуу, анткени, аларда музыкалык мазмундар даана сүрөттөлөт. Музыка изилдөөчү **В. Виноградов** “Киргизская народная музыка” деген китебинин “Аспаптык музыка” деген бөлүмүндө: “Программалуулук – кыргыздын аспаптык музыкасынын жаны” – деп жазган жана күүлөрдүн 90% ти баяндоо менен айтылып чертилерин аныктап жазат [2, 153-б.].

“Кыргыз музыкасынын стилдик өзгөчөлүктөрүнүн бири программалуулугу – ушундан улам анын образдуулугу, конкреттүүлүгү жана ал тургай көңүл ачуусу күүлөрдө ачык берилген ошондой эле кыргыздардын аспаптык музыкасынын жанры элдин коомдук түзүлүшүнүн жана жашоо шартынын өзгөчөлүгү менен тыгыз айкалышкан” - деп жазат эмгегинде культурология илимдеринин доктору **Ч.Т. Уметалиева** [14, 148-б.].

Күү эки өңүттө – тар жана кең мааниде түшүндүрүлөт. Тар маанисинде күү аспаптарда аткарылуучу бир сандагы жалгыз чыгарма. Кең маанисинде алганда, ал аспаптык музыкадагы көп сандаган

күүлөрдүн чогултулган жыйындысы. Башкача айтканда, күү салттуу аспаптык музыканын жанрын аныктап, күүчүлүк чыгармачылыктын өзүнчө музыкалык жанрдык статусуна ээ болгон. Аны кыргыз элдик салттуу аспаптык музыкасында күү жанрын өзүнчө маани-маңыздуу күүчүлүк өнөрдүн бир чоң тармагы деп түшүнүү абзел. Демек, күү кыргыздын салттуу аспаптык музыкасынын түйүндүү сөз термини катары бир эле учурда чыгарма жана жанр болуп эсептелинет.

Элдик күүлөрдүн жанрдык түрлөрү боюнча музыка таануучу **Т. М. Склютовская** мындайча жазган: “Аспаптык күүлөрдүн жанрдык түрлөрү негизги музыкалык темаларына, ладдарына, фактураларына, аткаруучулук ыкмалардын бирдиктүүлүгүнө жараша түзүлөт” [12, 7-б.].

Латынча **жанр** «genus» деген сөз менен аталган. Орус тилинде жанр «вид» же «род» деген сөздөргө дал келет. Кыргызча жанр «түр» деген түшүнүккө туура келет. Жанрдын которулушун аныктап көрүү үчүн, Кыргыз Улуттук академиясынын академиги **Константин Юдахиндин** кыргызча-орусча сөздүгүнө кайрылсак «көрүнүшү» деген сөз «вид» сөзүнө барабар [10, 78-б.]. Маңыз жагынан «жанр» менен «түрдүн» мазмундук семантикалык окшоштуктары бар. Андыктан аларды синонимдер деп кароого болот. Бирок бул терминдердин айырмачылыгы да жок эмес. Айталы «жанр» латынча «genus» (род) деп кыйыр, каймана түрүндө айтылып турса, бизче «көрүнүшү» деген түшүнүктү билдирип турат. Демек, жанр түшүнүгү белгилүү бир өлчөмдө лингвистикалык мазмундук көп маанилүүлүккө ээ, башкача айтканда универсалдуулукка ээ.

Музыка таануучу **А.Сохор** жанрдын функциясын эстетикалык көз караштан карайт. Окумуштуу музыканын жанрдык классификациясын сунуштайт, ал аны аткаруу жана кабыл алуу шарттарына негизделген. Окумуштуу мындай деп жазат: «Музыкадагы жанр – бул биринчи кезекте аткаруучулук чөйрө менен аныкталуучу чыгарма, ал объективдүү түрдө талаптарга жооп берген музыкалык чыгарманын түрү, ошондой эле кандайдыр бир кошумча белгилери (форма, аткаруу каражаттары, «поэтика» ж.б.) менен аныкталат [13, 96-б.].

Элдик аспаптык музыкадагы күү жаратуучулук, күү аткаруучулук өнөрдө салттуу жанрдык система катары бекемделип, туруктуу өнөкөткө айланып, калайык калктын акыл-эсине сиңип, угумуна кирип орноп калган «Камбаркан», «Ботой», «Шыңгырама», «Кербез» жана башка жанрдык түшүнүк-терминдер менен аталып, андан аркы иликтөөлөрдүн жүрүшүндө күүлөр мүнөздүү көркөм каражаттар менен толукталып таланттуу комузчулар тарабынан типтештирилип саны жана сапаты жагынан көбөйтүү, чогултуу жолу менен өнүктүрүлгөн. Бул жагдайда күүчүлүк өнөрдө жанрдык түзүлүш процесси ачык, жигердүү жүрүп, элдик чыгармалардын тематикалык аталыштарынын айланасына чогултуп, жыйнап топтоштуруу ыкмасы менен комузчулардын логикалык ой жүгүртүүсүндө типтешүү же типке келтирүү процесси жүрүп, салттуу классификациялык түшүнүк өсө берген. Мындай өсүү комузчулардын музыкалык психологиясы менен өбөлгөлөнүп, күү жанрынын жетилип орношулуш процессин айгинелейт. Жогоруда айтылган терминдик аталыштардын негизинде жайылтылган чыгармалар элдин аң-сезимине сиңирилип, чогултуу, жыйноо принциби менен топтоштурулган жанрдык салттын түзүлүшүндө башкы ролду күүчүлүк өнөрдүн алып жүрүүчүлөрү ойношкон. Ошондой чыгармачылык эргүүнүн натыйжасында комуз музыкасында оңтойлуу классификациялык мамиле менен жанрдык формалар жана жанрдык стилдер пайда болуп «Камбаркандардын», «Ботойлордун», «Шыңгырамалардын», «Кербездердин» топтору күү жанрынын теориясын изилдөөгө келгенде алардын өзүнчө илимий парадигмасын ачууга мүмкүнчүлүк болуп жанрлардын түрлөрүнүн ар бирине тиешелүү образдуулук, өлчөм-ыргактуулук, кайрык-тематикалык, программалык-драматургиялык өзгөчөлүктөрүнө жараша сыпатталыш милдети турган. XX кылымда атактуу советтик мезгилдеги музыковед-теоретиктер А.Сохор, В.Цуккерман, Л.Мазель, В.Назайкинский ж. б. жанрдык теориянын иликтөө принциптерин, методдорун иштеп чыгышып жанр маселелерин изилдөөнүн татаалдыгын белгилешкен. Алардын бул маселеге тиешелүү эмгектеринде жанр жана

жанрдык система – татаал диалектикалык социомаданий организм катары чечмеленип, алар өз ара мамилелештирилген, объективдүү мыйзам ченемдүүлүк менен айкалышкан «чоң» жана «кичи» жанрлардын түрлөрүн бириктирип турган бирдиктүү жыйындысы деп аныкталат.

Ошолордун ичинен жанрдык статус боюнча музыкалык чыгармачылыкта мүнөздөмө жагынан толук кандуу аныктаманы П. Чайковский атындагы Москва консерваториясынын профессору **Л. Мазель** берген. Ал «Музыкалык жанрлар – булар тарыхта калыптанган музыканын ар башка социалдык функциялары менен бааланышкан, анын мазмунунун белгилүү типтери турмуштук шарттарга дайындалуусуна, анын аткарылуусуна жана кабылдоосуна байланышкан роддор жана түрлөр» [6, 18-19-б.], - деп таамай жазган.

Демек **күү жанры** – бул кыргыздардын байыртадан бери калыптанып, улуттук аспапчы музыканттарыбыз (комузчулар, кыл-кыякчылар, ооз комузчулар, чоорчулар ж.б.) өлкөнүн социалдык маданий турмушунда көрүнүп, билинип жаткан жагдайларда музыкага шыктуулар, жөндөмдүүлөр эл менен жаратылыштын ортосундагы катнаштарды, адамдардын ой-сезимдерин, чарбачылык иштерин, коомдук мүдөөлөрүн көркөм кооздук жана сулуулук категориялар менен чагылдырууга умтулгандыктын көрсөткүч куралы десек болот. Кыргыз күүлөрүнө баяндоочулук сюжет жана психологиялык айкындык мүнөздүү экендигин изилдөөчүлөр жазып келишкен. Кыргыз күүлөрүндө эки типтеги программалуулук бар: сюжеттик жана жалпылоочу.

Биринчи тиб – ырлар-дастандар негиз болгон жана оюнкараак күүлөр камтыйт. Буга мисал катары белгилүү **дастан күүлөр**: “Каныкейдин арманы”, “Семетей күү”, “Семетейдин шумкарын Айчүрөктүн ала качканы”, “Алманбеттин арманы”, “Эр Табылды жалгызым”, “Зулайканын кошогу”, “Кожожаш мерген”, “Мендирман”, “Саринжи-Бөкөй”, “Курманбек” ж. б., Бул күүлөргө аткаруучулар өзү түшүндүрмөлөр менен коштоп күүнүн келип чыгышы, мазмуну жөнүндө айтып берет.

Экинчи тибине – программалуу эмес

күүлөр сыяктуу эле, түшүндүрмө сөз аткаруучудан талап кылынбайт, бул күүлөргө **салт күүлөр**: “Камбаркандар”, “Ботойлор”, “Кербездер”, “Шыңгырамалар”, “Толгоолор”, “Тайчилер”, “Кайрыктар”, мындан тышкары дагы салт күүлөргө: “Абактын күүсү”, “Музоокенин күүсү”, “Майлыбайдын күүсү”, “Сурнай күүсү” ж. б. көптөгөн күүлөрдү атасак болот.

Мындай ойдун тегерегинде **А. Салиев** программалуу жана программалуу эмес күүлөр тууралуу өз оюн мындайча билдирген: “...программалуу жана программасыз болуп айырмалануу, ошол музыканын кеңири өнүккөндүгүн, музыкалык ойдун тереңдигинин, көркөмдүгүнүн, техникасынын өскөнүн далилдейт” [13]. Мындай ойду **В. В. Янковскийдин** эмгектеринен да кезиктиребиз: “Комуздун репертуарында, элдик аспаптык чыгармачылыктын эң жогорку жетишкендиктери камтылган. Көптөгөн кыргыз аспаптык күүлөрүнүн программалуулук мүнөзүн, сюжеттүүлүгүн көрсөткөн, көркөм ыкмаларды колдонуу менен, конкреттүү түрдөгү образдуулукту ачык көрө алабыз” [15, С. 22].

Күүнүн драматургиялык, форма түзүү принциптери көптөгөн кылымдардан бери калыптанып, муундан-муунга өтүп келген. Күүнүн өзөгүндө варианттуулук же импровизация методу аркылуу өнүгүүгө зор дарамети, мүмкүнчүлүгү бар баштапкы кыскача берилген музыкалык тема (же тематизм) жатат. Муну күүнүн данеги, ядросу, уругу, өзөгү деген синонимдер менен атаса болот. Адатта, ал даана мүнөздүүлүккө ээ, ошондой эле күүнүн андан аркы жүрүшүндө интонациялык, ыргактык, гармониялык, фактуралык, синтаксистик өзгөрүүлөргө өтүлөт. Ошону менен бирге тематизмдин типтери жана көрүнүштөрү обондук, гармониялык-фактуралык жана ыргактык болуп бир нече түркүмдөргө бөлүнөт.

Сюжетине жана программалуулугуна жараша күүнүн драматургиясы бир тематикалык жана көп тематикалык деп эки негизги түргө бөлүнөт.

Күүнүн биринчи түрүндө алгачкы образдын аз-аздан трансформацияланышы жана туунду типтин карама-каршылыгы байкалат. Экинчи түрүндө ап-ачык карама-

каршы салыштыруу, темалар аралык өнүгүүлөр, негизги образдын келип чыгышы, жаңылануунун өтмө динамикасында образдардын сиңирилип кетиши, дискреттүүлүк менен бирдиктүүлүктүн айкалышы көрүнөт.

Ушул жалпы илимий принципке таянып комуз күүлөрүнүн жанрдык классификациясынын тектик жана түркүмдүк жолу аркылуу карап көрсөк күүлөрдү бир гана музыкалык эмес, ошону менен бирге социалдык-психологиялык, тарыхый-маданий аспектисин, алардын мазмунун жана технологиялык формаларынын көп элестүүлүгүн мүнөздөп берүүгө мүмкүндүк берет.

Күүлөр элдик профессионалдык музыкалык чыгармачылыкта комуз күүлөрү, темир ооз комуз күүлөрү, чоор күүлөрү, сурнай күүлөрү, жыгач ооз комуз күүлөрү деп бөлүнүшөт. Көптөгөн күүлөр элдик ырлардын обондорунун негизинде жаралган. Бул жагдайда **Б. Алагушов** мындайча жазган: “Карамолдо кээ бир күүлөрүнүн негизги данын элдик обондордун кайруусунан алган. Аларды форма, ойноо ыкмасын жана мазмун жагынан, көркөмдөп иштеп чыккан. Мисалы, Карамолдо Муратаалыдан Капал менен Байгазынын “Көкөй-Кести”, “Сынган бугу” деген кичинекей обон күүлөрүн үйрөнөт. Бирок, Карамолдо бул күүлөрдү не бир ченем жеткис бийик көркөмдүккө, не бир жүрөктүн кылын черткилеген назиктүүлүккө жеткирген” [1, 105-б.].

Карамолдонун күүлөрүнө, музыка изилдөөчүлөр В. Виноградов менен А. Затаевич өтө жогору баа беришкен. **А. Затаевич** өзгөчө “Койчулардын коңур күү” Карамолдонун репертуарындагы эң мыкты номер экендигин жана күүнүн көркөмдүгү, андагы гармониянын жана үндөрдүн айкалышкан мүнөздүүлүгү, баарынан да оригиналдуулугу жана өз ара тыгыз байланышкан формаларынын эң мыкты иштелип чыккандыгын айткан [6, 38-б.].

Кыргыз элдик күүлөрүнүн байыркылыгы жана салттуулугу, алардын бүгүнкү күнгө чейин салт катары сакталып келиши тууралуу **М. Касей** мындайча жазган: “Байыркы элдин жашоо-тиричилигин, тарыхын, дүйнө таанымын чагылдырган элдик салттык музыкасы нечендеген кылымдар ичиндеги муундар аркылуу өзүнө мүнөздүү

спецификадагы эстетикалык көрүнүш катары калыптанып, бүгүнкү күнгө чейин өнүгүп, кыргыз маданиятта чоң орунду ээлеп келгендигин айтууга болот.” [8, 110-б.].

Комуз күүлөрү башка аспаптык күүлөргө караганда саны, сапаты, түрү, күүлөнүшү, музыкалык темалардын өнүктүрүлүшү, көп добуштуулугу, ыкмалары менен айырмаланат жана башка элдердин классикалык аспаптык чыгармалары сыяктуу эле тема өнүктүрүү принцибинде куралган. Бул тууралуу музыка изилдөөчүлөр **К. Дюшалиев** менен **Е. Лузанованын** эмгегине көңүл бурсак: “Обонун масштабы өтө ар түрдүү - байкаларлык өнүгүүдө болгон, толук көркөм форманы түзгөн чыныгы “симфониялык” мүнөздөгү кеңейтилген музыкалык чыгарманы байкоого болот” – деп туура маалымат беришет [5, 174-б.].

Кыргыз күүлөрү - бул, маданий баалуулук гана эмес, ал улуттук мүнөздү билдирген, мурасты алып жүрүүчү тарыхый-маданий доорлорду басып өткөн кандайдыр бир баалуулук системасынын объективдештирилген формасы катары эсептейбиз. Канчалаган күүлөрдүн салттуу түрдө бир муундан экинчи муунга өтүп, өсүп-өнүгүп ойнолуп келгенин тарых барактары тастыктап турат. Белгилүү музыка таануучу **В. Виноградов**: “Ырчылар жана аспапчылар элдик салттуу музыкалык маданияттын бирден-бир алып жүрүүчүлөрү жана өнүктүрүүчүлөрү болгон” – деп жазат эмгегинде [3, 69-б.].

Кыргыз күүсү — бул жөн гана музыкалык чыгарма эмес, ал руханий мурас, улуттун эстетикалык коду. Күүнүн музыкалык жана жанрдык өзгөчөлүктөрү анын көп кырдуулугун, философиялык тереңдигин жана турмуш менен байланышын көрсөтөт. Бул салтты изилдөө жана мурас катары кийинки муунга өткөрүү — ар бирибиздин милдетибиз.

Күүнүн феномени — бул музыкалык гана кубулуш эмес, ал кыргыз элинин дүйнө таанымынын, руханий дүйнөсүнүн, тарыхый эс тутумунун көркөм-коммуникациялык көрүнүшү. Тарыхый жактан алганда күүлөр ар бир доордо өзүнүн убагына ылайык форма жана мааниге ээ болуп, кыргыз маданиятынын **жан дүйнөсүн** туюнтуп келген.

Кыргыз элинин салттуу музыка маданиятында **күү** өзгөчө орунду ээлеп, ал улуттук аң-сезимдин, дүйнө таанымдын жана көркөм ой жүгүртүүнүн уникалдуу көрөңгөсү катары каралат.

Күү — бул аспаптык формадагы музыкалык чыгарма болуу менен бирге, терең философиялык-маанилик катмарга ээ болуу менен бирге ал маданий феномен катары изилденүүгө тийиш.

Күүнүн феномени — бул кыргыз элинин эстетикалык жана философиялык дүйнө таанымын музыкалык формада чагылдырган уникалдуу маданий кубулуш. Анын тарыхый табияты ар кыл доорлордо өнүгүп, ар бир мезгилдин социалдык, руханий жана көркөм муктаждыктарына жараша өзгөрүп келген. Күү чыгармачылыгы аркылуу кыргыз эли өзүнүн тарыхын, сезимин, турмуштук баалуулуктарын жана дүйнө таанымын туюнтуп келгендиги аны улуттук музыкалык феномен катары баалоого негиз түзөт.

Колдонулган адабияттар:

1. Алагушов, Б. Комузчулар өнөрү [Текст]: илимий-попул. очерк / Б. Алагушов. – Фрунзе: Илим, 1976. – 207 б.
2. Виноградов, В. Киргизская народная музыка [Текст] / В. Виноградов. – Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. – 333 с.
3. Виноградов, В. Киргизский народный речитатив [Текст] / В. Виноградов // Вопросы музыкознания: ежегодник. – М., 1955. – Т. 2. – С. 48-71.
4. Дүйшалиев, К. Ш. Кыргыз эл музыкасы [Текст]: окуу китеби / К. Ш. Дүйшалиев. – Бишкек: Шам, 2007. – 400 б.
5. Дюшалиев, К. Ш. Кыргызское народное музыкальное творчество [Текст]: учеб. пособие / К. Ш. Дюшалиев, Е. С. Лузанова. – Бишкек: Фонд “Сорос-Кыргызстан”, 1999. – 341 с.
6. Затаевич, А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы [Текст] / А. В. Затаевич. – М.: Сов. композитор, 1971. – 421 с.
7. Касей, М. Хрестоматия [Текст]: усулдук колдонмолор, комуз көнүгүүлөрү, обон күүлөр жана күүлөр. – Бишкек: Принт экспресс, 2014. – 122 б.
8. Касей, М. Элдик музыкадагы фольклордун жана профессионалдык аткаруучулуктун салттуулугу [Текст] / М. Касей // Кыргыз Республикасынын УИАнын кабарлары. – 2019. – № 2. – 109-113 б.
9. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
10. Русско-кыргызский словарь: 51 000 слов [Текст] / под ред. К. К. Юдахина. – Бишкек: Шам, 2000. – 992 с.
11. Салиев, А. Замандашым, комузум [Текст] / А. Салиев // Советтик Кыргызстан. – 1959. – 7 июнь.
12. Склютовская, Т. М. Киргизская камерно-инструментальная музыка [Текст] / Т. М. Склютовская. – Фрунзе: Адабият, 1989. – 128 с.
13. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С. 292-309.
14. Уметалиев-Баялиева, Ч. Т. Кыргыздардын этногенези: музыка таануу аспекти. Тарыхый-культурологиялык изилдөө [Текст] / Ч. Т. Уметалиева-Баялиева. – Бишкек: Бийиктик, 2008. – 290 б.
15. Янковский, В. В. Музыкальная культура советской Киргизии (1917-1967 гг.) [Текст] / В. В. Янковский. – Фрунзе: Илим, 1982. – 146 с.

УДК: 7.091\097 (575.2)(04)

Токоева Ж.Т. /КЫРГЫЗСТАН/
Tokoeva Zh.T. /KYRGYZSTAN/

ЭГЕМЕНДҮҮЛҮК ДООРУНДАГЫ ТӨКМӨ АКЫНДАРДЫН КЭЭ БИР ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨРҮ НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АКЫНОВ-ИМПРОВИЗАТОРОВ В ЭПОХУ НЕЗАВИСИМОСТИ SOME PECULIARITIES OF IMPROVISER AKYNS IN THE ERA OF INDEPENDENCE

Аннотация. Бул макалада автор Кыргыз республикасынын эл артисти, төкмө акын жана обончу Элмирбек Иманалиевдин чыгармачылыгын анализдөөгө аракет жазалды. Изилдөөдө тарыхый-салыштырмалуу жана салыштырмалуу-типологиялык методдор колдонулуп, төкмө акын Элмирбек Иманалиевдин төкмөлүк өнөрү ар тараптан изилденип, мурунку доордогу төкмө акындардын айтыштарына салыштырмалуу эгемендүүлүк доорундагы Элмирбектин айтыштарынын кээ бир окшоштуктары, өзгөчөлүктөрү жана айырмачылыктары аныкталды. Садык Шер-Нияздын “Айтыш” коомунда өзү түзгөн “устат-шакирт” мектебинин ишмердүүлүгү анализге алынып, Элмирбек Иманалиевдин кыргыз салтуу музыкага кошкон салымы жана орду көрсөтүлдү, ошондой эле анын обончулук өнөрү да изилдөөгө алынып, обондорунун өзгөчөлүгүн, оригиналдуулугун жана кайталангыздыгын аныктоого аракет жазалды.

Негизги сөздөр: салтуу музыка, төкмөчүлүк өнөр, төкмө акын, айтыштар, айтыш түрлөрү, окшоштуктар, айырмачылыктар, “устат-шакирт” мектеби, обон, обончулук.

Аннотация. В данной статье автор предпринял попытку всестороннего анализа творчества известного токмо акына, мелодиста и народного артиста Кыргызской республики Эмирбека Иманалиева. Используя сравнительно-исторический и сравнительно-типологические методы исследования, автор, сопоставляя айтыши Элмирбека Иманалиева с айтышами токмо акынов конца 19 века и с айтышами советского периода, сделал попытку выявления сходств и различий, оригинальностей айтышев Э.Иманалиева в эпоху независимости и до сегодняшних дней, выявлены его вклад и место в общей системе кыргызской традиционной музыки. Кроме этого автор остановился и на деятельности его школы “устат-шакирт”, основанная Э.Иманалиевым при общественном фонде “Айтыш” Садыка Шер-Нияза, а также автором проанализированы его мелодии, показаны их оригинальность, своеобразие, особенности.

Ключевые слова: традиционная музыка, искусство импровизации, акыны-импровизаторы, айтыши, виды айтышей, сходства и различия, школа “устат-шакирт”, мелодия, песнетворчество.

Abstract. In this article, the author attempted a comprehensive analysis of the work of the famous Tokmo akyn, melodist and People’s Artist of the Kyrgyz Republic Emirbek Imanaliev. Using comparative-historical and comparative-typological research methods, the author, comparing the aytyshe of Elmirebek Imanaliev with the aytyshe of Tokmo akyns of the late 19th century and with the aytyshe of the Soviet period, tried to identify the similarities and differences, the originality of the aytyshe of E. Imanaliev in the era independence and up to the present day, his contribution and place in the general system of Kyrgyz traditional music are revealed. In addition, the author also dwelled on the activities of his school «ustat-shakirt», founded by E. Imanaliev at the public fund «Aitysh» of Sadyk Sher-Niyaz, and the author also analyzed his melodies, showing their originality, peculiarities, features.

Key words: traditional music, art of improvisation, akyns-improvisers, aytyshe, types of aytyshe, similarities and differences, “ustat-shakirt” school, melody, song-making.

Акындар чыгармачылыгында төкмө акындар импровизацияга зор көңүл бурушкан, алар өзүлөрүнүн ырларын окууга

эмес, тескерисиче угуш үчүн жаратышкан. Бирок импровизациянын ийгилиги ырды чыгаруу менен чектелбейт. Ыр көпчүлүк

угуучулар үчүн аткарылгандыктан, акын өзүнүн угуучуларын поэзиянын күчү менен өзүнө тартыш керек. Ал үчүн акын чыгармасын обонго келтирип, комуз чертүү, кыяк тартуу, жандоо, интонация, мимика, ымдоо өңдүү аракеттерди жазап, түрдүү көркөм ыкмаларды колдонот. Алдын ала даярдык көрбөй туруп, тиги же бул турмуш жагдайын же кубулуш жөнүндө ошол замат ыр саптарын жаратуу менен угуучуларга жеткирүү жеңил иш эмес экендигин түшүнүү зарыл. Төкмө-акындар чыгармачылыкта ийгиликке жетиш үчүн эмоциялык күч менен, ар кандай төкмөлүк ык менен ырды жаратуу, ыр саптарын бир бири менен куюлуштуруп байланыштыруудагы сөз тапкычтыгы, аткаруудагы чеберчилиги татаал процесс экендигин билүү керек.

Ар бир төкмө-акындын өзүнө таандык стили, чөйрөгө карата көз карашы, дүйнөнү танууда өзгөчөлүгү, ошондой эле өздүк манерасы, чыгармачылык жүзү болот. Орус окумуштуусу М.Харлаптын айтуусу боюнча “ поэзияда негизинен үч элемент болуу керек: образдуулук, эмоция жана музыка. Поэзиянын чыгышы музыка менен тыкыз байланышканын жана акындар узак тарыхый мезгилдердин аралыгында ырчылырдан болушкан, ошонун негизинде традиция боюнча ырчы деп атап калышканын биз билебиз” [5, стр.12].

М.Харлаптын бул ою жазгыч акындарга таандык болсо да, азыркы учурда төкмө-акындарга да тийешелүү, себеби булардын да чыгармачылыгы дайыма музыка менен байланышып, обон аркылуу комуздун коштоосу менен аткарылып келген, ошондуктан төкмө-акындарды эл “ырчы” деп атап келиши кокусунан эмес. “Акындардын чыгармачылыгы бүткүл элдик ыр маданияты менен эң тыгыз түрдө байланышкан, ага зор таасир эткен, бирок экинчи тараптан ал ушул маданияттын негизинде өнүктү, акындар элдеги белгилүү обондорго (күүлөргө) дайыма кайрылат жана аларды өнүктүрөт. Бирок акындар өздөрүн көбүнчө поэзияда корсөтүп, музыканы экинчи планга калтырышат”, - деп жазат белгилүү орус музыка таануучу В.Виноградов. 4\ Чындыгында эле акындар комуздун коштоосунда ырларын жана төкмө саптарын аткарышкан. Алардын бүткүл

чыгармачылыгы комуздун коштоосуна шартталган десек жаңылышпайбыз.

Төкмө ырчы ырды куюлуштуруп, таасирдүү сөздөрдү таап айтып, улам барган сайын такшалып, поэзиянын кең дүйнөсүндө элди өзүнө тартышкан. Ошон үчүн алардын аткаруу манерасы, ырдоо процесси да салтуу музыканын нугунда уюшулган, бирок ар бир акындын дүйнөгө көз карашы, турмушту баамдай билиши жана ырдоо ыкмасы да өзүнчө өзгөчөлүккө ээ. Төкмө акындардын ырлары мазмуну жагынан элге түшүнүктүү, түзүлүшү жагынан жөнөкөй болгон. Төкмөлөр жеке чыгармачылыгын өнүктүрүү максатында белгилүү чоң акындарга окуучу болуп жүрүп (устат-шакирт мектеби), анын чыгармаларын үйрөнүү менен катар төкмөлүк үлгү алышат. Төкмө акындардын өнөрүн көрүп, жакшы жактарынан үлгү алып, чеберчилигин өстүрүүгө аракет кылышкан. Качан өзүнчө ырдоого күчү жеткен соң, алар кээ бир жыйындарда, аш менен тойлордо ырдай башташат. Кээде айрым акындар менен айтышып, төкмөлүккө өзүнүн жөндөмүн өнүктүрүшкөн. Айтыштарда катышкан акындардын тапкычтыгы, ырчылык өнөрү, устаттыгы сыналган. Бул өнөрдү үйрөнүш үчүн кыргыздарда жана казактарда “устат-шакирт” мектептери кеңири жайылган. Окумуштуу Ж. Таштемиров айткандай “ак таңдай акындар шакирттерине ар түрдүү өнөрлөрүн үйрөтүп, таалим жана тарбия берип, алардын чыгармачылыгын, чеберчилигин өстүрүшкөн. Мисалы, улуу акын Токтогул өзүнүн акындык жа-на комузчулук мектебинен көптөгөн шакирттерди тарбиялап чыгарган. Тоголок Молдо, Калык, Барпы, Алымкул, Коргоол оңдүү белгилүү акындар, Атай, Кулмырза баштаган көптөгөн комузчулар Токтогулдан таалим-тарбия алышкан” [3].

Төкмөлүк өнөр кыргыз элинде эң бир кеңири таркаган өнөрлөрдүн бири болгон. Ар бир доордун өзүнүн белгилүү төкмө акындары жашап өткөн. Төкмөлүк өнөр КР эгемендүүлүк доорунда да зор өнүгүүгө дуушар болгон. Совет доорунан бери төкмөлүк өнөрдү аркалаган улуу муундагы төкмөлөр Т. Тыныбеков, Э. Турсуналиев, А.Айтиалиев, Т. Абдиевдер жаш таланттарга жол көрсөтүп, өнөрлөрүн өнүктүрүүгө чоң камкордук көрүп турушкан.

Эгемендүүлүк доордун эң бир көрүнүктүү төкмө-акыны – бул КР эл артисти Э. Иманалиев. Элмирбектин устаты КР эл артисти Т. Абдиев болгон. Аны Тууганбай атабыз айылдык мектептин 7-классын бүтүрөр замат, Улуттук филармониянын алдындагы эки жылдык студияга киргизген, кийин Б.Бейшеналиева атындагы маданият жана искусство университетинин фольклордук ырдоо факультетин аяктаган. Тубаса таланттынын жана устаттарынын жардамы менен Элмирбек 15 жашында эле 1993-жылы Бишкек шаарында өткөн “Актаңдай” республикалык акындар айтышында баш байгеге ээ болгон. Ошондой эле баш байгени 2000-жылы Жалал-Абад шаарында өткөн “Курманбек – 500” фестивалында, 2001-жылы А.Огонбаевдин 100-жылдык маарексине арналган “Талас таңшыйт” эл аралык фестивалда, 2002-жылы Бишкек шаарында өткөн “Айтыш-2002” эл аралык айтышта, 2014-жылы улуу акын Т.Сатылгановдун 150-жылдык маарекесинде Эл аралык айтыш сынагында алганы бизге маалым.

Жаш кезинен айтыштарга катышып, Элмирбек өзүнүн төкмөлүк өнөрүн бийик денгээлге көтөрүүгө жетишкен. Ал кыргыз эле төкмөлөрү менен күч сынашпастан, коңшу Казакстандан келген төкмө-ырчылар менен да беттешкен. Атап айтсак, 2000-жылы Бишкек шаарында өткөн “Жеңижок 140” Эл аралык акындар айтышында Элмирбек казак акыны Айтакын менен айтышкан. Бул айтышта казак акыны Айтакын, чапанын желбегей жамынып, айтышта астына киши салбоочудай көрүнүп, домбрасын эргип чертип, эки ийинин кыймылдатып, добрасынын күүсү күчөгөн сайын добушу да бийиктеп, каршылаш акынын качыра ырдаганын байкаган Элмирбек сөз кезеги келгенде мындай деп ырдаган экен:

Кайнап аткан бозодой,
Отургучту булкунтуп
Тарактайсың Айтакун.
Ай ааламдын бүт сырын
Билип жүргөн кишидей,
Токтобойсуң силкилдеп,
Токсон шайтан мойнуга
Минип жүргөн кишидей.

Бул саптарда биз Эмирбектин көркөм сөз ыкмаларын туура пайдаланып, кар-

шылашынын сатиралык портретин таасын сүрөттөп бергенинин байкаса болот. Саптар бүтүндөй аллитерация ыкмасында түзүлгөн (“шарактайсың”, “тарактайсың”, “дарактайсың”, шалактайсың, токтобойсуң.), ошондой эле тамашалуу салыштырмалар (“кайнап аткан бозодой”, күздөгү жалбырагы түшкөн дарактай”, “ааламдын сырын билген кишидей”, “мойнуна минген шайтандай”) көп колдонгон. Бул айтышта Элмирбек бир нече жолу каршылашын сөзгө жыгып, аягында Айтакын ак сөзгө баш ийип, Элмирбек баш байгеге ээ болгон.

Элдин калың катмарына Элмирбек 2014-жылы Бишкекте Т.Сатылгановдун 150 жылдыгына арналган 1X Эл аралык айтышта өзүнүн бийик талантын, оюнунун тереңдигин, сөзгө чебердигин, тапкычтыгын көрсөтүп, айтыштын ар бир этабында сөздү так, таамай айта билүүсү менен, эч бир такалбастан өнөктөшүнүн өюна куйкум сөздөрдү, курч мүнөздөмөлөрдү, юмордук салыштырмаларды туура колдонуусу менен айырмаланат. Бул айтышка коңшу Казакстан республикасынан да төкмөлөр келип катышкан. Элмирбек казак төкмө-акындар Айбек Калиев жана Балгынбек Имаш менен беттешкен. Абдан курч мүнөздө Элмирбек казак акыны Айбек Калиев менен айтышкан. Бул айтышта эки төкмөлөр Т.Сатылганов жана казак элинин ынтымагын сүрөттөп келип, азыркы мамлекеттердеги көйгөйлөр туралуу сөз кылышкан. Ошол айтышта Э.Иманалиев эч бир коркпостон, тартынбастан, так, ачык биздин мамлекеттик чиновниктерди чоң сынга алган. Ал минтип ырдаган:

Меникиндей ач карын,
Сенде деле жок эмес,
Меникиндей көп көйгөй,
Сенде деле жок эмес.
Акыйкат айтсаң чоңдорго,
Ар дайым эле жакчу эмес.

Бул айтышында Элмирбек улуу акын-демократ Токтогулдун “Беш каманындай” эгемендүүлүктөн кийин Кыргызстанда “беш эле каман” эмес:

Пейли жаман бул кезде,
Беш короо каман жүрбөйбү.
Алар,
Жонуп, жонуп жолду жейт.
Жонуңдан сыйрып тонду жейт,

Сыйрып сыйрып сырды жейт.

Аларды эгер айтпасам,

Калкым,

Чийгиле мени катардан.

Ошондо Айбек Калиев өнөктөшүнүн эрдигин мындайча сыпаттаган:

Биз качан эл үмүтүн өтемедик,

Жырымыз акыйкатка өтө берет,

Айтыш сайын шындыкты айтып салып,

Экөөбүз де бийликти тепеледик.

Токтогулдун заманы болсо эгер,

Экөөмиз каторгага кетер эдик.

Бул айтышта эки акын улуу акын-демократ Т.Сатылгановдун жолун жолдоп, өз өлкөлөрүндө эгемендүүлүктөн кийин өрчүп бараткан жемкорлукту (коррупцияны) мамлекеттин баардык структурасына жетип, аларды спруттардай чырмап алганын ачык, айкын ар кандай гипербола ыкмалары менен көрсөткөндүгү абдан күчтүү жана таасирлүү болгон. Азыркы коррупцияга баткан чиновниктерди Элмирбек “беш каман” эмес, “бир короо каман” деген метафора менен сыпаттайт. Алар эгер Токтогулдун “камандары” элдин канын сорсо, Элмирбектин “камандары” “жонуп, жонуп жолду жейт”, “сыйрып, сыйрып сырды жейт”, “жонуңан сыйрып тонду жейт” –деп сүрөттөгөн. Бул саптар бүтүндөй аллитерация ыкмасы менен түзүлгөн, ошондой эле кээ бир сөздөргө өзгөчө көңүл бурулуп, көтөрүнкү басым коюлушу менен айтылат да, алардын көркөмдүк таасири өтө күчтүү болгон. Бул сөздөр: “Алар” – коррупционерлер жана “Калкым” – эл, журт, Мекеним. Бул эки сөз атайлап саптын башына келтирилген, себеби алардын түшүндүрмөсү кийинки саптарда берилген. Элмирбектин акыркы саптарында биз анын чыныгы элдин, азыркы замандын “Токтогулу” экенинин баамдасак болот.

Бул айтыш фестивалынын финалында Элмирбек белгилүү казак төкмө-акыны Балгынбек Имаш менен айтышкан. Кийинчерээк эки акын Э.Иманалиев көз жумганча кыйышпас достордон болгону бизге маалым. Айтыш салтуу алым сабак айтыштын нугунда өткөн, эки акындар тең бир-бирин келекелебей, кордобой, тескерисинче ынтымакта, ырашкерликте айтышканын баамдасак болот. Эмирбек өзүнүн өнөктөшүнүн чоң чеберчилигин, талантын сыйлап, минтип ырдаган:

Мен тоо болсом, Сен-таала.

Мен табакмын, Сен – чара.

Мен ат болсом, Сен-чана.

Бул саптарда Элмирбек көркөм салыштырмаларды колдонуп, өнөктөшүнүн талантын, чеберчилигин, ички кенен дүйнөсүн сыйлай турганын билдирген. Ошондой эле эгемендүүлүктөн кийинки казак-кыргыз мамилесин да козгоп, улуу акын Токтогулду сүргүндөн качып келе жатканда казактар устунө жылуу чапан, астына ат мингизип узатканын эскерип, азыркы казактардан кыргыз боордошторуна жазаган мамилесин мындайча сындаган:

Азыркы учур болгондо,

Курдайдан кармап кайра артка айдамак.

Кустанайдан кармаса,

Кууратып, курутуп кайра артка айдамак.

Семейден кармашса,

Сел кылып жашын агызмак.

Калың жоону чапкансып,

Каткырып турмак уралап.

Бул саптарда да гипербола көркөм ыкмасын таамай колдонуп, саптар аллитерация ыкмасы менен түзүлгөнүн байкаса болот (Курдайдан, Кустанайдан, Семейден, айдамак, агызмак), ошондой эле тавтологиялык рефрендерди (кайра артка айдамак – 2 жолу, кармап, кармаса, кармашса – 2 жолу) ситуацияны курчутуу максатында колдонгонун туябыз. Азыркы кыргыз-казак мамилелерин оңдоо максатында айтылгандыгын сезебиз, себеби боордош казак элдерин ынтымакка чакыруу максатын көздөгөнүн, аларды кичине уяткаруу керектигинен келип чыккан саптар экени даана көрүнүп турат. 2016-жылы Э.Иманалиевге кыргыз маданиятына жана салттуу музыкасына кошкон салымы үчүн КР эл артисти наамы ыйгарылган.

КР эл артисти Э.Иманалиев өз чыгармачылыгын эле өнүктөрбөстөн, жаш акындарды тарбиялоо максатында “Айтыш” коомдук фондунун алдында “Төкмө келсе төр бошот” аттуу “устат-шакирт” мектебин 2014-жылы уюштурган.

Бул мектепте Э.Иманалиев Кыргызстандын баардык булуң-бурчтарынан төкмөлүккө шыгы бар акын балдарды жыйнап, аларга ар күн сайын төкмөлүк өнөрдөн сабак берип, өнөрдүн баардык өзгөчөлүктөрүн, закон ченемдүүлүктөрүн, сырларын үйрө-

түүгө зор көңүл бурган. Анын алгачкы устаттары болуп бүгүнкү күндө кыргыз журтчулугуна аттын кашкасындай таанымал төкмө акындар Б.Назаров, А.Болгунбаев, Б.Акматов, А.Маратов, И.Айдаркулова жана Кытайдан келген жаш акын Акматбек Султан уулу жана башкалар болгон. Шакирттерин жакшылып таптоо максатында Э.Иманалиев Улуттук Кыргыз телевидениесинин алдында “Төкмө келсе төр бошот” аттуу телекөрсөтүүнү уюштуруп, “Маданият, тил, тарых” каналы аркылуу эки жумада бир көрсөтүп турган. Бул телекөрсөтүүдө Э.Иманалиевдин устаттары бири-бири менен айтышып, өнөрдүн не бир сырларын үйрөнүп, эл алдында апкарыбай туура айтышуу жолдорун өздөштүрүшкөн. Айтыштар обондуу ырлар, дастандар, термелер менен коштолуп, көрөрмандардын кызыгуусун арттырып, алардын жүрөктөрүнөн түнөк тапкан, ошол себептуу бул телекөрсөтүүлөрдү эл чыдамсыздык менен күтүшкөн жана алардын эң сүймөнчүктүү передачасына айланган. Бүгүнкү күндө Э.Иманалиевдин устаттары көптөгөн айтыш сынактарынын жеңүүчүсү болууда. Атап айтсак, 2019-жылы төкмө акын А.Усөнбаевдин 125 жылдыгына жана мамлекеттик тил мыйзамынын 30 жылдыгына арналган X111 эл аралык “Айтыш-2019” сынагында 1 орунду А.Маратов, 2 орунду А.Болгунбаев, баш байгени Ж.Жумакадыр ээлешкен. К.Акиевдин 140 жылдыгына арналган республикалык айтыш сынагында А.Маратов баш байгеге, Акматбек Султан уулу 1 орунду алышкан. 2021-жылы КР эгемендүүлүгүнүн 30 жылдыгына, төкмө акын Жеңижоктун 160 жылдыгына жана казак акыны Ж.Жабаевдин 175 жылдыгына арналган эл аралык “Айтыш-2021” сынагында баш байгени А.Маратов жана 1-орунду Акматбек Султан уулу ээлешкен. 2022 –жылы Ош шаарында өткөн ХУ эл аралык айтышта 1 орунду Баян Акматов, баш байгени Ж.Жумакадыр жеңип алышкан. 2023- жылы КР президенти С.Жапаровдун колдоосунда Улуттук “Манас” театры жана УТРК уюштурган “Айтыш төр” теледолбоорунун баш байгесинин ээси Акматбек Султан уулу болгон, ал эми ошол эле жылы болгон КР 32 жылдыгына арналган эл аралык айтыш сынагында 1 орун төкмө

акын И.Айдаркулова жана баш байге төкмө акын А.Болгонбаевге тапшырылган.

Көптөгөн изилдөөчүлөр бүгүнкү күндө акындык чыгармачылыктын өзгөчөлүктөрүн ар тараптуу анализге алууда, бирок ошого карабастан кээ бир маселелер али да иликтене элек. Атап айтсак акындык поэзиядагы обон маселери, алардын акындык чыгармачылыктагы орду, акындык стилди аныктоодогу аткарган кызматы жана башкалар. Акындык чыгармачылыкта таланттуу инсандар бир эле учурда акын, комузчу, обончу жана аткаруучу болушкан. Алардын чыгармачылыгы музыка менен тыгыз байланышкан, себеби көпчүлүк акындар ырга ынак, музыка жандуу адамдар болгон. Алар өз ыр саптарына обон жаратып, аларды эл алдында комуздун коштоосу менен аткарышкан.

Жогоруда айткандай таланттуу кыргыз инсандары бир эле учурда акын, комузчу, обончу жана аткаруучу болушкан. Кыргыздын акындары ырды чыгаруу менен ага өзүнүн обонун кошуп, көпчүлүгүндө комуздун коштоосу менен ырдышы байыркы салттын сакталып калган үлгүсү десек болот. Алар өз ырларына обон жазып эл алдында аткарышкан. Буга мисал болуп, улуу Токогулдун “Өмүр”, “Гүлдөп ал”, Алымкан”, Боогачынын “Үкөй”, Жеңи-Жоктун “Аккан суу”, Калыктын “Жаштар ай”, Мусанын “Даанышман”, “Кыздар ай”, “Сагынам” обондуу ырларын атасак болот. Бул обондуу ырлар акындардын стилдик өзгөчөлүктөрүн аныктоочу негизги категория болуп эсептелинет, себеби обон стилдик өзгөчөлүккө жараша ар түрдүү болот. Маданият таануучу К. Дюшалиевдин ою боюнча “ эгер ыр тексти лирикалык мүнөздө жазылса, анын обону да салтуу “секетбай” же “күйгөн” турунө жараша шайыр же муңдуу обон болушу мүмкүн. Эгер ыр тексти граждандык, турмуштук же социалдык-философиялык стилде жазылса, обону да ошого жараша өзгөрөт” [1].

КР эл артисти, төкмө акын Э.Иманалиев да чыгармачылында көптөгөн обондуу ырларды жараткан. Жалпысынан айтсак анын обондуу ырларынын саны 100 ашуун, алар көбүн эсе Боогачынын “күйгөн” жана “секетбай” сүйүү ырларына абдан жакын болгон. Бул өнүттө ал “Мунарым”, “Булбулум”,

“Жалгыздыкта коштошуу”, “Аруузатым” жана башкаларды элдик “күйгөндүн” жана “секетбайдын” үлгүсүндө чыгарган. Бул стилдеги ырларда автор ашыктыктын ар кандай армандуу күндөрүн баяндап, ойлуу журуштө, муңдуу обондо аткарган. Аларда көбүнчө эңсөө, өксүү, муңкануу өңдүү ыргактар басымдуулук кылат. Ырчы аваздык аткаруучулуктун түркүн ыкмаларын, түрдүү созулмаларды, көркөм боекторду кеңири пайдаланган.

Угуучулардын жүрөгүнөн түнөк тапкан, сезимдерин не бир ойлорго салган ырларынын бири – бул “Булбулум”. Ыр башында жай жүрүштө шашпай башталат, бара-бара өрчүп, ырдын ортосунан баштап сезимдер мунга айланып, саптын аягы муңкануу өңдүү ыргактарга толуп, “ээ-ээ-ээ, оо-оо-ой, аа-аа-ай” созулмалар менен коштолуп, не бир кереметтүү обон жаралган. Ыр баштан аяк армандуу сүйүү менен коштошкондой сезилет.

Бул ырдан да бир сап келтире кетелик:

Ар кечте, ар таңда боздоп сайрап,
Армандуу сезимди козгоп сайрап,
Бир булбул буулугуп келет күндө,
Биз жүрчү алма бакты болжоп сайрап.
Ал бакта адашып күүгүм калган,
Ар шакта алмадай сүйүүм калган,
Ал сүйүүм булбулга айланганбы?
Ашыгын издеген (ээй) үрүл таңдан.

Кайырмасы:

Булбулум, булбулум аа-ай,
Буулуккан кургурум ай,
Бул кечте үнүн баспай ай,
Буулуктуң неге мынча,
Булбулум, булбулум ай.

Ырдагы созулмалар (ээ-ээ-ээ, өө-өө-өй, аа-аа-ай) бир эле учурда өкүүнүнү, муңданууну өткөрө күчөткөндүгүн байкаса болот. Ошондуктан обон өтө эле элестүү, жүрөктү эзген, көзгө жаш тегереткен, ички сезимдерди козгогон муңдуу ыр болуп чыккан. Бул ыр ушунчалык популярдуу болуп, көптөгөн эстрада ырчылардын репертуарынын орун алган.

Жогорку обондуу ырга үндөш Э.Иманалиев “Жалгыздыкта коштошуу” ырын чыгарган. Бул ыр дагы “күйгөн” стилинде жаралган. Ыр жай жүрүштө башталып, каармандын сүйүүсү менен коштошуусун баяндайт. Ал өзүн кароосуз калган кайыкка

салыштырып, сүйгөн селкисин берметтин жарыгы катары сыпаттап, түбөлүккө ажырыгынын муңкануу менен төмөнкү регистрде билгизип жатканын сезүүгө болот. Ырдын кайырмасы да ички сезимди мурдагыдан да трагедиялуу ыргакта өнүктүрөт, ал үчүн автор кээ бир сөздөрдүн экиден, төрттөн кайталоо аркылуу көрсөтө алды (карап, карап, күттүм – 4 жолу, бүттүм – 4 жолу).

Ырдан бир сап келтире кетелик:

Жарыгы белең берметтин?

Жабыркап көңүл дегдеттиң.

Кароосуз калган кайыктай,

Кайыр кош жаным мен кеттим, мен кеттим.

Кайырмасы:

Карап, карап (ай),

Кайрадан сени самап,

Күттүм, күттүм, күттүм, күттүм.

Жалжалым жалгыздыктан жадап бүттүм

Бүттүм, бүттүм, бүттүм, бүттүм.

Бул ырды да азыркы күндө көптөгөн эстрада жылдыздары аткарып келишет, өзгөчө музыка сүйүүчүүлөрдүн купулуна толо, ажайып өзгөчө тембр менен КР эмгек сиңирген артисти Т.Черикчиева аткарып келүүдө.

Э.Иманалиевдин угуучулардын жүрөгүнөн түнөктапкан, бүгүнкү күнү эң популярдуу ырга айланган ыры – бул “Аруузатым”.

Бул ыр жогорку ырлардан айырмаланып “секетбай” стилинде жазылган. Автор өз сүйгөнүн “аруузатым, ай чырагым, аппагым, асманым” деген салыштырмалар менен сыпаттайт. Селкинин сүйүүсү адамдын ички руханий дүйнөсүн тазалөөгө жардам берип, күңүлүн нурга толтурарын билгизет, ошондуктан ал жаштыгы өткүчө ыр болуп төгүлөрүнө ишенет. Автор махабаттан кымбат да, улук да, армандуу эч нерсе жоктугун баса көрсөтүп, өз сүйгөнүн “карындашым, кагылайын” – деп сыпаттап бир эле жолугушуусун суранат.

Бул ырды укканда ар дайым жаш, ар дайым асыл, ар дайым аруу, таза сүйүнүн кадырын, баркын түшүнөсүң. Ага болгон мамилең, урматың, таазим этүүң артат. Ыр жай жүрүштө бирдей тембрде ырдалып, саптын акыркы сөздөрү эң назик созулат: ап-па-гым____, баш-та-дым____, ка-ты-лып____, ас-ма-ны –ым____.

Ырдан бир сап угуп көрөлүк:

Аруузатым, ай чырагым, аппагым,
Сени көрүп мен тазара баштадым.
Карегинде жүргөн экен катылып,
Ай, качаңкы бир мен жоготкон асманым.

Кайырмасы:

Карайлаган көңүлүмө нур толуп,
Кайра баштан төгүлөйүн ыр болуп.

Кайран жаштык өткөнчө,
Кайрылбастан кеткенче,
Карындашым, кагылайын,
Кагылайын мага бир жолук.

Бүгүнкү күндө бул ырды маданияттын

мыкты кызматкери, ырчы Аскат Мусабеков
ырдын ажарын ачып, өзүнө гана таандык
болгон ажайып сулуу тембри менен ат-
карып, угуучулардын жана көрүүчүлөрдүн
жүрөгүнөн эбак эле түнөк тапкан.

Э.Иманалиев 2020- жылы бар болгону
42 жаш курагында дүйнө салган. Бирок
артында анын жолун жолдой турган
устаттары, обондуу ырлары, термелери жана
айтыштары калды. Көпчүлүк окумуштүүлөр
аны азыркы замандын “Токтогулу” деген баа
беришүүдө. Бул баада калет жок. Э.Иманалиев
ар бир кыргыздын жүрөгүндө сактала берет.

Колдонулган адабияттар:

1. Дюшалиев К.Ш. О кыргызской народной музыке. –Фр: Кыргызстан, 1989, 107с.
2. Виноградов В. Кыргызская народная музыка. –Фр: Киргизиздат, 1958, -334.
3. Таштемиров Ж. Төкмө акындардын чыгармачылыгы. –Фр. 1989.
4. Дюшалиев К.Ш., Лузанова Е. Кыргызское музыкальное творчество. Бишкек: фонд “Сорос-Кыргызстан”. 1999, -342
5. Харлап М. О стихе. М: Лань. 2000, -112.

УДК 781.7 (575.2)

Худайбердиева Л.Х./ТУРКМЕНИСТАН/
Khudayberdieva L.Kh. /TURKMENISTAN/

ДУТАР АТКАРУУЧУЛУГУ – ТҮРКМӨН МАДАНИЯТЫНЫН ФЕНОМЕНИ

ДУТАРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО – ФЕНОМЕН ТУРКМЕНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

**THE PHENOMENON OF DUTAR PERFORMANCE IN THE CULTURAL HERITAGE
OF TURKMENISTAN**

Аннотация. Бул макала түркмөндутар өнөрүнүн аткаруучулук чеберчилигин материалдык эмес маданий мурастын көрүнүшү катары талдайт. Анда Ахал жана Мары мектептеринин стилистикалык жана методологиялык өзгөчөлүктөрүнө басым жасалып, алардын айырмачылыктары менен окшоштуктары салыштырылат. Ошондой эле, 20-21-кылымдардагы дутар музыкасынын институционализациясы жана профессионалдашуусу каралат. Макалада дутардын түзүмдүк жана акустикалык өзгөчөлүктөрү, устат-шакирттик билим берүү ыкмалары талданып, атактуу аткаруучулардын салымдары баса белгиленет. Ахал жана Мары мектептеринин стилдери импровизация, канондорду кармануу жана жеке стилди өнүктүрүү аспекти лери боюнча салыштырылат. Изилдөө билим берүү мекемелеринин, радиоберүүлөрдүн жана нотациянын дутар салтына тийгизген таасирин карайт. Академиялашууга карабастан, дутар өнөрү оозеки салт менен бекем байланышта болуп, маданий жана педагогикалык маанисин сактап кала турганы көрсөтүлөт. Жыйынтыгында, бул изилдөөнүн этномузыка таануу, музыкалык билим берүү жана маданий саясат үчүн актуалдуулугу белгиленет. Дутар өнөрү тарыхый мураска урмат менен мамиле кылуу менен бирге заманбап көркөм өнөрдү айкалыштырган динамикалуу салт экени айтылып, аны улуттук жана эл аралык деңгээлде колдоо маданий өздүк касиетти бекемдөөгө жардам берери баса көрсөтүлөт.

Негизги сөздөр: Дутар, түркмөн музыкасы, аткаруучулук мектептер, Ахал жолу, Мары жолу, оозеки салт, импровизация, устат-шакирт салты.

Аннотация. Статья анализирует туркменское исполнительское искусство на дутаре как феномен нематериального культурного наследия. Основное внимание уделено двум традиционным школам — Ахалской и Марыйской, каждая из которых имеет уникальные стилистические особенности. Цель исследования — выявить характерные черты дутарного исполнительства, сопоставить различия между школами и проследить процесс институционализации и профессионализации дутарной музыки в XX–XXI веках.

В работе рассматриваются конструктивные и акустические особенности дутара, традиционные методы устной передачи знаний и роль мастеров в формировании музыкальной культуры Туркменистана. Сравнительный анализ стилей Ахалской и Марыйской школ выявляет параметры, такие как импровизационность, следование канонам и развитие индивидуального стиля.

Особое внимание уделено влиянию образовательных учреждений, радиовещания и музыкальной нотации на трансформацию дутарной традиции. Несмотря на академизацию, исполнительская традиция сохраняет связь с устной передачей, что обеспечивает преемственность поколений. Результаты могут быть полезны в этномузыковедении, музыкальном образовании и охране нематериального наследия. Автор подчеркивает важность дальнейшей поддержки дутарного искусства для укрепления культурной идентичности.

Ключевые слова: дутар, туркменская музыка, исполнительские школы, Ахал ёлы, Мары ёлы, устная традиция, импровизация, наставничество.

Abstract. The article analyzes the Turkmen dutar performance art as a phenomenon of intangible cultural heritage. The main attention is paid to two traditional schools - Akhal and Mary, each of which has unique stylistic features. The purpose of the study is to identify the characteristic features of dutar performance, compare the differences between the schools and trace the process of institutionalization and professionalization of dutar music in the 20th-21st centuries. The work examines the structural and acoustic features of the dutar, traditional methods of oral transmission of knowledge and the role of masters in the formation of the musical culture of Turkmenistan. A comparative analysis of the styles of the Akhal and Mary schools reveals parameters such as improvisation, adherence to canons and the development of an individual style. Particular attention is paid to the influence of educational institutions, radio broadcasting and musical notation on the transformation of the dutar tradition. Despite academization, the performing tradition maintains a connection with oral transmission, which ensures the continuity of generations. The results may be useful in ethnomusicology, music education and protection of intangible heritage. The author emphasizes the importance of further support for dutar art to strengthen cultural identity.

Keyword: dutar, turkmen music, performance schools, Akhal Yol, Mary Yol, oral tradition, improvisation, mentorship.

Введение: Дутар является главным символом туркменской культуры и представляет собой неотъемлемую часть национального нематериального наследия народа. Этот инструмент воплощает в себе передаваемые из поколения в поколение философию, эстетические ценности и духовное мировоззрение туркмен, а также историческую память народа.

Искусство игры на дутаре отличается сложной исполнительской техникой и глубоким содержательным наполнением. В 2021 году номинация «Искусство изготовления дутара, исполнительство на дутаре и искусство бахши» была включена в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО – факт международного признания художественной и культурной ценности дутарного исполнительства.

Конструкция туркменского дутара, корпус которого выдалбливается из цельного куска тутового дерева, обеспечивает камерное, «теплое» звучание инструмента. Гриф изготавливается из абрикосового дерева, струны настраиваются в кварту. Прежде на дутаре использовались шёлковые струны [5, с. 113], но с 1930-х годов вошли в употребление стальные струны. На грифе располагается 13 ладков, каждое из которых имеет традиционное название, отражающее акустическую функцию инструмента и историко-культурную преемственность традиции.

Обзор литературы:

Исследование традиционной инструментальной музыки на протяжении десятилетий привлекало внимание учёных, стремящихся осмыслить её художественные особенности, стилистическое своеобразие и культурную значимость. В трудах по истории и теории музыкального фольклора подчеркивается, что инструментальное исполнительство является не только формой музыкального выражения, но и важнейшим носителем национальной идентичности. Как отмечается в ряде фундаментальных работ, именно в инструментальной музыке «воплотились наивысшие творческие достижения в области освоения выразительных средств, откристаллизовались наиболее яркие черты стиля национального музыкального искусства» [1, с. 13]. Эта мысль подтверждает особое положение инструментального жанра в структуре традиционной музыкальной культуры и подчёркивает его значимость для понимания художественных канонов, передаваемых из поколения в поколение.

Глубина связи этого искусства с народной жизнью поражала наблюдателей. «Почти все туркмены умеют петь и играть на особом двухструнном инструменте, и любовь их к музыке в такой мере сильна, что даже во время самых сильных холодов они, заслышав в какой-нибудь палатке музыкантов и не имея возможности протолпиться в неё вследствие многочисленного скопления народа, лежат или сидят вокруг неё, закутавшись в шубы,

пока не умолкнет в палатке музыка» [4, с. 53]. Этот феномен ярко демонстрирует, насколько глубоко музыка проникла в повседневную жизнь туркменского народа. Подобное наблюдение указывает на то, что дутар и музыка — не просто искусство, а органичная часть быта, объединяющая людей даже в экстремальных условиях.

Наряду с этим, значительное внимание исследователей привлекает и устная музыкально-поэтическая практика, в частности — искусство бахши. Этот универсальный исполнитель объединяет в себе качества певца, поэта и рассказчика. Его выступления, сопровождаемые дутаром — двухструнным инструментом с мягким, проникновенным звучанием, — становятся подлинным актом живого народного творчества. В одном из этнографических описаний подчеркивается: «Они радуются присутствию бахши (трубадура), который под аккомпанемент своего дутара, двухструнного инструмента, поет отрывки из “Кёр-оглы”, песни Аман-моллы или Махтумкули — национального поэта, почти обожествляемого туркменами» [2, с. 240]. Такая сцена отражает не только важность музыкального момента, но и глубинную связь традиции с исторической памятью и духовными ценностями народа.

Основная часть:

Освоение искусством дутарного исполнительства требует многолетнего упорного труда и обучения, процесс которого строится на устной передаче знаний от наставника к ученику. Такой метод предполагает не только техническое освоение инструмента, но и глубокое вникание в эстетику музыкального наследия, понимание композиционных структур и традиционного характера дутарной музыки. Следуя за рукой мастера, ученик повторяет мелодию снова и снова, пока не достигнет необходимого уровня профессионализма, выразительности и точности в воспроизведении народного наследия. Наставник в этой системе не просто педагог, он выступает посредником между поколениями, хранителем традиции.

Ведущие школы дутарного исполнительства в Туркменистане расположены в Ахалском и Марыйском регионах. Несмотря на единые методы воспроизведения дутарных пьес, исполнительские традиции

и репертуар данных школ имеют во многом отличия.

Выдающимися наставниками дутарного исполнительства Ахал ёлы (центрального региона государства) являются Гулгельди усса, Амангельды Гонубек, Кель бахши, Тачмаммет Сухангулыев, Мыллы Тачмурадов, Пурли Сарыев, Чары Тачмаммедов, Джербар Хансахедов. Все они внесли весомый вклад в формирование одной из ярких и канонических исполнительских традиций в Туркменистане. Особенностью школы Ахал ёлы является устойчивый репертуар, строгое следование формам и структурам дутарных пьес, высокий профессионализм и неукоснительное выполнение всех необходимых технических приёмов и штрихов, заложенных в музыке.

Исполнительская школа Мары ёлы представлена такими мастерами, как Дурды Мырадов, Хан Акыев, Аманназар Атаев, Язгельды Куввадов, Ораз Багыбеков и другими. Данную школу характеризует несколько другой подход к воспроизведению народных сазов. Исполнитель здесь в большей степени вовлечён в процесс сотворчества, варьируя основные дутарные темы, внося в них оригинальные проигрыши и нюансы. Таким образом, дутаристы марыйской школы часто выступают не только как исполнители, но и как импровизаторы. Основу репертуара Марыйской школы составляет песенная традиция, что проявляется в тематике, интонационной структуре и импровизационном подходе к структурированию композиционной формы.

Сравнительный анализ дутарных сазов позволил выявить ряд закономерностей, отличающих локальные исполнительские традиции. Дутаристов Ахалской школы характеризует точное следование канонам композиционной структуры дутарных пьес с четким выполнением всех исполнительских требований. В Марыйской школе не только допускаются, но и приветствуются методы импровизации, возможно более свободное отношение к форме, темпу, ритмическим особенностям дутарных пьес. В данной ситуации можно говорить о различных типах музыкального мышления, характерных для Ахалской и Марыйской школы, в то же время обогащающих дутарную исполнительскую

традицию туркменского народа в целом.

Отличия исполнительских стилей в дутарной музыке присутствуют не только на примере различных локальных школ, но и внутри одного исполнительского течения. Так, например, яркими представителями Ахалской школы являются дутаристы Мыллы Тачмурадов (Рис. 1) и Пурли Сарыев (Рис. 2). Несмотря на то, что они воспитанники одного наставника (Кель бахши), исполнительские особенности Мыллы Тачмурадова и Пурли Сарыева заметно отличаются.



Рисунок: 1. Мыллы Тачмурадов.



Рисунок: 2. Пурли Сарыев.

Анализ дутарных пьес, записанных от Мыллы Тачмурадова, раскрывает стремление музыканта к максимально точному воспроизведению исполняемого материала, каждый раз он сохраняет неизменными не только мелодию и структуру дутарных пьес, но и темпы произведения, используемые мелизмы, рассматривая дутарную музыку как данность, не позволяющую «авторского» вмешательства.

Творчество Пурли Сарыева напротив, характеризуется стремлением мастера к импровизации. Музыкант так говорил о себе: «когда я играю, я хочу переполнять и импровизировать» [3, с. 163]. Дутарные сазы в его исполнении часто дополняются небольшими импровизационными вставками и проигрышами, каденциями, характе-

ризуются смещениями ритмометрических акцентов. Достигнув высочайшего уровня мастерства, дутарист признавался, что при воспроизведении одних и тех же пьес вносил в них некоторое обновление, сохраняя общую каноническую структуру. Таким образом, Пурли Сарыев стал своеобразным реформатором ахалской дутарной исполнительской традиции.

В XX веке дутарное исполнительство в Туркменистане претерпело важные институциональные изменения. С открытием в 1927 году местного радиовещания народные музыканты приглашаются для регулярных выступлений по радио, что повышает общественный интерес к дутарному исполнительству. В 1929 году в Ашхабаде открывается Техникум искусств, в который на преподавательскую деятельность приглашаются дутаристы Мыллы Тачмурадов, Пурли Сарыев, Г. Угурлыев заложившие основы профессионального обучения игре на дутаре. С этого момента начинается процесс постепенного перехода дутарной музыки от исключительно устной передачи традиции к систематическому педагогическому уровню.

В 30-х годах XX века появляются первые нотные записи дутарной музыки. Одними из первых образцы дутарных пьес были нотированы русскими исследователями В. А. Успенским и В. М. Беляевым, авторами монографии «Туркменская музыка». Их труд, позволивший зафиксировать традиционные пьесы, создать типологию форм и отразить специфику национального ритма и ладов, имел большое значение для развития академической традиции.

В дальнейшем начатые исследователями наработки были продолжены Е. Диментман, А. Аллабердиевым (рис. 3), Б. Гутлымурадовым и другими. Ключевую роль в современной методике обучения играют педагоги-дutarисты Овезмырат Гандымов, Непес Мередов, Оразмурад Аннанепесов, Чары Ахунов, Язмурат Реджепов, совмещающие традиционные устои с элементами академического музыкального образования. С внедрением музыкальной нотации и академического преподавания, дутар постепенно оказался в пространстве музыкального профессионализма, не утратив при этом связи с аутентичными источниками.



Рисунок: З. А. Аллабердиев
первый дутарист расшифровщик

Репертуар туркменских дутаристов включает в себя как небольшие пьесы, так и крупные формы, а также дутарные циклы, такие как «Мукамлар», «Гырклар» и «Салтыклар». Многие из них имеют программный характер и отражают важнейшие темы в жизни человека – любовь, природу, героизм и философские раздумья. В инструментальных пьесах нередко используются приёмы имитации различных состояний или движений: «Гелин ёриши» передаёт походку невесты, «Ат чапан» имитирует скачку скакуна, пьесы «Яшилбаш» и «Саллана» вызывают ассоциации с лёгким колыханием растений.

Результаты исследования:

Дутарное исполнительство в Туркменистане интенсивно развивается и сегодня. Данная специальность преподается

в музыкальных училищах и консерватории, создаются новые произведения, появляются их современные аранжировки. При этом высокая значимость наставничества, уважение к учителям и первоисточнику неизменно сохраняются. Молодые дутаристы обучаясь у своих учителей, чтут память предшествующих наставников, претворяя их стиль, творчески перерабатывая дутарный материал, что говорит о живом, динамичном процессе сохранения и развития дутарной культуры.

Таким образом, дутарное исполнительство в Туркменистане представляет собой сложную систему эстетических, технических и культурных кодов. Его устойчивость, живая преемственность и глубокая связь с национальной идентичностью подтверждают то, о чём писал ещё В. А. Успенский: «туркменская музыка есть искусство, стоящее на определённо высокой ступени совершенства, и в этом его истинная ценность» [5, 33].

Как видим, дутарное исполнительство в Туркменистане сочетает в себе живой творческий процессом и глубокое почитание традиций. Через мастерство дутаристов, многообразие школ, форм и исполнительских традиций происходит трансляция духовных ценностей туркменского народа, осуществляя его бережное сохранение и профессионализацию. Дутар и дутарное исполнительство в таком контексте предстают неотъемлемой частью нематериального наследия туркмен, символом народной мудрости и культуры народа.

Литература:

1. Ахмедова М. Музыкальное искусство туркменского народа. – Памятники Туркменистана. – 1973. № 2. – С. 13-15.
2. Вамбери А. Путешествие по средней Азии. – Москва: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 2003. – 320 с.
3. Дурдыев Х. Поющие струны: Очерки о творчестве бахши и музыкантов Туркменистана / Х. Дурдыев. – Ашхабад: Туркменистан, 1982. – 288 с.
4. Наши соседи в Средней Азии. Хива и Туркмения, Издание редакций журнала «Всемирный путешественник» 1873. – 138 с.
5. Успенский Виктор, Беляев Виктор. Туркменская музыка. Т. 1. – Ашхабад: Туркменистан, 1979. – 384 с.

УДК 78.01

Касимова З.М./КАЗАКСТАН/
Касимова З.М./КАЗАХСТАН/
Kasimova Z.M./KAZAKHSTAN/

КАЗАКСТАНДЫН ЗАМАНБАП МУЗЫКАСЫНЫН УЛУТТУК ИДЕНТТҮҮЛҮГҮН КАЛЫПТАНДЫРУУДА
НУРГИСА ТЛЕНДИЕВТИН ЧЫГАРМАЧЫЛЫК МУРАСЫ
(КОМПОЗИТОРДУН 100 ЖЫЛДЫГЫНА КАРАТА)

NURGISA TLENDIEV'S CREATIVE HERITAGE IN FORMING THE NATIONAL IDENTITY
OF KAZAKHSTANI POPULAR MUSIC (TO THE COMPOSER'S 100TH ANNIVERSARY)

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НУРГИСЫ ТЛЕНДИЕВА
В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ КАЗАХСТАНСКОЙ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ
(к 100-летию композитора)

Аннотация. Статья посвящена осмыслению творческого наследия Нургисы Тлендиева в контексте формирования национальной идентичности казахстанской популярной музыки. Предметом исследования является роль композитора в интеграции традиционного музыкального мышления и современной поп-культуры, а также влияние его музыкального языка на развитие массового художественного сознания. Тематика работы приурочена к 100-летию маэстро и фокусируется на его песенном наследии как важнейшем ресурсе культурной преемственности.

Цель исследования – изучить творчество Н.Тлендиева в аспекте формирования национальной идентичности в популярной музыке Казахстана. Данные идеи были подтверждены на основе анализа песен «Өз елім», «Куә бол», оказавшие значительное воздействие на формирование патриотических и духовных ценностей в массовом сознании. Вместе с тем, внимание уделяется исполнительским интерпретациям указанных вокальных сочинений современниками Н.Тлендиева (Н.Нусипжан, Б.Самединова и др.) и молодыми исполнителями, что доказывает жизнеспособность и актуальность его творчества во все времена. То есть заложенный Н.Тлендиевым национальный облик отечественной эстрады имеет свое продолжение по сей день.

Методология данной статьи опирается на синтез культурологического, музыкознания и медиаподходов. В результате показано, что композитор не только продолжил традицию сал-сери, но и заложил основы казахстанской эстрады, вобравшей в себя как национальную мелоинтонационную базу, так и современные аранжировочные технологии. Область применения результатов охватывает сферы музыкального образования, государственной культурной политики, исследовательской деятельности в области музыкального искусства и национального брендинга.

Сделан вывод о том, что современная казахстанская поп-музыка имеет прочные основания в наследии Н. Тлендиева, а его имя должно стать знаковым для будущих поколений артистов, стремящихся сочетать национальную выразительность с актуальной формой.

Ключевые слова: Поп-музыка, Нургиса Тлендиев, казахстанская поп-музыка, национальная идентичность, песня, патриотическая песня, музыкальная традиция, культурный бренд.

Аннотация. Бул макала казак популярдуу музыкасынын улуттук көздүгүн калыптандырууда Нургиса Тлендиевдин чыгармачылык мурасынын маанисин терең талдоого арналган. Изилдөөнүн предмети – композитордун салттуу улуттук музыкалык ой жүгүртүүнү заманбап поп-музыка менен айкалыштыра билүүсү жана анын музыкалык тилинин коомдук көркөм аң-сезимге тийгизген таасири. Бул иш маэстро Тлендиевдин 100 жылдыгына карата жазылып, анын ыр мурасы маданий мурастын үзгүлтүксүздүгүн камсыздоочу негизги булак катары каралат.

Изилдөөнүн максаты – Н.Тлендиевдин чыгармачылыгы аркылуу казак популярдуу музыкасынын улуттук өздүгүн калыптандыруу процесстерин изилдөө. Бул максат ырлардын («Өз елім», «Куә бол») мазмундук, патриоттук, руханий таасирин талдоо аркылуу далилденет. Ошондой эле ырлардын аткарылышы – Н.Тлендиевдин замандаштары (Н.Нусипжан, Б.Самединова ж.б.) жана азыркы жаш аткаруучулар тарабынан — анын музыкасынын бүгүнкү күнгө чейин жашап келгендигин жана актуалдуулугун тастыктайт. Демек, Н.Тлендиев түптөгөн улуттук эстрада образы азыркы күндө да уланып келет.

Макаланын методологиясы – маданият таануу, музыка таануу жана медиа анализин камтыйт. Жыйынтыгында композитор сал-сери салтын улантып, улуттук мелоинтонацияны заманбап аранжировкалар менен айкалыштырган казак эстрадасынын негиздөөчүсү болгондугу көрсөтүлөт. Изилдөөнүн натыйжалары музыкалык билим берүүдө, маданий саясатта, искусство таануу илиминде жана улуттук бренд түзүүдө колдонулушу мүмкүн.

Негизги сөздөр: Поп-музыка, Нургиса Тлендиев, казак поп-музыкасы, улуттук өздүк, ыр, патриоттук ыр, музыкалык салт, бренд.

Abstract. This article focuses on the creative legacy of Nurgisa Tlendiyev in the context of shaping the national identity of Kazakhstani popular music. The subject of the study is the composer's role in integrating traditional musical thinking with modern pop culture and the influence of his musical language on the development of collective artistic consciousness. The article is dedicated to the centenary of the maestro and centers on his vocal heritage as a key source for sustaining cultural continuity.

The purpose of the study is to explore Tlendiyev's work as a foundation for constructing national identity in Kazakh popular music. This is substantiated through the analysis of songs such as "Öz elim" and "Kua bol," which had a powerful impact on shaping patriotic and spiritual values in the public consciousness. Special attention is also paid to the performance interpretations of these vocal works by Tlendiyev's contemporaries (e.g., N. Nusipzhanov, B. Samedinova) and younger singers, which confirms the relevance and vitality of his music across generations. The national character of Kazakhstan pop music, as laid by Tlendiyev, continues to this day.

The article's methodology combines cultural, musicological, and media approaches. The results demonstrate that the composer not only continued the tradition of sal-seri, but also laid the foundation of Kazakhstan pop-music by blending national melodic intonation with modern arrangement techniques. The findings may be applied in music education, cultural policy, research in musicology, and national branding strategies.

Keywords: Pop music, Nurgisa Tlendiyev, Kazakh pop music, national identity, song, patriotic songs, musical tradition, cultural branding

Введение. Сегодня популярная музыка является самой распространенной формой музыкально-сценического творчества и рассматривается не только как вид массового развлечения, но и как медиум, через который транслируются культурные смыслы, политические нарративы, коллективная память и глобальные идентичности. Это порождает необходимость выработки новых научных инструментов, позволяющих типологизировать функции популярной музыки в контексте глобальной музыкальной истории, включая взаимодействие с академической и традиционной музыкальной культурами.

Известно, что исторически музыкальная культура человечества развивалась в трёх относительно автономных, но взаимодействующих направлениях:

1. фольклорная/устно-профессиональная музыка;
2. академическая (профессионально-композиторская) традиция;
3. массовая музыка, не имеющая значительного художественно-эстетического смысла, но из которой в XX веке вырастает институционализированная индустрия популярной музыки.

Эта типология позволяет более точно осмыслить место казахстанской поп-музыки

в современной культурной системе. Говоря о популярной музыке Казахстана необходимо отметить, что она в основе своей глубоко национальна, несмотря на главенствующую роль глобальной коммуникации в стилевых новациях. *Интеграция и синтез разнородных музыкальных культур достигли достаточно высокой степени. А казахстанская поп-музыка – это результат взаимодействия основных элементов национальной музыки с многовековыми традициями и поп-музыки, сложившейся в западных странах в XX столетии. Последнее особенно сильно отмечается в самобытности вокально-исполнительских техник, отличающихся от академической традиционной и европейской. Синтез разных национальных культур – это не новое явление для искусства Казахстана. Здесь следует вспомнить о периоде становления классической музыки европейской ориентации. Массовая песня, романс, вальс, получившие распространение во 2-ой половине XX века – это одно из проявлений симбиоза этих европейских жанров с национальными мотивами. Именно в этот период создавались сочинения М.Тулебаева, Н.Тлендиева, Ш.Калдаякова, А.Еспаева, А.Бейсеуова и т.д., которые придали новую форму казахской мелодики и явились первым шагом к формированию отечественной эстрадной музыки. Эти жанры нашли отклик в сердцах миллионов слушателей, поражая своей художественностью, эстетическим совершенством, богатым интонационным строем, глубиной содержания.*

Основная часть. Ярким примером синтеза традиции и популярной музыкальной формы служит творчество выдающегося казахстанского композитора Нургисы Тлендиева. Его по праву можно считать одним из тех, кто сыграл значимую роль в становлении эстрадного искусства Казахстана. Впервые Н. Тлендиев как ключевая фигура в интеграции казахских народных традиций с современными формами массовой музыки представлен в кандидатской диссертации Айтуаровой А. Т. [1]. Она особое внимание уделяет его способности адаптировать традиционные мелодии и ритмы в рамках эстрадных жанров, сохраняя при этом национальную

идентичность через анализ произведений, демонстрирующих синтез фольклорных элементов с современными музыкальными формами.

Стилистическая самобытность сочинений Н.Тлендиева имеет большое значение в процессе развития, эволюции отечественной национальной культуры. Многожанровая и различного характера музыка всегда охватывает самые злободневные темы, она наполнена патриотизмом и соответствует современным идеологическим установкам Казахстана, не теряя своей актуальности. Патриот своей нации и в жизни, и в творчестве, виртуозный исполнитель всегда пропагандировал и воспевал национальную духовность, высокие этические идеалы казахского народа. Яркое богатое наследие композитора является примером для молодого поколения, и, несмотря на современность звучания, в нем проявляются черты исконности. Смелый и мужественный сын своего народа он был таким и в творчестве. Поражают масштабы идей его песен и кюев, внутреннего смысла, музыкального содержания, богатство музыкально-выразительных средств. Он одинаково создавал произведения, как в традиционном национальном стиле, так и в академических жанрах европейской ориентации (опера, балет, кантата и др.).

Талантливый композитор, умелый исполнитель, разносторонний музыкант Нургиса Атабайулы (Тлендиулы) – это крупнейшая личность в истории казахской музыки, он сумел создать новую ее ветвь, самобытную и художественно богатую. Как известно, музыкант вышел из творческой семьи, благодаря неординарному таланту он с детства занимался музыкой, создал множество неповторимых произведений. В области письменной классической музыки европейской ориентации совместно с композитором К. Кужамьяровым написал оперу «Золотые горы», балеты «Достық жолымен» (совместно с Л. Степановым и Е. Манаевым) и «Аққулар», балет-поэму «Ортеке», кантату «Менің Қазақстаным», музыку к спектаклям, художественным и мультипликационным фильмам, более 400 песен и романсов. Нургиса Тлендиев написал свыше 30 произведений для организованного им оркестра «Отырар

сазы». Широко известные в народе кюи «Ата толғауы», «Көш керуен», «Аққу», «Махамбет», «Аңсау», «Ордабасы», «Ұлы той», «Ата мұра», «Халық қуанышы», «Әлқиса», «Сырласу» и др. являются настоящими жемчужинами казахской инструментальной музыки.

Особая часть творчества Нургисы Тлендиева – это его песни, составляющие отдельную вершину национальной музыкальной культуры. Песни композитора по праву можно назвать началом развития жанра казахской эстрадной песни. Сочинения композитора на патриотическую тематику («Алатау», «Жеңіс салтанаты»), философскую лирику («Жасымда ғылым бар деп ескермедім»), на тему любви («Жан сәуле», «Қуә бол», «Аққұсым») впечатляют своей красотой и кантиленностью мелодий. Автор сумел создать своеобразный мелодико-интонационный материал, который художественно воплотил в своем творчестве. Его значимые и выдающиеся песни и романсы проф. С. А. Кузембай классифицировала на следующие темы [2]:

1. песни о Родине, о родной земле, о радостной жизни;
2. песни, посвященные трудящимся;
3. сочинения на темы семьи, в частности, посвящения матери, отцу, братьям, множество лирических песен (среди них песни о птицах составляют особую сферу);
4. песни на тему войны и мира.

Вместе с тем, как отмечает профессор С. Кузембай, Нургиса Тлендиев, сохраняя национальный колорит своих песен, создал новые ритмо-интонации, соответствующие разным течениям современной музыки. На вокальных произведениях Нургисы Атабайулы выросло целое поколение, они представляют большую ценность в плане воспитания оптимистичности духа и гордости за свою Родину, родную землю, защите чести и достоинства родного народа.

Главная особенность творчества композитора – в его национальной самобытности. Безгранично любивший свой народ, землю Нургиса Тлендиев в создании своих произведений был верен своим принципам, как в выборе образов, так и средств музыкальной выразительности. По мнению многих деятелей культуры, Н. Тлендиев является последним ярким

представителем казахской традиции сал-сері. Примечательны слова С.А. Кузембай, отмечающей: «Н.Тлендиев өнерінің өміршеңдігі, оның ерекше көркемділігі неде жатыр десек, ол жиырма ғасырлық дәстүрлі мәдениетіміздің ауызекі түрде дамыған Біржан, Ақан, Иманжүсіп, Мәди, Балуан Шолақ, Үкілі Ыбырай және т.б. сал-серілердің дәстүрлерін жалғастыра келіп, жаңа заман өнерімен байланыстырып, өзі де сал-серіліктің қайталанбас тұлғасы болды» (Если задаваться вопросом, в чем же жизнеспособность искусства Н.Тлендиева, в чем заключается его особая художественная выразительность, то следует сказать о том, что он стал продолжателем двадцативековой традиционной культуры, передававшейся устным путем в лице Биржана, Акана, Иманжусупа, Мади, Балуана Шолака, Укили Ибрая и др.» [3, 7].

Нургиса Тлендиев – выдающийся сын всего казахского народа. Доказательством тому служат слова писателя, академика Н.Капалбекулы: «Нұрғиса – Алатау самалымен әлдилеп, Каспий толқынымен толғатып, Сарыарқа жусанды бесігіне бөлеп, Алтайдың сыңсыған орманы ән салып, өмірге әкелген біртуар перзентіміз» [4, 11] («Нургиса – это уникальный сын казахского народа, убаюканный прохладой Алатау, волнами Каспия, запеленанный в колыбель полыни Сарыарки под заунывные песни алтайских лесов») (перевод дословный – З.К.). Однако следует отметить, что его сущность и творчество пронизаны духовной традицией Семиречья (Жетысу). Искусство Нургисы впитало в себя традиции прошлого столетия – Жамбыла, Кенена, прадедов Кабан жырау, Даурен сал, Пышан, Бейсебай, Байсерке, Катшыбай, Тленды. Эти истинные факты формировали патриотизм Н.Тлендиева. Настоячивый, отважный Нургиса Атабайулы и в жизни, и в творчестве был очень смелым. Он юным вступил в военные ряды и прошел путь войны до конца, перенес рану. Этот боевой характер оказал большое влияние на его творчество. Особенно это ярко проявилось в известной поэме «Махамбет», «Жеңіс солдаты», «Жеңіс салтанаты».

Как было отмечено выше, песенное наследие маэстро повлияло на формирование отечественной популярной музыки. Его

песни «Куэ бол», «Алатау», «Саржайлау», «Өз елім» и др. вошли в репертуар знаменитых певцов своего времени и до сих пор исполняются в современных и академических интерпретациях молодых артистов. Н.Тлендиев глубоко национальный в своей основе, был создателем как тонких лирических, философских, так и патриотических песен, которые стали занимать ведущие позиции в репертуаре казахстанских певцов. Причем как академического, так и эстрадного направления.

Одной из наиболее часто исполняемых песен по сей день является «Өз елім» (Моя земля) на слова К.Мырзалиева. Это эмоционально приподнятая патриотическая песня, как видно из названия, посвящена теме родины. Построена на широких интонациях с подчеркиванием верхних звуков, изображающих размашистый характер песни, соответствующий мироощущению самого автора, отражающий его творческий почерк. Близкой по ритмо-интонационному строю, характеру, образно-эмоциональной сфере можно выделить песни «Алатау» и «Сарыжайлау», также популярные в народе и широко исполняемые современными артистами.

Многие годы песня «Өз елім менің» органично воспринималась в мастерском исполнении бессменных исполнителей песен Н. Тлендиева – Нургали Нусипжанова, Багдат Самединовой, как с оркестром, так и в эстрадной обработке. Разный исполнительский темперамент певцов также разделил поклонников на группы той или иной интерпретации, не уступающих друг другу в мастерстве. В годы независимости сочинение обрело особую актуальность и интерес новых исполнителей. Наиболее популярна эстрадная интерпретация группы «МузАрт». Исполнение настолько популярной песни, как «Өз елім», в интерпретации не менее популярного коллектива произвел настоящий фурор. В трактовке «МузАрт» песня начинается с мотивов кюя Н.Тлендиева «Ата толғауы», раздел саға которого звучит также в проигрыше в середине песни, таким образом, подчеркивая творческую принадлежность, узнаваемость почерка композитора. Возвышенный,

патриотический характер песни в высокопрофессиональном исполнительском варианте группы одухотворяет и обладает мощной силой воздействия на слушателя, порождая патриотический дух (см. видео песни по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=T1foUHPR0bQ>).

Обращаясь к лирической сфере в аспекте изучения жанра эстрадной песни, стоит отметить песню «Куэ бол», которая является одной из самых чувственных и романтических казахских песен всех времен. Композитор Нургиса Тлендиев посвятил ее своей супруге Дариге Тілендікеліні, которая в своих воспоминаниях рассказывает о том, что Н.Тлендиев сначала сочинил музыку и слова припева. В момент, когда он впервые признался молодой девушке в своих чувствах, он, дабы убедить ее, призвал звезд, луну и гору Алатау засвидетельствовать искренность его слов: «Куэ бол, жұлдыз» (звезда, будь свидетелем), Куэ бол, айым (луна, будь свидетелем), Куэ бол, Алатауым (Алатау, будь свидетелем)». Позже, пригласив к себе поэта Туманбая Молдагалиева, заказал ему текст на эту тему и мелодию, с сохранением слов припева. Так родилась эта искренняя, спокойная, размеренная, полная светлой любви песня (см. видео песни по ссылкам: <https://www.youtube.com/watch?v=yqU-c-BkY3c>; <https://www.youtube.com/watch?v=vSwKZtRCKZI>).

Песня «Куэ бол» с самого начала звучала в эстрадной обработке группы «Дос-Мукасан» и известной певицы Розы Рымбаевой. В настоящее время именно эти исполнительские варианты признаны классическими и берутся за основу молодыми артистами при выборе данной композиции.

Вокально-инструментальный ансамбль «Дос-Мукасан» – один из первых исполнителей песни «Куэ бол». Ансамблевое звучание с красивым гармоническим фоном в сопровождении придали без того пленительной мелодии песни «Куэ бол» еще больше красочности, передавая образ романтически настроенного ночного пейзажа (образы звезд, луны). Солист Мурат Кусаинов своим размеренным, ровным исполнением сумел передать образ ночного покоя, тишины, исполненного чувств любви и прекрасного.

Сохранением воздушного, нежного настроения отмечено исполнение Розы Рымбаевой. Известно, что певица обладает высоким вокальным мастерством, однако в данной композиции она акцент делает на чувственность, нежели на глубокие эмоции, сумев передать светлый, легкий характер песни. Не менее важно и то, что «Куэ бол» по сей день волнует сердца слушателей, становясь своего рода гимном влюбленных, занимает прочное место в творчестве молодых артистов. Известны трактовки Мдины Садвакасовой, Кайрата Нуртаса, Айкына Толепбергена, Айгерим Калаубаевой, молодой группы «Alma time», а также саксофонистки Нины Моисеевой. Таким образом, такое большое количество интерпретаций может свидетельствовать о том, что «Куэ бол» – песня на все времена, песня вне времени, актуальная всегда (<https://www.youtube.com/watch?v=0-OhQsxZ4cY>).

Важно отметить, что обе песни, несмотря на эстрадную форму подачи, звучат глубоко национально. Национальная выразительность проявляется не только в использовании казахского языка и тембра домбры (в «Өз елім»), но и в широких, протяжных интонациях, типичных для традиционного казахского песенного стиля, а также в вокальных техниках, включающих характерные мелизмы. Даже при эстрадной аранжировке (в песне «Күэ бол») сохраняется аутентичное звучание, достигаемое за счёт специфических закономерностей звуковедения, интонационных оборотов и принципов звукообразования. Таким образом, целый комплекс выразительных средств, свидетельствующих о глубоком владении Н. Тлендиевым музыкальным языком казахской традиции, придаёт его произведениям ярко выраженный национальный колорит в условиях современного музыкального бытования.

Результаты исследования. Таким образом, популярная музыка в контексте всей истории музыкальной культуры предстает как динамическая форма культурной артикуляции, способная не только адаптировать элементы традиции и академизма, но и трансформировать сами способы музыкального существования. Она

создаёт новый ландшафт аудиокультуры, в котором важны не столько жанры, сколько механизмы звучания, актуализации и участия. Это требует от современной науки новых понятийных аппаратов и типологий, учитывающих медиатизированную, полифункциональную и гетерогенную природу современной звуковой среды.

Несмотря на очевидную связь популярной музыки с историческими жанрами городской песни, романса, уличного театра и фольклорной адаптации, в музыкознании долгое время сохранялся иерархический дискурс, где популярная музыка занимала маргинальное положение. Современная культурологическая и медиа-теория (С. Фрит [5], Ж. Аттали [6], Т. Адорно [7], Ф. Тагг [8], Г. Юссер [9]) предлагает отказаться от нормативной бинарности «высокое-низкое» (по отношению к уровню культуры) и рассматривать поп-музыку как один из центров производства символической и звуковой реальности. Это требует переосмысления музыкальной типологии, где важны не жанры, а функции, медиопосредование, способы слушания и социокультурное окружение.

Вместе с тем, современная поп-музыка представляет собой мощнейший инструмент для сохранения и трансляции национальной идентичности, поскольку именно она обладает колоссальным потенциалом воздействия на массовое сознание. Яркие мелодии, доступный язык и цифровые технологии делают её легко воспринимаемой и широко распространяемой, особенно среди молодёжи. В условиях глобализации поп-музыка способна органично интегрировать традиционные мотивы, родной язык и культурные образы в актуальные формы звучания, тем самым сохраняя связь с корнями. Однако, чтобы она действительно выполняла эту миссию, важно, чтобы за внешней привлекательностью стояло содержательное наполнение, основанное на уважении к национальному наследию и стремлении к его осмысленной модернизации.

Современная поп-музыка – это не просто развлечение, а ключевой медиатор культурной памяти и идентичности. Как бы ни подвергали её критике, она остаётся

самой доступной и влиятельной формой музыкального выражения, формирующей вкусы, ценности и взгляды нового поколения. Поэтому крайне важно использовать её потенциал не только для сохранения национальной идентичности, но и для возрождения и популяризации подлинных духовных основ культуры. Пример Нур-

гисы Тлендиева, сумевшего соединить национальную традицию с современной формой, служит ориентиром для молодых музыкантов. В условиях постглобализации, когда усиливается интерес к локальному и аутентичному, именно поп-музыка может стать платформой для устойчивого культурного развития и диалога поколений.

Литература:

1. Айтуарова А. Народные традиции в массовой музыке Казахстана. Автореф. на соис. ... к.иск. – Ташкент, 1993.
2. Кузембаева С., Егинбаева Т.Ж. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, 2005.
3. Күзембай С.Ә. Ұлы тұлғаның мәңгілік мұрасы // Нұрғиса Тілендиевтің мұрасы және жаңа қазақстандық патриотизмді қалыптастыру: Халықаралық ғылыми-практикалық конференция баяндамалар жинағы. Т.Жүргенов ат. ҚазҰӨА. – Алматы: Т.Жүргенов ат. ҚазҰӨА, 2016. – Б.6-9.
4. Қапалбекұлы Н. Тұла бойы тұнған өнер // Нұрғиса Тілендиевтің мұрасы және жаңа қазақстандық патриотизмді қалыптастыру: Халықаралық ғылыми-практикалық конференция баяндамалар жинағы. Т.Жүргенов ат. ҚазҰӨА. – Алматы: Т.Жүргенов ат. ҚазҰӨА, 2016. – Б.9-12.
5. Simon Frith. Performing Rites: On the Value of Popular Music // Popular Music. Vol. 21, No. 1 (Jan., 2002), pp. 135-138.
6. Jacques Attali. Noise: The Political Economy of Music. – Published by the University of Minnesota Press III Third Avenue South, Suite 290, Minneapolis, MN 55401-2520. – 180 p.
7. Theodor Adorno. On Popular Music // <https://listentobettermusic.wordpress.com/2014/08/16/on-popular-music-by-theodor-adorno/>
8. Philip Tagg. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice // Popular Music. Vol. 2, Theory and Method (1982), pp. 37-67.
9. Georgina Born. Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. – University of California Press, 1995. – 392 p.
10. Мусагулова Г.Ж. Эстрадное музыкальное искусство в аспекте культурной жизни республики // Очерктер. Қазақстанның Тәуелсіздік жылдарындағы музыкалық өнері. Алматы: Жібек жолы, 2008. 288 б., Б.229-257.
11. Абдрахман Г. Современное массовое музыкальное мышление казахов в эволюционном аспекте // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже веков. – Алматы, 2000.

УДК: 781.7:398.3

Кулумжанов Н.Е./КАЗАКСТАН/
Кулумжанов Н.Е./КАЗАХСТАН/
Kulumzhanov N.E./KAZAKHSTAN/

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СТЕПНОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
ТАЛАА ЭЛДЕРИНИН УЛУТТУК МУЗЫКАСЫНЫН ЫЙЫК МЕЙКИНДИГИ
SACRED SPACE IN THE NATIONAL MUSIC OF THE STEPPE PEOPLES

Аннотация. В статье исследуется феномен сакрального пространства в традиционной музыкальной культуре казахского народа, через анализ феномена музыки, как явления, прежде всего, духовного. Анализируются мифологические, ритуальные и природные аспекты, формирующие сакральное музыкальное пространство, включая сакральную символику кобыза и легенду о Коркыте и его верблюдице Желмае. Особое внимание уделено роли звука как посредника между материальным и духовным мирами, а также значению музыкального ритуала в сохранении культурной памяти. Методология базируется на этномузыкологии, феноменологии звука и культурной антропологии. Результаты важны для понимания духовной функции казахской традиционной музыки и могут быть полезны в сфере сохранения нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: казахская культура, сакральное пространство, кобыз, Коркыт, традиционная музыка, ритуал, нематериальное наследие

Abstract. This article examines the phenomenon of sacred space in the traditional musical culture of the Kazakh people. It analyzes the mythological, ritual, and natural aspects that shape sacred musical space, focusing on the symbolic meanings of the kobyz and the legend of Korkyt and his she-camel Zhelmaya. Special attention is paid to sound as a mediator between material and spiritual worlds, and to the role of musical ritual in preserving cultural memory. The methodology draws from ethnomusicology, sound phenomenology, and cultural anthropology. The findings highlight the spiritual significance of Kazakh traditional music and its relevance to the preservation of intangible cultural heritage.

Keywords: kazakh culture, sacred space, kobyz, Korkyt, traditional music, ritual, intangible heritage

Аннотация. Макала казак элинин салттуу музыка маданиятындагы ыйык мейкиндик феноменин талдайт. Кобуз аспабынын ыйык символикасы жана Коркут менен анын Желмае аттуу инеги жөнүндө уламыш негизги мисал катары каралат. Изилдөө үн аркылуу материалдык жана руханий дүйнөлөрдүн байланышы менен музыкалык ырымдардын маданий эс-тутумду сактоодогу ордун ачып берет. Методология этномузыкологияга, үн феноменологиясына жана маданий антропологияга негизделет. Натыйжалар казак салттуу музыкасынын руханий маанисин түшүнүү жана материалдык эмес мурасты сактоо үчүн маанилүү.

Негизги сөздөр: казак маданияты, ыйык мейкиндик, кобуз, Коркут, салттуу музыка, ырым-жырым, материалдык эмес мурас.

Введение

Музыкальная культура степных народов Центральной Азии развивалась в тесной связи с природной средой, сакральным мировоззрением и обрядами. Звук играл важнейшую роль как средство взаимодействия с «иным» пространством — миром духов, предков, стихий. Современные исследования подчеркивают: традиционная музыка — это не просто

художественная практика, а форма сакральной деятельности (исследователи Элиаде, Айтпаева). Настоящая работа направлена на изучение структуры и функций сакрального пространства в музыкальной культуре кочевников, в частности казахов.

Обзор литературы

Аристотель в своих философских изысканиях выводит формулу достижения очище-

ния: некий духовный катарсис через эмоциональное очищение человека. Исследования М. Элиаде, К. Леви-Стросса, Ван Геннеп и А. Мерриама демонстрируют важность музыки как средства сакрализации пространства и времени в традиционных культурах. Современные казахстанские и кыргызские ученые Ж. Айтпаева, Т. Абдразаков, А. Нуржанов выделяют сакральную функцию музыкальных инструментов как посредников между мирами. Исследования Р. Шеффера подчеркивают акустическую составляющую сакрального пространства, а работы С. Фельда вводят понятие акустемологии — знания через звук. В контексте кобыза и связанных с ним мифов особое значение имеют труды кыргызских и казахских этномузыкологов, которые исследуют сакральную символику инструмента и его связь с космогонией.

Основная часть

Музыка как сакрализованный мир, связанная с непознанным, таинственным, не всегда нам подвластным миром, одухотворяет культуру, которая является традиционной. Итак, проявление сакрального в пространстве музыки мы считаем сакральным действием и творением, где происходит «духовный катарсис»: очищение и обновление. Отметим, что в «Поэтике», в главе VI, Аристотель определяет трагедию как подражание действию, вызывающее страх и сострадание, с целью достижения очищения (катарсиса) от этих эмоций: Катарсис — это эмоциональное очищение зрителя через сопереживание героям трагедии [1]. В последующих интерпретациях Платона, Ницше, Фрейда — также: духовное очищение, психологическое освобождение, терапевтический эффект искусства.

В книге А. Мерриама «Антропология музыки» ключевая идея о музыке заключается в том, что музыка рассматривается как универсальное культурное явление, тесно связанное с социальной и духовной жизнью общества. Музыка — это не просто звук или развлечение, а форма человеческой деятельности, выражающая и структурирующая социальные отношения, культурные ценности и мировоззрение. Она функционирует как средство коммуникации, социальной интеграции и передачи культурного наследия. Музыка выполняет различные функции

— от ритуальных и сакральных до развлекательных и образовательных, и через эти функции отражает структуру общества и систему символов. Музыкальные практики нельзя понять без контекста культуры, в которой они существуют — поэтому Мерриам акцентирует внимание на этномузыкалогическом подходе, изучающем музыку как часть социальной жизни. Музыка — это не просто звук, а «социально организованная» форма поведения, в которой отражаются и формируются культурные смыслы и межличностные отношения [2].

Исследователь Ван Геннеп рассматривает музыку как важный ритуальный элемент, который помогает: маркировать переходы между социальными статусами и фазами жизни (детство — взрослость, один статус — другой); создавать сакральное пространство и время, выделенное для обряда, отделённое от повседневности; служить средством коммуникации с духовным миром и сообществом, усиливать эмоциональное восприятие и символизм ритуала; подчеркивать символическую значимость этапов обряда, сопровождая действия и формируя ритм церемонии. Музыкальные элементы и звуки в обрядах перехода — не просто украшение, а важный компонент, способствующий структурированию времени ритуала и выделению сакральной зоны. Музыка становится посредником между мирами, помогает участникам обряда пережить и осмыслить переход [3].

В книге Сейдакматовой Б. «Комуз жана обондордун руханий табияты» подчёркивается духовная природа комуза — традиционного кыргызского струнного инструмента, который является не просто музыкальным инструментом, а сакральным символом, носителем духовной энергии и культурной памяти народа. Музыка комуза и связанные с ним обонды (мелодии) воспринимаются как средство духовного общения, способ передачи сакральных знаний, традиций и мировоззрения. Исполнение и слушание комуза сопровождается особым ритуальным состоянием, влияющим на эмоциональное и духовное очищение человека. В книге исследуется взаимосвязь музыки с природой и космосом, а также роль комуза в сохранении культурной идентичности кыргызов. Комуз — не

просто музыкальный инструмент, а духовный посредник, отражающий и поддерживающий сакральные смыслы и обрядовые традиции кыргызского народа [4].

Ученый К. Дауренбекова в статье «Музыкальные архетипы в обрядовой культуре казахов» отмечает, что музыкальные архетипы выступают как универсальные символы и структурные элементы обрядовой культуры казахов, через которые выражаются базовые культурные и духовные смыслы. Музыка в обрядах — не просто сопровождение, а носитель сакрального знания, культурной памяти и идентичности народа. Обрядовая музыка функционирует как медиатор между материальным и духовным мирами, обеспечивая связь поколений и поддерживая целостность культурного пространства. Архетипические музыкальные образы (например, мелодии, ритмы, инструменты) представляют устойчивые культурные коды, формирующие эмоциональный и символический фон ритуалов. Музыкальные архетипы в казахской обрядовой традиции отражают глубокие мировоззренческие установки и служат важным инструментом сохранения культурной идентичности [5].

Звук как медиатор сакрального в музыкальной культуре степных народов

Музыкальные практики степных народов Центральной Азии отражают глубинные пласты сакрального мировосприятия, в которых звук выступает не только как эстетическая категория, но прежде всего как медиатор между человеком и трансцендентным. В этом контексте звук воспринимается как форма сакральной энергии, способная вступать в контакт с невидимым. Согласно М. Элиаде, в шаманских традициях ритм и мелодия функционируют как техники экстаза, с помощью которых совершается выход за пределы обыденного восприятия [6]. В казахской музыкальной традиции, например исполнение кюя на домбре не рассматривается как индивидуальное творчество: напротив, домбрист «слушает степь», воспринимая мелодию как данную извне, что подтверждает структуральную теорию К. Леви-Стросса, в соответствии с которой музыка и миф — это параллельные формы символического действия [7].

Особое значение имеет пространствен-

ная организация музыкального ритуала, в которой физическое окружение сакрализуется: исполнение музыки в юрте, на вершине горы, у священного захоронения (ата-бейит) формирует обрядовое пространство, подчинённое внутренней символической логике. Канадский композитор и теоретик Р. М. Шеффер подчёркивал, что звуковая среда непосредственно влияет на формирование мировоззрения. В этом смысле музыка степи — это своего рода акустическое откровение, в котором окружающая среда (горизонт, ветер, открытое небо) становится активным участником ритуала [8].

Неотъемлемой частью сакральной музыкальной практики выступают архетипические формы и структуры, связанные с ритуальной инициацией. Как указывает В. Тернер, любой обряд включает три фазы: отделение, лиминальность и реинтеграция, и на всех этих этапах музыка сопровождает процесс перехода [9]. В кыргызском кошоке, казахском терме или калмыцком эпосе джангар музыкальный акт становится не просто повествованием, а обрядом перехода, в ходе которого субъект преодолевает границы обыденного и вступает в сакральное состояние. Символизм музыкального материала (звуки шагов, птиц, дерева, лошади, ветра) формирует образ «священного Пути», по которому осуществляется движение души.

Наконец, значительную роль играет природная среда как компонент сакрального акта. Музыка зависит от ритма стихий — восхода, заката, ветра, дождя. В кыргызской традиции, например, существуют определённые ритмические формулы на комузе, исполняемые для призывания дождя. Эти практики соотносятся с понятием акустемологии, которую ввел С. Фельд — знания, получаемого через звук. В условиях степи звук не только описывает среду, но и влияет на неё, становясь формой ритуального взаимодействия с природой [10].

Таким образом, в музыкальной культуре степных народов звук реализует себя как инструмент сакральной трансформации, вовлечённый в сложную систему обрядов, природных взаимодействий и символической памяти. Исследование этих практик позволяет глубже понять, каким образом музыка становится не просто культурным продук-

том, но носителем и выразителем сакрального опыта.

Сакральная символика кобыза и концепт музыкального медиаторства в казахской культуре. Музыка в казахской традиции представляет собой не только эстетический феномен, но и сакральный медиум, соединяющий материальный и духовный миры. Одним из ключевых символов этого перехода является кобыз — древнейший шаманский инструмент, обладающий сложной мифологической и космогонической символикой.

Согласно устной традиции, кобыз воплощает объединение трёх сакральных животных: лебедя — духа верхнего мира, верблюда — символа предвечного начала и космоса, и коня — знака высшего духовного мира. Эта триада отражает космологическую модель мира, свойственную кочевому мировоззрению, где каждый зооморфный образ кодирует определённый уровень сакральной иерархии. Мембрана кобыза, выполненная из кожи верблюдицы Желмаи, жертвенно принесённой Первошаманом Коркытом, усиливает его статус как ритуального инструмента. Процесс натяжения кожи на резонатор символизирует соединение материального и нематериального, выполняя функцию ритуального акта космогенеза — сотворения сакрального пространства через звук [11].

Кобыз, таким образом, воспринимается как инструмент небесной музыки — Комоса, передающей вибрации духовных миров. Его звучание не просто эстетично, оно сакрализует пространство исполнения, актуализируя архаическое знание, встроенное в звуковую структуру [12].

В данной системе координат особое значение приобретает сюжет кюя «Нар идірген», в котором музыка играет ритуальную функцию. Верблюдица, утратившая детёныша, перестаёт давать молоко — критически важный ресурс для бедного кочевого рода. Лишь музыкальное исполнение на домбре вызывает в ней эмоциональный отклик, восстанавливает жизненный ритм и возвращает способность кормить. Это свидетельствует о том, что музыка выступает как средство возрождения и восстановления космической гармонии, что соответствует представлениям о сакральной природе звучания в степной культуре.

Сакральное музыкальное пространство также проявляется через фигуру жыра — носителя традиции, чьё исполнение имело трансформирующую силу. Известный домбрист и композитор Таттимбет, согласно свидетельствам современников, обладал уникальной способностью вводить слушателей в состояние духовного транса, при котором переживалась коллективная одухотворённость и единение. Это состояние описывается как сакральное пространство, в котором исчезают социальные и физические границы, возникает эффект очищения и восхождения. Музыка, таким образом, становится неотъемлемым элементом духовной жизни народа, инструментом коллективной идентичности и сакральной памяти.

Сакральное музыкальное искусство казахов — это синкретичное явление, объединяющее звук, миф, ритуал, природу и историю. Оно пронизано архетипическими образами, в которых отражены представления о мире, времени и трансцендентности. Вся жизнь казаха-кочевника выражена через музыкально-мифологическую форму: жыры, кюи, эпосы — это не просто художественные формы, а носители сакрального знания, передающегося из поколения в поколение.

Современный культурологический анализ этих форм подтверждает: сакральная музыка представляет собой кодовую, вибрационно-духовную систему, вступающую в резонанс с универсальными ритмами Вселенной. Она объединяет два уровня бытия — видимый (материальный) и невидимый (потусторонний), действуя как нематериальный культурный мост, обладающий одновременно познавательной, воспитательной и исцеляющей функцией. Именно через такую музыку открывается путь к постижению глубинного смысла казахской духовной культуры.

Феномен сакральной музыки в казахской культуре представляет собой особую форму ритуала-очищения, к которому исторически сформировалось почтительное и благоговейное отношение. Музыка, воспринимаемая не как развлечение, а как элемент сакрального действия, исполняла воспитательную, просветительскую и познавательную функцию, становясь неотъемлемой частью духовной культуры кочевого общества.

Ещё в XIX веке исследователь Г. Н. Потанин метко заметил: «Мне чудится, что вся степь казахская поет» [13], что ярко иллюстрирует всеобъемлющую значимость музыки в мировосприятии кочевников.

Культурологический анализ традиционной казахской культуры показывает, что вся жизнь кочевника — его мировоззрение, обычаи, история, быт — получила выражение в музыкальных жанрах, мифах, жырах и эпических сказаниях. Музыкальное наследие казахов во многом перекликается с духовными традициями других народов, что позволяет говорить о существовании универсального сакрального пространства музыки, объединяющего разные культуры [5].

Проявление сакрального в музыкальном пространстве является уникальным и внеисторичным феноменом, поскольку смысл музыки заложен не столько в форме, сколько в её внутренней акустической структуре, в вибрациях и резонансах, соотносящихся с ритмами Вселенной. В этом контексте музыка функционирует как сакральный языковой код культуры, соединяющий материальный и потусторонний миры, и выступает в роли духовного моста между ними. Являясь связующей формой с «непознанным» и мистическим пластом реальности, музыка одухотворяет традиционную культуру, формируя её сакральную основу.

В результате формируется представление о сакральном музыкальном действии как о процессе катарсиса — духовного очищения и внутреннего обновления. В историко-культурной перспективе сакральное музыкальное искусство казахов выступает как синкретичный вид искусства, соединяющий звук, миф, обряд и трансцендентное восприятие мира.

В этом контексте показателен сюжет кюя «Нар ідірген», в котором раскрывается глубинная ритуальная функция музыки. После смерти верблюжонка мать-верблюдица перестаёт давать молоко — символ жизненной энергии, необходимой для выживания общины. Лишь музыкальное исполнение на домбре становится ритуалом восстановления жизненной связи, демонстрируя, что музыка способна не только отражать реальность, но и восстанавливать природный и социальный баланс.

Формирование сакрального музыкального пространства происходит не только за счёт конкретных объектов (инструментов, исполнителей), но и в результате взаимодействия с природной акустической средой степи, которая определяет особый характер восприятия звука. В соответствии с концепцией Р. М. Шеффера [8, с. 220], звуковое окружение является неотъемлемой частью сакрального опыта, усиливающей воздействие музыкального ритуала и способствующей возникновению ощущения единства с космосом.

Таким образом, сакральная музыка в казахской культуре — это не просто форма художественного выражения, а универсальная духовная система, реализующая себя через обряд, звук и миф. Она формирует мировоззренческую и эмоциональную структуру этноса, служа механизмом сохранения идентичности, связи поколений и культурной памяти.

Результаты исследования

Музыка в традиции степняков кочевников выполняет сакральную функцию, выступая как медиатор между человеческим и трансцендентным. Она обеспечивает сопричастность исполнителя и слушателя к высшему миру, выполняя ритуальные задачи очищения, одухотворения и восстановления гармонии.

Звук в контексте кочевой музыкальной культуры трактуется как форма духовного послания, обладающая символическим значением и используемая в качестве обращения к высшим силам и природным стихиям. Это придаёт музыке статус ритуального акта с выраженной сакральной нагрузкой.

Сакральное пространство традиционной музыки формируется на пересечении трёх сфер: природной (акустика степи, влияние стихий), культурной (инструменты, мифологические сюжеты) и ритуальной (обряды, инициации, жертвоприношения). Такое пространство воспринимается как особая среда, в которой раскрывается духовный потенциал музыкального действия.

Музыкальные архетипы играют ключевую роль в передаче коллективной памяти, культурного кода и сакральной картины мира. Они формируют устойчивые звуковые структуры, воспроизводящие мифологические, исторические и этические смыслы, зна-

чимые для этнической самоидентификации.

Пространственно-временная организация музыкального действия в традиционной культуре отражает мифопоэтическое мышление, в котором музыкальное исполнение выступает не как линейное событие, а как сакральный цикл. Это выражается в символике ритма, привязке к природным циклам и ритуальному повторению сакральных сюжетов.

Заключение

Традиционная музыка степных народов Центральной Азии представляет собой не просто художественное явление, но глубокий сакральный код культуры, включающий в себя мифологическое мышление, обрядовую практику, звуковую символику и коллективную память. В контексте кочевого мировоззрения музыка выступает как инструмент духовной трансформации, выполняя функции очищения, инициации и поддержания гармонии между человеком, природой и высшими силами.

Сакральное музыкальное пространство — это сложная междисциплинарная категория, формирующаяся на пересечении природной среды, мифологических архетипов, инструментальной символики и ритуальной

практики. Оно репрезентирует не только звуковую картину мира, но и онтологическую модель существования этноса, в которой музыка служит медиатором между мирами — материальным и духовным, настоящим и предвечным.

В условиях современного мира — глобализации, утраты традиционных форм культуры, изменения природной среды — именно такие явления, как сакральное музыкальное наследие, становятся фундаментом устойчивой культурной идентичности. Их научное осмысление имеет не только теоретическое значение, но и высокую прикладную ценность. Результаты подобных исследований находят применение в области нематериального культурного наследия, этномузыкологии, образования, музыкальной терапии и культурной дипломатии.

Таким образом, сакральная музыка степи должна рассматриваться как живая форма духовного знания, актуальная не только для прошлого, но и для будущего. Её исследование открывает путь к более глубокому пониманию антропологических основ культуры, а также способствует формированию диалога между традицией и современностью, между локальным и универсальным.

Список литературы:

1. Аристотель. Поэтика / Пер. с древнегреческого, вступит. статья и комментарии А. П. Меня. — СПб.: Азбука, 2021. — 192 с.
2. Мерриам А. Антропология музыки / А. Мерриам; пер. с англ. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — 290 с.
3. Геннеп А. Ван. Обряды перехода / А. ван Геннеп; пер. с фр. — М.: Восточная литература, 1999. — 210 с.
4. Сейдакматова Б. Комуз жана обондордун руханий табияты / Б. Сейдакматова. — Бишкек: КРУУ, 2018. — 118 с.
5. Дауренбекова К. Музыкальные архетипы в обрядовой культуре казахов / К. Дауренбекова // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — №3. — С. 112–121.
6. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза / М. Элиаде. — М.: Академический проект, 2004. — 464 с.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс; пер. с англ. — М.: ЭКСМО, 2001. — 608 с.
8. Шеффер Р. М. Настройка мира: исследование звукового окружения / Р. М. Шеффер; пер. с англ. — СПб.: Лимбус Пресс, 2004. — 320 с.
9. Тернер В. Процесс и символ: структура и антиструктура в ритуале / В. Тернер; пер. с англ. — М.: Наука, 1983. — 348 с.
10. Feld S. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression / S. Feld. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. — 296 p.
11. Нуржанов А. Казахская традиционная музыка в контексте сакрального мышления / А.

Нуржанов. — Алматы: Қазақ университеті, 2019. — 156 с.

12. Айтпаева Ж. Звуковая культура казахов: шаманизм, музыка и обряд / Ж. Айтпаева // Вестник КазНУ. Серия культурологии. — Алматы, 2016. — №2(50). — С. 45–54.

13. Затаевич, А. В. 1000 песен казахского народа: песни и кюи. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1963. — 606 с.

14. В процессе подготовки текста данной статьи использовался инструмент искусственного интеллекта ChatGPT (модель от OpenAI) исключительно в качестве вспомогательного средства. Его применение ограничивалось уточнением языковых формулировок, стилистической правкой и логическим структурированием текста. Также для уточнения литературы. Все научные положения, концептуальный анализ, интерпретации и выводы сформулированы автором самостоятельно и являются результатом оригинального научного исследования.

УДК 398.89

*Дуйшеналиев Ж.С./КЫРГЫЗСТАН/
Duyshenaliev Zh.S. /KYRGYZSTAN/***КЫРГЫЗ ФОЛЬКЛОРУНДАГЫ ТОПТУК ЫРДОО КОНТЕКСТИНДЕ
А CARPELLA ЖАНРЫ****ЖАНР А CARPELLA В КОНТЕКСТЕ ГРУППОВОГО ПЕНИЯ В КЫРГЫЗСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ****THE A CARPELLA GENRE IN THE CONTEXT OF GROUP SINGING IN KYRGYZ FOLKLORE**

Аннотация. Бул эмгекте кыргыз фольклорундагы топ менен ырдоо контекстинде а carPELLa жанры каралат. Аспаптык коштоосу жок вокалдык музыка болгон, Кыргызстандын маданий мурастарын сактоодо жана алга жылдырууда маанилүү роль ойнойт. Изилдөө а carPELLa жанрынын салттуу формаларын, алардын түзүмүн, функциясын жана кыргыз элинин маданий практикасындагы ордун камтыйт. Автор жанрдын мүнөздүү өзгөчөлүктөрүн, анын ичинде элдик обондорду жана тексттерди колдонууну, анын угумдуулугу менен репертуардын калыптанышына жергиликтүү үрп-адаттардын жана ырым-жырымдардын тасирин талдайт. Топтук аткаруулар жана а carPELLa жанры тарыхый эс тутумду, социалдык биримдикти жана маданий иденттүүлүктү жеткирүү каражаты катары кызмат кылганына өзгөчө көңүл бурулат. Бул эмгекте, этнографиялык изилдөөлөрдүн мисалдары жана салтты алып жүрүүчүлөр камтылган, бул а carPELLa жанрынын азыркы кыргыз коомундагы актуалдуулугун жана маанисин тереңирээк түшүнүүгө мүмкүндүк берет. Жыйынтыгында бул музыкалык көрүнүштү Кыргызстандын маданий мурасынын ажырагыс бөлүгү катары сактоо жана колдоо маанилүү экендиги баса белгиленет.

Негизги сөздөр: кыргыз фольклору, топ менен ырдоо, контекст, а carPELLa, жанр, салттуу форма, түзүм, функция, маданият, этнографиялык изилдөө, маданий мурас.

Аннотация. В данной работе рассматривается жанр а carPELLa в контексте группового пения в кыргызском фольклоре. Вокальная музыка без инструментального сопровождения играет важную роль в сохранении и продвижении культурного наследия Кыргызстана. Исследование охватывает традиционные формы жанра а carPELLa, их структуру, функции и место в культурной практике кыргызского народа. Автор анализирует характерные особенности жанра, включая использование народных мелодий и текстов, а также влияние местных обычаев и обрядов на формирование его звучания и репертуара. Особое внимание уделяется тому, что групповые выступления и жанр а кап а carPELLa служат средствами передачи исторической памяти, социальной сплоченности и культурной самобытности. В работе представлены примеры этнографических исследований и свидетельства носителей традиций, что позволяет глубже понять актуальность и значение жанра а carPELLa в современном кыргызском обществе. В заключение подчеркивается важность сохранения и поддержки этого музыкального явления как неотъемлемой части культурного наследия Кыргызстана.

Ключевые слова: кыргызский фольклор, групповое пение, контекст, а carPELLa, жанр, традиционная форма, структура, функция, культура, этнографические исследования, культурное наследие.

Abstract. This paper examines the а carPELLa genre within the context of group singing in Kyrgyz folklore. Vocal music without instrumental accompaniment plays a crucial role in preserving and promoting the cultural heritage of Kyrgyzstan. The research explores traditional forms of the а carPELLa genre, focusing on their structure, functions, and significance in the cultural practices of the Kyrgyz people. The author analyzes the distinctive characteristics of the genre, including the use of folk melodies and lyrics, as well as the influence of local customs and rituals on its sound and repertoire. Special attention is given to how group performances and the а carPELLa genre serve as means of conveying historical memory, fostering social cohesion, and expressing cultural identity. This

work includes examples of ethnographic research and testimonies from tradition bearers, providing a deeper understanding of the relevance and significance of the a cappella genre in contemporary Kyrgyz society. In conclusion, the importance of preserving and supporting this musical phenomenon as an integral part of Kyrgyzstan's cultural heritage is emphasized.

Keywords: Kyrgyz folklore, group singing, context, a capella, genre, traditional form, structure, function, culture, ethnographic research, cultural heritage.

Бул изилдөө кыргыз фольклорундагы жанрлардын, өзгөчө топтук ырдоо жанрларынын эволюциясын тарыхый-социологиялык контекстте изилдөөгө багытталган. Мында, кыргыз элинин материалдык жана руханий маданиятындагы өзгөрүүлөрдүн өз ара байланышына өзгөчө көңүл буруу менен мурдагы жана жаңы жанрлар кандайча калыптанганын талдоо зарылдыгы турат. Акыркы жүз элүү жылда топтук ырдоо жанрларындагы өзгөрүүлөр Кыргызстандагы өндүрүштүк мамилелердин жана социалдык-экономикалык түзүлүштүн трансформациясы менен түздөн-түз байланыштуу экендиги болжолдонууда. Биздин бул багыттагы талдоо жүргүзүүбүз материалдык маданияттын эволюциясы (мисалы, чарбадагы, технологиядагы, жашоо образындагы өзгөрүүлөр) руханий маданияттын өнүгүшүнө (бул учурда фольклордук жанрларда) жана тескерисинче, руханий чөйрөдөгү өзгөрүүлөр материалдык жашоого кандай таасир эткенин көрсөтүшү керек. Ошентип, милдет – кыргыз фольклордук мурасынын өнүгүшүнө жана трансформациясына алардын таасирин байкоо менен узак тарыхый мезгил аралыгында бул эки чөйрөнүн өз ара көз карандылыгын жана өз ара таасирин табуу.

XIX кылымдын аягы орус дыйкан калкынын Кыргызстандын тоолуу жана түздүк аймактарына масштабдуу миграциясы менен коштолду. Жаңы жерлерди жана жашоо булактарын издөө менен шартталган бул процесс көчүп келгендердин арасында чарбалык иштин эки негизги түрүнүн пайда болушуна алып келди. Ал: – көчмөн малчылык; – дыйканчылык. Белгилей кетчү нерсе, орус дыйкандарынын кыргыз чөйрөсүнө интеграциясы абдан интенсивдүү жүрүп, аймактын жаңы, уникалдуу экономикалык түзүлүшүн жараткан. Бул түзүм айрым элементтердин жыйындысы гана эмес, ар кандай экономикалык моделдер жана каада-салттардын бири-бири менен тыгыз байланышкан татаал, динамикалык тутум (система) болгон.

Орусиянын падышалык администрациясы миграцияны экономикалык жактан стимулдаштыруудан тышкары, жергиликтүү калкты орусташтырууга багытталган саясатты активдүү жүргүзгөн. Бул саясаттын негизги инструменттеринин бири «... орус дыйкандарын кыргыздар менен биргелешип отурукташтыруу аркылуу жергиликтүү элдерди православ динине кыска убакытта киргизүү...» болгон. «Жакындык» принцибине негизделген бул саясат диний конверсияны гана эмес, орус маданиятын жана тилин кыргыз коомуна акырындык менен киргизүүнү да болжолдогон. Бул жигердүү орусташтыруу маселеси билим берүү жана жергиликтүү башкаруу системасынын күнүмдүк жашоо адаттардан тартып, жашоонун бардык аспектилерин таасирин тийгизген. Бирок, бул көрүнүштү орус маданиятын таңуулоонун бир тараптуу процесси катары көрсөтүү менен жөнөкөйлөтпөө керектиги маанилүү. Анткени байыркы дыйканчылык жана курулуш салттарын алып келген орус көчмөндөрү өз кезегинде кыргыздардан көчмөн малчылыктын баалуу тажрыйбасын, ошондой эле элдик кол өнөрчүлүк жаатындагы билим жана көндүмдөрдү активдүү өздөштүрүшкөн. Бул өз ара маданий алмашуу эки маданияттын бири-бирине аралашуусун чагылдырган башкаруунун жана жашоо образынын жаңы, синкреттик формаларына алып келген. Демек, XIX кылымдын аягында Кыргызстанда жаңы экономикалык формациянын пайда болушу татаал жана көп факторлуу процесстин натыйжасы болуп калды, анда орус маданиятынын таасири салттуу кыргыз түзүлүштөрүн сактоо жана трансформациялоо менен чырмалышкан десек болот. Эң негизгиси, бул процесс колониализмдин элементтерин алып жүрсө дагы, уникалдуу маданий жана экономикалык мейкиндикти түзүп, өз ара байытуу жана адаптация менен мүнөздөлгөн.

XX кылымдын аягында изилдөөчүлөр орус менен кыргыз элдеринин арасындагы

маданий байланыштардын активдүү өнүгүп жатканын байкап баштаган. Бул процесс көптөгөн факторлор менен шартталган, алардын ичинен миграция, салттарды алмашуу жана жалпы тарыхый процесс маанилүү роль ойногон. Чек ара аймактарында жашаган орус дыйкандары традициялык кыргыз улуттук тойлордо активдүү катышышкан. Бул катышуу маданий алмашуунун маанилүү бурчу болуп калган, анткени ал эки элди жакындатууга жана өз ара түшүнүүнү тереңдетүүгө мүмкүнчүлүк берген. Атап айтканда, бул кыргыз тойлорунда орус, кыргыз элдик ырларын өзгөчө балалайка менен коштолуп аткарылганы белгилүү болгон. Мындай маданий симбиоз эки элдин музыкалык арсеналын байытып эле койбостон, ошондой эле жаңы музыкалык салттарды түзүүнүн негизи болгон. Ошол убакта коомдо бири-бирин ба-йыткан фольклордук чыгармаларды өздөштүрүү активдүү жүргөн. Чыгармачылыгын кыргыз элдик ырларын, ошондой эле орус мелодияларын аткарууга жөндөмдүү белгилүү ишмерлердин пайда болушу менен, орус калкынын арасында аларды активдүү жайылтуу башталган. Бул музыканттар өз чыгармаларына кыргыз фольклорунун элементтерин киргизип, аларды орус аудиториясына ылайыкташтырган. Бул кыргыз маданий иденттигинин орусияда жайылышына көмөктөшкөн. Ошентип, алар кыргыз мурасынын байлыгын орус калкына өткөрүп берүүчү маданий элчилерге айланган.

XX кылымдын аягындагы музыка жана фольклор боюнча маданий алмашуулар тарыхый, социалдык жана экономикалык факторлордун натыйжасы гана эмес, адамдардын өз ара түшүнүүгө жана биригүүгө болгон терең муктаждыгы болуп саналат. Музыка айырмачылыктарды жеңүүгө байланыштуу жардам берген бурулуш болуп, маданияттарды жана элдерди жакындатууда маанилүү болгон. Мындай демилгелер элдер ортосундагы диалогтун маанилүүлүгүн жана маданий ар түрдүүлүктү сактоонун зарылдыгын гана белгилейт. Биргелешкен

маданий иш-чаралар, тойлор, музыкалык көрсөтүүлөр жана фестивалдар маданий тажрыйба алмашуу үчүн ачык алакаларга айланган жана анда ар бир эл өз салттарын сунуштап, башка тараптан жаңы нерселерди үйрөнүүгө мүмкүнчүлүк алышкан.

Мындай өз ара байытуунун натыйжасында орус жана кыргыз элдери музыкалык горизонтторун гана кеңейтпестен, алар өздөрүнүн социалдык байланыштарын да бекемдешкен. Биз муну, эки элдин бири-биринин маданий мурастарына болгон урматтоосу менен кызыгуусу катары байкаса болот. Бул процесс эки этникалык топтун ортосунда жаңы маданий мейкиндиктердин түзүлүшү, көбүрөөк гармониялуу жана өз ара түшүнүүчү коомду түзүүгө негизги кадам болгон. Демек, өткөн кылымдын аягында орустар менен кыргыздардын маданий байланыштарын өнүгүүсү, ар түрдүү элдердин фольклордук салттарын байытуунун жалпы маданий жана социалдык прогресске кандайча жардам берерин көрсөткөн. Музыка жайылтуудагы алмашуу, обондор жана ыргактар менен чектелбестен, адамдар ортосунда достукту, урматтоону жана сезимдешүүнү бекемдөөгө көмөктөшүүчү маанилүү элемент болуп саналарын эске алуу маанилүү жана салттуу музыканы байытып, алар жаңы маданий мурастын катмарына ээ болушту десек болот. Биринчиден: Көптөгөн фольклористер белгилеп кеткендей, кыргыз менен орус мелосуна жакын болгон кээ бир интонациялык окшоштуктардын элементтери далилденген [39: 45, 48: 67, 74: 105, 97: 25, 233: 57 ж.б.]. Экинчиден: Гетерефон элементтеринин эпизоддору жогору жакта көрсөтүлгөндөй кыргыз элинин музыкалык турмушунда, биз көрсөтүп жаткан мезгилден бир канча илгери көптөгөн кылымдардан мурун болгон деп божомолдоого болот.

Демек, көп үндө ырдоо ыкмасы, кыргыз ырчылары тарабынан четтетилген эмес. Чыныгы улуттук эстетикалык принциптерге эң эле алгылыктуу чектери ассимиляция¹ болгон. Орустун дин кызматкери П. Тихов көп

¹ *Ассимиляция* – ассимиляция, ассимиляция этүү, ассимиляция кылуу. (тилин, үрп-адатын өдөштүрүү аркылуу бир элдин экинчи эл менен кошулуп кетиши). Орусча-кыргызча сөздүк. Кыргыз ССР Илимдер Академиясынын академиги, профессор К.К.Юдахиндин редакциясы астында Чет жана улут сөздүктөрүнүн мамлекеттик басмасы. М., -1957. –30-бет.

² *Константрация* – константрация, константрациялоо (бир нерсенин бар экендигин, болгондугун, шексиздигин белгилөө, бекитүү). Орусча-кыргызча сөздүк. Кыргыз ССР Илимдер Академиясынын академиги, профессор К.К.Юдахиндин редакциясы астында Чет жана улут сөздүктөрүнүн мамлекеттик басмасы. М., -1957. –296-бет.

жылдар бою Орто Азия элдеринин ыр маданиятына көз салып келген изилдөөчү катары, бул көрүнүштү констатациялайт² жана «...кыргыздардын акындык чыгармачылыгы азиялыктардын кварта-квинталык катнашына карабастан, орустардын элдик ырларынын үлгүлөрүндө түзүлгөн жаңы «улямга» (орфографиялык нускасы «ырга» Ж.Д.) өтүү менен орустардын маданий баскынчылыгынын астында өлүп баратат» - деген. [1: 5-6.].

Жалпысынан алганда кыргыз фольклору сырттан келген жаңы таасирлерге дээлик «ийкемдүү» болгон. XX кылымдын башталышында эле, элдик музыкалдаштыруунун жаңы формасы пайда болуу аркылуу айылдарда топ менен ырдоо ыкмасы көнүнүш болуп келген. XIX кылымдын аягында Кыргызстанда орус-кыргыз мектептерден башка көптөгөн медреселер пайда болгон. Сабаттуулукка окутуу ыкмасынын кызматын «топ менен ырдоо» аткарып, окуучулар тамганы же сөздү мелодикалык-декламациянын каражаты аркылуу үйрөнүшкөн. Намаз окуунун сөздөрүн өзүнчө ырдын кайрыгынын интонациясына ылайыктуу келтирүү менен араб тилиндеги татаал болгон лексиканы жана графиканы эске тутуусун жеңилдеткен. «...Балдарды эң кичине жашынан баштап мындай ыкма менен окутуу, коллективдүү ырдоонун практикасын өздөштүрүүгө, угуу жана эске тутуу жөндөмдүүлүктөрүн өнүктүрүүгө, музыкага болгон кызыгуусун арттырууга багытталган...» (2: 40).

Топ менен ырдоонун мындан аркы эволюциясы, тоолуу Кыргызстанга феодалдык-капиталисттик мамилелердин башталышынын жайылтылышына байланыштуу, социалдык-экономикалык кайра өзгөрүүлөрдүн процессинде түздөн-түз детерминизмделген³. Зордук-зомбулук менен кыргыздардын жайыттары сырттан келген жер иштетүүчүлөргө таркатылып берилген. Ошонун кесепетинен кедей-кембагалдар өздөрүнүн жанын багуу үчүн, жакынкы кыштыктарга жалданма жумуш издөөгө дуушар болушкан. Жаратылыштын байлыктарын жигердүү эксплуатациялоо менен шах-

та жана кен казуу ишканалары пайда болуп, шаарларда жана фабрикалары бар кыштактарда элдин саны көбөйгөн. Өзүнө таандык көз карашы жана руханий маданияты болгон пролетариат - жаңы классы түзүлгөн. Ар кандай улуттардан турган элдердин чогулуп жашоосунун, иштөөсүнүн негизинде, бири-бирине жардам берүү менен достук мамилелери чыңалып, ички өз ара психологиясы өзгөргөн жана коллективдештирүүгө болгон аң-сезими ойгонгон. Элдердин жалпы социалдык шарттарга кыжырдануусу ачык, так жана сергек фольклор менен чагылдырылган.

Демек, алгач социалдык маанидеги текстер жазылып, андан кийин тааныш болгон обонго сөздөрүн дал келтирип аткарышкан. Ошентип, биринчи жумушчу ырларынын үлгүлөрү пайда боло баштаган. А. Затаевичтин «Казак элинин 100 ыры» аттуу жыйнагы 1925-жылы Оренбург шаарында жарык көргөн. 1925-жылы кыргыз элинен жазып алынган сегиз элдик ыры ошол жыйнакка киргизилген. Алардын экөөсү гана жумушчу ырдын мазмунун берип турат. Алар: «Шум жалган», «Армандуу дүйнө».

Жергиликтүү элдер чындыкты көркөм чагылдырууда, *монодиялык* ырдоо каражатын колдонуп келген болсо, кыргыздардын элдик музыкалык практикасында жат болуп келген орус, украин улуттарынын көп үндө ырдоо ыкмаларын кабыл ала баштаган. Анын таасирлери Кыргызстандын түндүк облустарындагы музыкалык фольклорунда ачык айкын байкалып турат. Коомдогу болуп жаткан жашоо менен доордогу дүйнөлүк өзгөрүүлөргө жана тарыхый окуяларга элдер көңүлүкөш мамиледе болбостон, жада калса республиканын эң алыскы айыл кыштактарындагы жергиликтүү элдер өздөрүнүн активдүүлүгүн көрсөтүшкөн. Ошондуктан, XX кылымдын башталышы Орусиядай эле, Кыргызстанда да элдик массанын улуттук-боштондук кыймылы болгондугу белгилүү болот. Өндүрүшкө болгон жаңы мамиленин пайда болуусу менен жакыр болгон элдин катмарлары, өндүрүштүн борбору болгон

³Детерминизм – филос. детерминизм, (табияттын жана коомдун бардык көрүнүштөрүнүн, айрыкча адамдын эркинин жана жүрүм-турумунун мыйзам ченемдүүлүгү жана себептүү байланыштуулугу жөнүндөгү илим). Орусча-кыргызча сөздүк. Кыр.ССР ИАнын академиги, профессор К.К.Юдахиндин редакциясы астында. Чет жана улут сөздүктөрүнүн мамлекеттик басмасы. М., -1957. -159-бет.

шаарларга жана жумушчулардын кыштактарына көчүшүп, аз убакыттын ичинде каптап келген. Демек, анын негизинде жаңы маданий, руханий акыл-ой мүдөөсүнө таандык болгон пролетариат классынын ырлары пайда боло баштаган.

Коомдогу болуп жаткан көптөгөн катмарларга бөлүнүү, андан аркы өзүнүн абалына жана жалпы массанын жакырдануусуна тынчсызданууну алып келген. Бул өтө ылдам жана ийкем таасир берүүчү ыр жанрында чагылдырыла баштаган. Топ менен ырдоонун турмуштук чөйрөсү жана функциялары өзгөрүүлөргө дуушар болгон. Ырым-жырым жана лирикалык ырлардын ордуна, курч социалдык тематиканы көтөргөн, нааразылык, каршылык көрсөтүү мазмундагы шаардык ырлар пайда боло баштаган. Алгачкы жолу жумушчуларды даңазалаган, андан ары революциялык маанайдагы ырлар пайда болгон.

«Интернационал» «...ыры 1918-жылы 10-январда үчүнчү Бүткүл Россиялык Советтердин I съездинин ачылышында Мамлекеттик гимн болуп бекитилген...» [3: 17]. Көп учурларда дүйнөлүк пролетариаттардын «Интернационал» сыяктуу революциялык ыр-хорлорунун тексти кыргыз тилине которулуп, обону болсо кыргыз улуттук салттуу ыр музыкасына туура келгендей болуп ылайыкташтырылып аткарылган.

Демек, параддык жүрүштөрдө, марш ырлардын ыргагынын коштоосу менен массалык майрамдоо, шаар жерлеринен айыл-кыштактарга чейин жетип, жергиликтүү мектеп мугалимдери, окуучулар, кызматкерлер революциялык музыка менен демонстрацияларга чыгууну өздөштүрүшкөн.

Кыргыз фольклорунда согушка мобилизациялоо мезгили, элдин кайгысын, туулган жери менен коштошуусун чагылдырган абдан сонун «коштошуу» жанрынын үлгүлөрү белгилүү. Ал ырлар бир эле мезгилде кыргыз элинин революциялык духун көтөргөн [4: 87]. 1916-жылдагы “Үркүн” Улуттук боштондук көтөрүлүш мезгилинде биргелешип аткаруу үчүн авторлору жок бир канча ырлар болгон. Ошондой курч шартта жалпы элге таанымал массалык ырлар атактуу боло баштайт. Демек, ырдын чакырык жасаган мүнөздүүлүгүнүн, чыгарманын түзүмүнүн ачыктыгынын, тактыгынын жана интона-

циясынын жөнөкөйлүгүнүн натыйжасында алгачкы кыргыз кызыл армиясынын марш темпиндеги ыр-хорлору пайда болгон.

Белгилүү коомдук ишмер Касым Тыныстановдун «...түздөн-түз кийлигишүүсүнүн негизинде 1925-жылдан баштап кыргыз элдик музыкасын нотага түшүрүп жыйноо үчүн, орусиянын профессионал музыканттары менен кат аркылуу сүйлөшүүлөр жүргүзүлгөн. Бирок, алар башында макулдугун беришип, киринчерээк кандайдыр бир себептерден улам кыргыз элдик музыкасын нотага түшүрүп жыйноодон баш тартышкан...» [5: 34].

Кийинчерээк бул ишти атактуу музыка таануучу, фольклорист А.Затаевич иш жүзүнө ашырган. Пишпек шаарына кыргыз улутундагы талантуу элдик музыканттар топтоштурулган. Алардын ичинде Токтогул Сатылганов да болгон. Ал эми алардын репертуарларын нотага жазуу үчүн элдик музыканын белгилүү жыйноочусу А. Затаевич Пишпекке келген. А. Затаевичтин ишмердүүлүгүнүн мааниси оозеки салттагы элдик жана элдик-профессионалдык музыканын ар түрдүү жанрларынын үлгүлөрүн нотага түшүргөн. Анын абдан чоң, баалуулугу болуп, кыргыз элинин музыкалык маданиятынын тарыхында биринчи жолу жалпы улуттук кенчке айландыргандыгында. «...А. Затаевичтин ноталык жазуулары жалпысынан 428 нукура обондуу ырларды, обондорду жана аспаптык күүлөрдү камтыйт. Алар жарыяланып, кыргыз улуттук музыкалык фольклористиканын жана композитордук чыгармачылыктын өнүгүшүнө зор...» [5: 22] салым кошкон.

Кыргызстандагы жумушчу жана революциялык ыр жанрынын революцияга чейинки мезгилдеги мыйзамченемдүү калыптанышын ачып көрсөтүү үчүн биз биринчиден «...социалдык тегинин пайда болуусун жана коомдун спецификалык таасирин түшүндүрүп, ар түрдүү түйүнү болуп келген түптүз социалдык мыйзамченемдүүлүктүн негизинде жекече учурун ажырата билүүбүз керек...» [6: 152]. Анткени, көрсөтүлгөн процессти абдан жакшы түшүнүү үчүн, республикадагы материалдык өндүрүштүн шартталган жаңылануу жолдорунун негизинде, себеп менен натыйжанын байланышынын бардык жыйындысын ачык-айкын көрүү зарыл бол-

гон.

Демек, жаңы экономикалык мамилелердин көптөгөн кылымдар бою салттуу болуп келген шаардагы маданияттын өнүгүүсү, узакка созулган мезгилдер бою топ менен ырдоонун эң алгачкы түрү синкретикалык⁴ фольклордон бөлүнүп чыгып, өз алдынча жанр катары динамикалык өнүгүү жолуна түштү десек болот. Бул болсо бир канча объективдүү себептер менен детерминирован. Алардын эң эле чоң маанилүүлөрү деп автор төмөнкүлөрдү эсептейт:

Биринчиден: топ менен ырдоонун турмуш чөйрөсүндө болуусу, айкалышуусу жана анын жолдорунун, ыктарынын өзгөрүүсү.

Экинчиден: башка этникалык ыр маданияты менен айкалышы жана анын кээ бир элементтеринин ассимиляцияланышы болгон.

Жогорудагы так ушул эки учур, кыргыз фольклорундагы топ менен ырдоонун эволюциясынын ачык көрүнүп турган аяккы жыйынтыктуу корутундулоосуна алып келген. Албетте, эгерде жекече мал чарбачылыгы менен иштөө мурунку уруу-уруучулук коомдо, кааласак да, каалабасак да жекече музыкалык аткаруучулуктун мүнөзүн аныктаса, ал эми капиталистик ишканалардын шартында жалданып биргелешип иштөө процессинин өзү, Кыргызстандын шаарларындагы тургундардын көркөм чыгармачылыгынын массалык формасын жараткан. Топ менен ырдоо күндөлүк болуп жаткан турмуштун чегинен чыга баштайт да үрп-адат, ырым-жырым функциясын жоготуу менен башкача коммуникативдик, эстетикалык функциялар табыла баштайт жана ал күчөтүлөт. Ырды аткаруу мезгилинде бир гана үй-бүлөнүн мүчөлөрү гана эмес, кошулма класстык жышааны бар коомдогу эмгекчи элдердин катмарларынын өкүлдөрү да катыша башташкан.

Аткаруучудан, белгиленген профессионалдуулукту жана атайын даярдыкты талап

кылган, айрыкча элиталык аспаптык жанрларга салыштырмалуу бөтөнчө демократиялуулугу менен айрымаланган жумушчу ыр жанры колдоого жана жайылтууга алынган. Жөнөкөй текст жана обондун жардамы аркылуу бири-бирине жакын болгон ой менен сезимди чагылдырган жумушчу ырлар толугу менен жеткиликтүү болгон. Жанрдын тез кристалдашып кетүүсү менен анын турмуштагы «эрүү» жөндөмдүүлүгү аркылуу музыкалык маданият менен параллель болгон анын акылы, таланты жагынан бирдей, маңыздуу ички элементтери менен жеңилдетилген. Шаардык чөйрөнүн шартында, анын этникалык, социалдык жана маданий жактан бир тектүү эместиги, фольклордун жаңы жанрына башка элдердин таасирдүү музыкалык тилин өздөштүрүүнүн негизинде, байыркы салттуу ыр менен автордук ырлар жуурулушуп кеткен. Орус элинин кеңейтилген, созулуңку көп үндө аткаруу жөндөмдүүлүктөрү, кыргыз жумушчу ырларын, топ менен унисондо ырдоосунда толук бекемделгендиги мыйзам ченемдүү болгон.

Хор жанрынын абдан ачык, так, жышааны болгон үндөрдүн, партияларга багытталып бөлүнүүсү азырынча болгон эмес. Бирок, тембрдик контрастардын башталыштары, «төмөнкү добуш» менен «жогорку добуш» сыяктуу октавалык дифференция⁵ байкала баштаган. Ошол эле мезгилде спонтанно⁶ келип чыккан ырдоо үчүн ыңгайлуу ортоңку диапазон абдан ылайыктуу келген. Демек, ырды атайын баштаган «баштоочу» болгон да, өзүнүн ролу боюнча аналогиялык окшоштугу бар орус ырларындагы запев сыяктуу башталат да, андан ары ырчылардын саны акырындык менен көбөйүп, калган катышуучуларды өзүнө камтый баштайт.

Ошентип, колдонморолду аткаргандан токтой баштайт. Социалдык турмушка багытталган чөйрөнүн образы күчөтүлөт да, лириканы жана «турмушту» чагылдырган

⁴ Синкретика (философия) – бул ар кандай философиялык принциптерди бир системага бириктирбестен айкалыштыруу. Синкретика метафизика жана диалектика менен бирге философиялык логиканын бир түрү. Синкретика термини дүйнө таанымынын, цивилизациянын жана маданияттын ар кандай элементтеринин ортосундагы байланышты билдирет. Системология жана системалар теориясында синкретика системалык мамилени түшүнүү, изилдөө жана колдонуу үчүн методологиялык философиялык негиз катары кызмат кылат. tradicito.wiki Синкретика.

⁵ Дифференциальный – дифференция – шартка карай өзгөрүп туруучу; ар түрдүү. Орусча-кыргызча сөздүк. Түзүүчү: К.К.Юдахин. М.: 2000. 164-б.

⁶ Спонтанный – спонтандык – сырткы таасирлерден эмес, ички себептердин натыйжасында пайда болуучу. Орусча-кыргызча сөздүк. Түзүүчү: К.К.Юдахин. М.: 2000. 818-б.

чыгармалар азыраак болуп калат. Славян элдеринин хорооводуна салыштырмалуу, кыргыз унисондук ырларында кыймыл аракет менен байланышкан бийлер болбогону байкалат. Эреже боюнча темптер жай, шашпай жана акырын, терме сыяктуу мүнөздөгү обондор дээрлик кезикпейт. Демек, ыргактык жактан бирдей, шашпаган мүнөздөгү белгилүү болгон ырдын мотиви, аткаруучуларга ыңгайлуу тааныш болуп, бардык кошулуп ырдоону каалоочулардын мүмкүнчүлүктөрүнө жараша жооп берген. Текст менен обон болсо ыр катары биротоло калыптанат жана бекемделет [7: 65-б.]. Обондогу варианттуулуктан акырындап алыстай баштайт да, автордук ырлар болсо улам барган сайын бекемделе берет. Революциялык марш сыяктуу ырлардын таасири астында унисондук кыргыз ырларынын стилистикасы өзгөрө баштайт. Аларда фанфардык-чакырык сыяктуу интонациялар, ырдын текстиндеги ачыктык, тактык менен аккорддогу тондор боюнча тез-тез, ылдамдаган кыймылдар, түрдүү татаалдыктагы метрлер жана ачык, такталган куплеттик формадагы ырлар пайда боло баштаган. Ошентип, акырындык менен обондун функциялык жана гармониялык негизги ойго басымдуу маани бериле баштаган. Айрыкча, XX кылымдын 40-жылдардагы музыкалык фольклорду хорго иштеп чыгуудагы гамфондук складда

байкалат десек болот. Демек, XX кылымдын 20-жылдарындагы унисондук массалык жумушчу жана революциялык ырлар, топ менен ырдоодон баштап, татаал болгон а саррелла жанрын карай өсүүсү жыйынтыкталат жана Кыргызстандагы шаарлардын тургундарынын кеңейтилген катмарларына кеңири жайылтылып кадимкидей көнүмүш болуп калат.

Жогоруда көрсөтүлгөндөй, унисондук ыр жана анын кээ бир, эки же үч үндө жазылган үлгүлөрүндө, хордукырларга таандык болгон өзүнүн бир канча спецификалык чектери байкалат. Көпчүлүк жумушчу унисондук ырлар, эреже боюнча музыкалык аспаптын коштоосу жок аткарылып келген. Бул болсо, Октябрь революциясынан кийинки доордогу эки жана үч үндүү а саррелла жанрындагы хордук чыгармалар үчүн иштелип чыккан чыгармалардын пайда болуусуна өз таасирин тийгизген. Бул айрыкча 1918-жылдардагы жана кызыл армиянын массалык ырларында көрүнүп турат. Демек, биз, диссертациялык изилдөөбүздө көрсөтүлгөн бул мезгилди, элдик ыр чыгармачылыктын бөтөнчө өзгөчөлөнгөн көп үндүү түрү аркылуу, коомдогу кээ бир белгиленген топтордун көркөм-эстетикалык муктаждыктарын канааттандырган, Республикадагы хор искусствосунун а саррелла жанрынын калыптанышынын баштапкы баскычы деп эсептейбиз.

Колдонулган адабияттар:

1. Тихов П.О. О музыке туркестанских киргизов. Музыка и жизнь. 1910. № 3. -15-б.
2. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. -Алма-Ата. Наука. 1966. -40-б.
3. Дүйшалиев К.Ш. О киргизской народной музыке. -Ф.: 1984. -73-б.
4. Алексеев Э. Есть ли у якутов многоголосия? Советская музыка. 1967. №5, - 87-б.
5. Дүйшалиев К.Ш. О соотношении вокального и инструментального начал в киргизском мелосе устной традиции. (Памяти К.Квитки). -М.: 1983. -34-б.
6. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания в жизни. -М.: Советский композитор. 1978. -352-б.
7. Янов-Яновская Н. Богатство многообразия // Советская музыка. 1981. №1. -31-б.

*УДК 394.3**Валлехо П. /ИСПАНИЯ/
Vallejo P. /SPAIN/*

**КЕДУГУ БАЛДАР ЫРЛАРЫ ЖАНА БИЙЛЕРИ
(БАССАРИ, БЕДИК & МАЛИНКЕ) СЕНЕГАЛДАН, АФРИКАДАН**

**КЕДУГУ ДЕТСКИЕ ПЕСНИ И ТАНЦЫ (БАССАРИ, БЕДИК И МАЛИНКЕ) ИЗ СЕНЕГАЛА,
АФРИКА KÉDOUGOU**

**CHILDREN SONGS AND DANCES (BASSARI, BÉDIK & MALINKE) FROM SENEGAL, AFRICA
KÉDOUGOU**

Abstract. This presentation attempts to show how the fields of pedagogy and research not only share spaces but also exchange tools and logic. This experimental project enables a role reversal among those involved; in this case, a group of Senegalese teachers and students seeking to recover their respective children's musical heritage. At a certain point, it is the student who teaches and informs the teacher, and both participate actively and autonomously in the recovery of their own repertoires; a way of emancipating Africans from Westerners in the study of their own music.

Keywords: Kédougou (Senegal), Research-Pedagogy, Children's music, Role reversal, Musical heritage recovery.

Аннотация. Бул презентация педагогика жана изилдөө тармактары бир мейкиндикте жашашпастан, ыкмаларды жана логиканы кантип алмашышаарын көрсөтүүгө аракет кылат. Бул эксперименталдык долбоорго тартылгандарга ролду өзгөртүүгө мүмкүндүк берет; булар учурда өздөрүнүн балдарынын музыкалык мурасын калыбына келтирүүгө умтулган сенегалдык мугалимдердин жана студенттердин бир тобу. Белгилүү бир учурда бул студент мугалимге сабак берип, маалымат берип, экөө тең өз репертуарларын калыбына келтирүүгө активдүү жана автономдуу катышат; өз музыкасын изилдөөдө африкалыктарды батыштык басымдан бошотуунун жолу.

Негизги сөздөр: Кедугу (Сенегал), Изилдөө-Педагогика, Балдар музыкасы, Ролду өзгөртүү, Музыкалык мурасты калыбына келтирүү.

Аннотация. В данной презентации предпринята попытка показать, как педагогика и исследования не только разделяют пространство, но и обмениваются инструментами и логикой. Этот экспериментальный проект позволяет участникам поменяться ролями; в данном случае это группа сенегальских учителей и учеников, стремящихся восстановить музыкальное наследие своих детей. В определённый момент ученик обучает и информирует учителя, и оба они активно и автономно участвуют в восстановлении собственного репертуара; это способ освободить африканцев от западного влияния в изучении собственной музыки.

Ключевые слова: Кедугу (Сенегал), исследовательская педагогика, детская музыка, смена ролей, восстановление музыкального наследия.

Introduction. In January 2010, thanks to the joint initiative of the Carl Orff-Foundation and the Goethe Institute of Dakar, it was organized in Senegal the first Teacher Training Course focused to music teachers coming across the country. The methodological principles on which the course was based were in line with the ideas of Carl Orff and Gunild Keetman regarding the integration of music, dance and improvisation in Elementary Education. The use of oral tradition music,

together with the aforementioned methodology, constituted the axis around which the course was articulated, always from a practical point of view and with the subsequent systematization and reflection of the work done. Organizing a course of this kind in Senegal is itself a singular bet, as the goal is to apply through practical activities, ideas coming from the West tradition in a very different socio-cultural context as usual as it is Africa, but in which, however, other Western

models fit in other areas of education. The main objective was to provide a variety of conceptual and technical tools to the teacher's participants that permit them having other visions of how they could teach music, and how to do a better use of their own resources in the music class, always adapting ideas into their educational reality and the group identity.

This first experience was a turning point in the vision of all those who participated, both specialized music teachers working in different schools located throughout the Senegalese territory. They were so enthusiastic, and the results were so satisfactory, that it was decided immediately to organize a new workshop on the next year 2011, and several more workshops during the consecutive ones from 2012 to 2016, during which the training course in music education and dance became an original Research Project.

I. Teachers First Workshop. Dakar, Senegal. January 2010

During the two first calls, the course was based on realizing a big variety of activities in which the use of voice, improvisation, movement, dance and listening music, constituted the backbone around which the main topics were established in a transversal manner. Instrumental practice was adapted to the instruments brought by the participants themselves; other materials used during the course (songs, games, rhymes, dances, auditions, ... etc.), were taken from traditional music examples of different cultures in the world. That was the best way to give the teachers a wide vision, as varied as possible, on music contexts and educational realities around the world. Each session was followed by a discussion, reflection and review of the concepts worked and, at the end of the courses, we always offered a free concert at the Goethe Institut showing the work done during the course. These concerts were always a big success for performers and audience.

II. Introduction on Research: Kédougou

Due to the enormous interest that the teachers showed about the phenomenon of oral tradition's music in the world, it was after the end of the 2nd atelier in Dakar (January 2011) when a unique initiative appeared: to continue the workshop so parallel to a musical training in research. The consciousness that emerged

during the course of the importance of preserving traditional music, made to all thinking about the purpose of doing the same kind of work with music in Senegal still alive; particularly Children Music.

The possibility of collecting songs, games and dances of children and youth repertoires, became a big motivation for everyone. So that was the reason why we decided to focus our view into the remote region of Kedougou where a significant part of the participating teachers was destined and where the traditional music still survives! Thus, from January 2012 until February 2016, we continued the work in Kedougou but, due to logistical and geographical reasons, the newly formed "Groupe de Kedougou" was necessarily reduced from the initial 19 to 10 final members.

During the "Introduction on Research" new workshop, our first mission was to collect music coming from different field recordings. Parallel, we were taking pictures and some video samples of the circumstances, while collecting information concerning the sociological aspects of each song: function, repertory, history, geography, vernacular culture, linguistic aspects and traditional religion.

Subsequently, we proceeded to the transcription and analysis of those most significant aspects of music, and we searched as well about the music learning and knowledge transmission processes. Due to the great ethnic variety and the cultural richness at Kédougou region, we decided to focus our work on three communities: Bassari, Bedik and Malinke, specifically to the Children Repertoires

III. Kédougou: sociological, geographical and cultural context

Kédougou is one of the 14 regions of Senegal. It is located at the south-eastern most extremity of the country, between the boundary of the Niokolo-Koba National Park and the borders of Mali and Guinea-Conakry. The capital of this mountainous territory, of almost 17,000 square kilometres, is the homonymous city of Kédougou. The Gambia River, which originates in the Fouta Djallon Mountain range, flows through the region in a north-westerly direction towards the Atlantic Ocean. Until recently the region was quite isolated, with access to some villages being especially difficult. However, nowadays the area is experiencing a growth in tourism, in particular

the Bedik and the picturesque Bassari villages and surrounding area, where the great *Dindefelo* Falls are situated. In 2008, Kédougou became an independent region and was divided into its three present districts: Kédougou, Salemata and Saraya. It has a population of 155,000, a great cultural richness and a good deal of ethnological diversity where most of the population is made up of the Bedik, Bassari and Malinke.

The Bassari, Bedik and Malinke

The **Bassari** ("alliane" or "liyan") belong to the Tenda ethnolinguistic group. They number approximately 30,000 people spread among 22 villages in the district of Salemata, south of Kédougou, between the Gambia River and the border with Guinea-Conakry. Their primary occupation is agriculture (rice, millet and peanut), but there are also artisans (blacksmiths, weavers and potters). Agricultural work is very intense during the rainy season (from June to October). During the dry season (from November to May) the Bassari live on the harvest surplus and commercial produce. Apart of mainly Islamic influence, although less Christianity, The Bassari have maintained the traditional animistic religion and culture of their forebears.

The most important ritual among the Bassari is the rite of passage of adolescents at the end of the dry season when men and women dress in a very elegant and exuberant way. The Bassari, whose society is structured in accordance with life's vital stages, follow a matrilineal line of succession and have only seven surnames: Bangas, Bendia, Boubane, Bidiar, Bies, Bianquinch and Bonang.

The **Bedik**, originally from Mali, they also pertain to the Tenda ethnolinguistic group. Former hunter-gatherers and now farmers and merchants, the Bedik have settled in the vicinity of Bangafassi, near the border with Guinea, in a landscape of mountains and valleys, characterized by groups of houses with slanted roofs made of straw. Patrilineal, Bedik society is organized around clans and family units, considering themselves Christians but having maintained their animistic beliefs, among which is the idea that existence itself is under the supernatural power of genies and divinities of nature. They have a certain amount of cultural affinity with the Bassari, although the Bedik have more collective celebrations (*Matyang*) which commemorate the cohesion of the group,

that include banquets, music and characteristic dances, an important hallmark of the Bedik. Among the other rites, those that stand out are *Manindam* (male rite of passage in April and May), *Gamond* (female fertility and health or the coming of rain in May and June) and *Eyamb* (celebrating the arrival of puberty in marriageable girls).

The **Malinke**, also known as the Manding or the Mandinko (among other denominations), originated in the Empire of Mali (13th to 16th centuries). Today inhabit the district of Saraya, in south-east Kédougou. A patrilineal society based on farming, stockbreeding and fishing, it has been largely Islamized, although animism and ancestor worship endure as part of their beliefs (there is also a Christian minority). Malinké society has always been characterized by its hierarchical structure, distinguishing between nobles and vassals, and having different classes or castes according to age. The great artistic reputation of the Malinke is attributable to their wood carvings (masks), their multi-coloured, elegant fabrics and, above all, to their refined gold and silversmithing. They make bracelets, armbands, earrings and necklaces of gold and silver; the latter tend to have tiny bells which subtly tinkle creating a harmonious sound which, they believe, can be heard by their ancestors. The importance of the *griot* (troubadour) figure must be pointed out. He sings accompanying himself on the kora (21-string harp-lute) and keeps alive the oral, literary, historical and musical traditions of the Manding.

The Music: General characteristics of the songs

Upon a first listening of the different traditional music of the Bassari, Bedik and Malinke, one perceives a certain connection, as if one were hearing the same sound reality in which contrasting and at the same time complimentary musical aspects coexist. However, after further attentive listening the differences become more and more evident and one can perceive with greater precision the identity of each musical language.

Each of the collected songs for this research has its own social function or purpose as for health and welcoming; descriptive or in memory of individuals, festivity and entertainment, cautionary, advisory and reconciliation, to bringing the rain, rites of passage and fertility,

weddings and maternity, to accompany the masks and dances, for lamenting, sadness or healing, and lullabies.

The collection includes male, female and mixed monodic songs, sung *a capella*, accompanied by hand-clapping and/or rattles, or over the rhythmic patterns of a *djembe* drum. The formal structures are predominantly antiphonal (based on the alternation of two groups or between soloist and group), to a lesser degree responsorial (a soloist sings one or more phrases and the group responds, creating a question-and-answer effect), and sometimes both forms alternate.

Asymmetric assigning of the phrases among the participating groups is common, so that each group ends up singing all of them. The melodies are built on scales of 4, 5, 6 or 7 tones, mostly the Anhemitonic pentatonic scale (without semitones) in descending motion (for example, mi-re-do-la-sol) and the use of *portamento*¹ between the different pitches.

The songs were selected by the same boys and girls who memorized and sang them for the recording research support, while the gathering of the information about and the classification of the songs was realized by the Kédougou Group.

CD Edition

For materializing this project, the largest financial contributions were given since 2010 from the Goethe Institut: Group journeys, accommodation and sustenance in Dakar and Kédougou. The Carl Orff-Foundation in Diessen was not only taking care of Polo Vallejo's support but looking forwards to participate in the CD edition. The music publisher Ocora/Radio France was going participate as well but the big difficulties carried out in 2014 (and the following years) because of the economic crisis that affected Europe, took the project into an impasse, so this reason and the direction changes within the Goethe Institut, stopped everything during almost two years. Meanwhile, with the creation of a small editorial *Swanu books* (Spanish National Award 2016 in Book Edition, Art Category), the work restarted again and, at the end of 2018, it was possible to make a CD-Booklet with all the songs, music transcriptions and rest of the inner information. This publication,

which collected and synthesized the highlights of the experience, constituted a new form of field research with educational and social purposes as well.

IV. As a brief conclusion

"Kédougou Project" has been a unique educational, musical, scientific and human experience. The work carried out by the group of teachers, with the participation and implication of children and young's, has made possible to materialize and making real the idea that music is without doubt a powerful educational tool and probably the best communicative way to express not only emotions but knowledge. The challenge of carrying out a music teacher training course whose end has been transformed in a research work based on collecting traditional children music, shows us that, both fields -Education and Research- exist in permanent symbiosis and interaction and becoming a great motivation for teachers and students. Even more, paradoxically, teachers have been the ones who learned from their students.!. Furthermore, this project has been an extremely effective tool for considering the preservation of musical heritage whose fate is likely to disappear. The inherent value of this project is enhanced by the fact of empowering users to collect the music themselves and to keep it safe.

CD-Booklet reference edition



"Kédougou: Children's Songs and Games Bassari, Bedik & Malinke (Senegal)". CD-Book: recordings, texts & Photos by Polo Vallejo & Groupe de Kédougou. Swanu Books, Madrid, 2019.

¹Moving from one note to the next without interruption or a jump, by way of a slight sliding.

УДК 78.072.2

Исмагулов А.Д. /КАЗАКСТАН/
Исмагулов А.Д. /КАЗАХСТАН/
Ismagulov A.D. /KAZAKHSTAN/

**ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ
ЭТНОИНСТРУМЕНОВЕДЕНИЯ В КАЗАХСТАНЕ
(К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В РК)**

**КАЗАКСТАНДАГЫ ЭТНОИНСТРУМЕНТТЕРДИ ИЗИЛДӨӨНҮН КАЛЫПТАНУУ ЖАНА
ӨНҮГҮҮ НЕГИЗГИ ЭТАПТАРЫ
(КРда ЭЛ МУЗЫКАСЫН ИЗИЛДӨӨ МАСЕЛЕСИНЕ)**

**MAIN STAGES OF FORMATION AND DEVELOPMENT
ETHNO-INSTRUMENTOLOGY IN KAZAKHSTAN
(ON THE PROBLEM OF STUDYING FOLK MUSIC IN RK)**

Аннотация. В данной статье рассматриваются основные этапы становления и развития этноинструментоведения в Казахстане.

Ключевые слова: музыковед-фольклорист, казахские народные инструменты.

Аннотация. Бул мақалада Қазақстанда этноинструменттерді изилдөө илиминин калыптанышынын жана өнүгүшүнүн негизги этаптары каралат.

Негизги сөздөр: музыка таануучу-фольклорист, казак эл аспаптары.

Abstract. This article examines the main stages of the formation and development of ethnoinstrumental studies in Kazakhstan.

Keywords: musicologist-folklorist, Kazakh folk instruments.

Как известно, в духовной культуре многих народов фольклорная инструментальная музыка имеет огромное значение. Как указывает известный русский исследователь в этой области И.Мациевский, «будучи специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения, художественных импульсов народа, народная инструментальная музыка усилиями многих поколений на протяжении веков сформировалась в самобытное эстетическое явление» (16, с. 6).

При этом ряд музыковедов-фольклористов пишут о важности изучения и исследования народной инструментальной музыки. Здесь накоплен большой теоретический и практический материал, заложены основы этноорганологии - особой области этномызыкознания, занимающейся проблемами фольклорного инструментализма. В работе Р.Халитова, посвященной татарским народным инструментам, автор пишет, что эта область музыкальной этнографии является

наименее исследованной частью истории культуры, в то время как носители фольклорной инструментальной культуры неминуемо уходят из жизни, а вместе с ними утрачиваются и традиции исполнительства, и секреты изготовления музыкальных инструментов, то есть «музыкальная память поколений» (23, с. 3)

В этой связи важнейшее значение приобретает исследование народных инструментов. Согласно мнению словацкого музыковеда И.Мачака «музыкальные инструменты расширили возможности творческих проявлений человека в искусстве звуков» и в большой степени «повлияли на ... формирование интонационной специфики и тембровой палитры различных музыкальных культур и стилей» (16, с. 56). Русский исследователь В.Беляев также полагает, что «изучение музыкальных инструментов различных народов есть одно из средств изучения истории музыкального развития человечества» (2, с. 18).

Традиционная казахская музыкальная культура относится к цивилизации кочевых народов Центральной Азии. Опыт мирового этномузыкознания показывает, что у народов, связанных со скотоводством, обычно наблюдается большое разнообразие музыкальных инструментов и высокоразвитая инструментальная музыка, которая включается во все важнейшие сферы жизни.

Народные музыкальные инструменты казахского народа, как и все другие проявления фольклора, тесно связаны с бытом, обрядами, хозяйственной деятельностью и всем комплексом кочевого уклада. Являясь одной из ветвей инструментария общетюркской этнической группы, они в то же время обладают огромным и многообразным комплексом своих индивидуальных особенностей.

Особая роль инструментов в жизни казахов нашла свое отражение в многочисленных древних преданиях и сказаниях, которые обладают не только особой красотой, поэтичностью, возвышенностью, но и вековой мудростью и философской глубиной. Как считает А.Мухамбетова, «музыкальные мифы и легенды, являющиеся неотъемлемой частью традиционной религиозной системы, ставят Музыкальный инструмент на высшую ступень мироздания, как создателя и носителя космического порядка, проводника чистых энергий, объединяющих в гармоничное целое Космос, Природу и Человека» (15, с. 106).

Количество дошедших до нас казахских музыкальных инструментов в «живом» звучании у народных исполнителей сравнительно невелико: «по свидетельству современников на протяжении 19 века в народе активно бытовали четыре инструмента - кыл-кобыз и домбра, сыбызгы и шан-кобыз, а к началу 20 столетия наиболее распространенным инструментом оказалась домбра» (19, с. 4). Они использовались обычно как в качестве сопровождения в речитативных или песенных фольклорных жанрах, так и в функции сольного музицирования, где огромную популярность приобрел жанр кюя, представляющий собой небольшую (2-3 минуты) инструментальную пьесу программного характера, раскрывающую только единственный музыкальный образ, одно состояние и не содержащую контрастов. Кстати, одним

из первых сведения о кюе как музыкальном жанре приводит иранский музыкант

Абдикадыр Мураги в XIV веке: «Тюркско-монгольская песня-кюй делится на три вида: одна разновидность исполняется на музыкальном инструменте».

Как подчеркивалось выше, немногочисленность инструментария и отсутствие развитых форм ансамблевого музицирования исторически обусловлено многими объективными факторами, важнейшими из которых являлся кочевой или полукочевой уклад жизни.

Собирание, описание и изучение казахских народных инструментов прошло длительный путь. Об их бытовании у предков казахов свидетельствуют письменные источники. Так, например, о них упоминает в своих трудах великий ученый средневековья, живший в IX-X веке, Абу Наср Аль-Фараби. В частности, в «Большом трактате о музыке» он описывает происхождение и особенности музыкальных инструментов, в том числе и казахских, таких как сыбызгы, домбра, сырнай, керней, кобыз, дабыл, дангыра.

Наиболее значительные результаты по собиранию и изучению народных инструментов достигнуты в XX веке, когда в советский период истории Казахстана исследованиями в области фольклора начинают заниматься профессиональные музыканты. Эту целую большую эпоху можно условно разделить на три основных этапа.

- Первый из них - начальный - охватывает временной период 30-60-е годы. В это время появляются отдельные несистематизированные сведения о музыкальных инструментах, в основном описательного характера. Здесь хочу особо подчеркнуть роль академика А.Жубанова.

- Второй этап - 70-е - до середины 80-х годов - это становление этноорганологии или этноинструментоведения как специальной научной дисциплины, что связано с деятельностью Б.Сарыбаева.

- Третий этап - с середины 80-х - 90-е годы - дальнейшее развитие казахстанского этноинструментоведения.

В послевоенные годы появляются работы одного из основоположников казахского музыковедения академика А.Жубанова. В его фундаментальных трудах «Соловьи сто-

летия» и «Струны столетий» есть разделы, посвященные музыкальным инструментам. В отличие от предыдущих исследователей ученый более подробно пишет о сыбызгы, о некоем Сармалае из Уральсой

области, который не только играет на этом инструменте, но и сам изготовил его. Этот мастер довел число игровых отверстий сыбызгы до шести, в то время как в других регионах Казахстана их было с три-четыре. Тем самым Сармалай, по мнению А.Жубанова, раздвигает рамки диапазона инструмента, обогащает его выразительные возможности, расширяя звуковую палитру.

В своей емкой и содержательной статье «Старинный казахский инструмент домбра» выдающийся музыковед указывает, что подобные нашей домбре инструменты имеются у среднеазиатских народов с родственной культурой - киргизов, узбеков, туркменов и других, называясь при этом «домбра», «думбра», «дон бура», «думбрак». А.Жубановым также впервые было высказано предположение о происхождении слова «домбра»; он считал его связанным с арабскими «дунба», «бурре», что переводится как «курдюк ягненка». Автор излагает и интересную легенду о происхождении подставки, которую в народе не зря называют «шайтан тиек».

В упомянутой статье А.Жубанов впервые дает сведения о материалах, из которых изготавливают домбру - это ель, чинара, клен. Он специально останавливается на технологии изготовления, подчеркивая наиболее важные моменты - например, что иногда инструмент бывает долбленный, цельный, а в другой раз склеивается из отдельных планок осетровым клеем, которым владели мастера, жившие при Каспийском море (сейчас это города, расположенные в притоках реки Урал, - Атырау, Актау, Уральск).

Относительно строя домбры А.Жубанов выделяет три его вида: квартовый, квинтовый и прима, причем о последнем упоминается впервые. Особое внимание автор рассматриваемой работы уделяет принципам звукоизвлечения на домбре, подчеркивая сложность и разнообразие штрихов правой руки, что требует от исполнителя внимательного наблюдения и напряженного слухового восприятия. Некоторые из них непосредственно передаваемы в нотной записи, например, такие

как «групповой удар» пальцами («жаппай кагыс»), быстрый удар («суйрете кагыс»), раздельный удар большим и указательным пальцами («шубырта кагыс»), удар пятью пальцами поочередно вниз вверх («кезек кагыс»), скользящий удар подушками пальцев («сипай кагыс») и другие. Кстати, в народной среде бытовало множество самых различных приемов звукоизвлечения, из которых в наши дни профессионалами-домбристами применяются, к сожалению, далеко не все из них. А ведь от этого зависит тембровое, ритмическое, интонационное богатство домбровой музыки, ее неповторимая прелесть и своеобразие. Поэтому тщательное наблюдение, описание и изучение самобытнейшей штриховой техники народных инструменталистов представляет собой отдельную, самостоятельную и очень интересную проблему, заслуживающую пристального внимания наших музыковедов-фольклористов.

В «Атласе музыкальных инструментов», который впервые увидел свет в 1963 году и позже был переиздан с дополнениями, есть статьи и о казахских народных инструментах, таких как сыбызгы, камыс-сырнай, кос-сырнай, керкей, домбра, шертер, жетыген, кобыз, даулпаз, шан-кобыз. Это в целом составляет менее половины инструментов, известных на сегодняшний день. Таким образом, рассмотренный начальный этап зарождения и первых шагов этномузыковедения, охватывающий большой период времени - с 30-х до конца 60-х годов прошлого века - сыграл большую роль в музыкознании, позволив буквально по крупицам собрать важнейшие сведения о бытовавшем в то время фольклорном инструментарии, тем самым как бы подготовив почву не только для более глубокого исследования, систематизации и классификации народных инструментов, но и для возрождения некоторых их видов.

Второй, более сложный этап, связанный с первыми успехами казахстанского этноинструментоведения как науки, приходится на 70-е - середину 80-х годов. И это не случайно, так как именно в это время на территории бывшего СССР происходит, по выражению И.Мациевского, «бурный органо-логический взрыв». Достаточно назвать, например, появившиеся в печати труды А.Гуменюка «Инструментальная музыка», работы о музы-

кальном инструментарии разных народов: русского (К.Вертков), эстонского (Г.Тампер), узбекского (Ф.Караматов), коми (П.Чисталев), Средней Азии (Т.Вызго) и других. В Казахстане этот период отмечен деятельностью крупнейшего ученого-фольклориста и музыканта Б.Сарыбаева, автора многих статей, книги и альбома, посвященных самым насущным вопросам казахского этноинструментоведения. Он не только сделал наиболее полное исследование конструктивных особенностей, исторической эволюции, функционального использования казахского инструментария, но и совместно с мастерами О.Бейсембаевым и А.Аухадиевым восстановил и усовершенствовал многие из древних инструментов, вернув их в нашу культурную практику.

Кропотливо и неустанно работавший долгие годы Б.Сарыбаев постоянно организовывал фольклорные экспедиции в отдаленные районы, аулы, беседовал и переписывался с коренными жителями-знатоками казахского быта и культуры с целью поиска народных инструментов, бытовавших на территории Казахстана. Ученый изучал различные фольклорные и исторические источники, легенды и предания, где имеются упоминания об инструментах. Он первым из казахстанских музыковедов подробно ознакомился со средневековыми трактатами, находками археологических раскопок, иконографическими данными, инструментарием родственных народов. Результатом этих изысканий стала собственная коллекция древних музыкальных инструментов, насчитывающая более 350-ти экземпляров. Исследование и осмысление всего накопившегося за долгие годы материала послужило толчком к созданию фундаментального труда «Казахские музыкальные инструменты», ставшего классическим образцом национальной этноорганологии, значение которого трудно переоценить.

Б.Сарыбаев обратил внимание на то, что народные инструменты обслуживали различные стороны кочевой жизни казахов - магические обряды шаманов (кыл-кобыз, дангыра, асатаяк); пастуший быт (сыбызгы, шертер, кос-сырнай, камыс-сырнай); охоту (дауылпаз, шындауыл, бұғышақ); военную практику (дудыга, шын, муиз-сырнай, кер-

ней, уран, дабыл), игры детей и молодежи (саз-сырнай, ускирик, тастаук, конырау, шанкобыз); любительское музицирование молодежи и взрослых (домбра, жетыген, кепшик); деятельность профессиональных музыкантов (домбра, кыл-кобыз, сыбызгы).

В качестве основы систематизации народных инструментов Б.Сарыбаев использует классификацию известного русского этноинструментоведа К.Верткова. В соответствии с ней казахский фольклорный инструментарий Б.Сарыбаев распределил следующим образом.

1. Духовые подгруппы:

- флейтовые - сыбызгы, саз-сырнай, ускирик, ыскыртаук, тастаук;
- язычковые - камыс-сырнай, кос-сырнай;
- мундштуковые - муиз-сырнай, уран, бугышақ, керней.

2. Струнные подгруппы:

- щипковые - жетыген, шертер, домбра;
- смычковые - кыл-кобыз.

3. Мембранные подгруппы:

- ударные - дангыр, кепшик дабыл, дудыга, даулпаз, шындаул.

4. Самозвучающие подгруппы:

- щипковые - шанкобыз;
- ударные - асатаяк, шын, конырау.

Такая классификация в казахстанском музыкознании была сделана впервые и стала наиболее популярной как у профессиональных музыкантов, так и в самых широких кругах любителей и ценителей казахского инструментального фольклора.

Вместе с возвращением к жизни более двадцати незаслуженно забытых народных инструментов Б.Сарыбаев озвучил их, возродив приемы игры и тем самым ввел в культурную практику, еще более расширив тембровый диапазон богатейшей казахской инструментальной традиции. Так, например, им по рассказам стариков и архивным материалам был восстановлен жетыген, не сохранившийся у казахов к XX веку, который получил свое название от семи струн, которые натягивались на корпус, представляющий собой полый ящик длиной около метра. Техника игры на нем включает извлечение звука щипком с одновременным нажатием на струну с другой стороны подставки. Этот прием, меняя натяжение струны, создает ко-

лебания высоты звука, то есть микроинтонирование, придающее ему магическую притягательность.

Подвижническая деятельность Б.Сарыбаева стала образцом для многих этноинструментоведов нашей республики. Признанием огромного вклада исследователя в науку Казахстана и музыкальную практику стала межвузовская конференция его памяти, с успехом прошедшая в Алматинской консерватории им. Курмангазы.

Традиции выдающегося ученого были продолжены многими казахстанскими музыковедами. В частности, Б.Аманов, занимаясь проблемами этноорганологии, предложил применять исконно народную терминологию в исследованиях, посвященных фольклорной инструментальной музыке.

Таким образом, второй этап развития этноинструментоведения, связанный с именем Б.Сарыбаева, стал основополагающим в этой интереснейшей области музыковедения XX века. Труды замечательного знатока традиционной казахской музыки, открывшего и вернувшего в современную культуру целый ряд забытых древних инструментов, положили основу для создания в 80-е годы оркестра «Отар сазы», в который те были введены. Деятельность этого оркестра под руководством выдающегося домбриста, композитора и дирижера Н.Тлендиева открыла новое направление в оркестровом исполнительстве.

В 80-е годы талантливейший домбрист А.Раимбергенов создает первый ансамбль народных инструментов «Мурагер», в котором они собраны по принципу ансамблей Средней Азии. С конца 80-х годов эта форма ансамблевого музицирования стала в республике очень популярной.

Наряду с исследованием и восстановлением казахского народного инструментария, безусловно, важной проблемой является его реконструкция. Об этом, например, Б.Струве писал еще в 40-х годах XX века следующее: «Усовершенствование смычковых инструментов одна из наиболее ответственных задач в деле реконструкции, тем более, что техника реконструкции относится к еще почти совсем не разработанным областям инструментоведения. Задача перед реконструкторами очень сложная. Это максимально воз-

можное облегчение на инструменте техники звукоизвлечения и вообще освоение игры на инструменте, поскольку это зависит от реконструкции инструмента: положение струнной подставки, высота струн над грифом, форма смычка и при всем этом сохранение внешней формы инструмента» (22, с. 14).

Конечно, при реконструкции нужно ориентироваться на опыт производства струнных инструментов симфонического оркестра, а также на то лучшее, что было достигнуто при усовершенствовании русского народного инструментария. Однако не следует механически переносить этот опыт на казахские музыкальные инструменты, которые имеют свои уникальные особенности, собственную специфику.

Именно поэтому в некоторых случаях удачные начинания реконструкторов таят в себе определенную опасность. В частности, многое потерял при усовершенствовании и при «подгонке» к оркестру такой своеобразный и удивительный фольклорный инструмент, как кобыз.

Для того, чтобы расширить его диапазон и технические возможности, был перенят в точности скрипичный строй и металлические струны. В оркестре народных инструментов звучание кобызовой группы, ее тембр завуалирован другими группами. Когда же звучит солирующий кобыз, тембровое отождествление со скрипкой более заметно. Подобная реконструкция нарушает основные специфические тембровые краски кобыза и вместе с тем искажает тембр скрипки. Звуковой итог реконструированного кобыза, как справедливо остроумно заметил Б.Струве, выражается компромиссом («не совсем кобыз и совсем не скрипка»).

После реконструкции кобыза произошли принципиальные, коренные изменения: в посадке исполнителя, в постановке правой руки, а самое главное, в его звучании почти не ощущается тот особый колорит, богатейший тембр, без которого трудно представить себе истинный традиционный кобыз.

По этому поводу Б.Сарыбаев писал, что «некоторые специалисты ратуют за усовершенствование инструментов, прежде всего, с целью развития их технических возможностей. Обычно в таких случаях тембровые особенности отходят на второй план, и пого-

ня за техническими данными приводит к потере национальной специфики инструмента, складывающейся веками. Инструменты, усовершенствованные таким образом, приближаются к уж существующим образцам, инструментам симфонического оркестра». Подобные «реконструкции», к сожалению, имеют место по сей день.

Казахский инструментарий отличается исключительным богатством тембровых качеств, нарушение которых приводит к искажению основных идей усовершенствования. Современные реконструкторы национальных музыкальных инструментов берут на себя большую ответственность перед новым поколением, до которого должны дойти максимально сохраненные формы, конструктивные особенности инструмента, его регистровое звучание и своеобразный тембр.

В последние десятилетия в Казахстане, как на постсоветском пространстве в целом, заметно усилился интерес к традиционной музыкальной культуре. Это связано с обретением независимости и, как следствие, росту национального самосознания казахского народа. Возвращение к истокам отечественной культуры, неотъемлемой и важнейшей частью которой является музыкальное наследие предков, его тщательное изучение и пропаганда стали одним из приоритетных направлений современного музыкознания нашей республики.

В последние десятилетия были изданы работы, посвященные различным проблемам, касающимся народного инструментария. Остановлюсь лишь на некоторых из них. Очень интересной и содержательной является статья А.Мухамбетовой «Музыкальные инструменты в казахской культуре», написанная в 1998 году. Автор приводит древние мифы и легенды о музыкальных инструментах, дает философское обоснование их появлению и бытованию, на различных примерах доказывая, что, по представлениям казахов, они возникли как носители мирового порядка, игра на них поддерживает равновесие космических сил: «Инструменты - сакраль-

ные скакуны-посредники - доставляют шамана в любой из параллельных миров, туда же они уносят душу внимающего слушателя... Игра на инструментах - священнодействие, она оказывает влияние на человека и на Космос, а потому она необходимый компонент жизненно важных обрядов» (15, с. 111). А.Мухамбетова убедительно показывает, что в процессе исторического развития на базе магической и обрядовой игры на музыкальных инструментах сложилась ее самостоятельная ветвь - профессиональная инструментальная музыка для слушания.

Этномузыковед справедливо отмечает, что для традиционной культуры характерно отсутствие жестких стандартов инструментов, которые радуют глаз разнообразием форм и размеров, так как каждый из них изготавливается мастером для конкретного исполнителя, исходя из индивидуальных особенностей его телосложения, функции инструмента (домашний или концертный), репертуара. А.Мухамбетова классифицирует казахские музыкальные инструменты по конструктивным особенностям, в соответствии с систематизацией Б.Сарыбаева деля их на четыре основные группы - хордофоны (струнные), аэрофоны (духовые), мембранофоны (мембранные), идиофоны (самозвучающие) и подгруппы. Исследователь дает краткую, но точную и яркую характеристику каждому из упоминаемых инструментов.

Таким образом, этноинструментоведение в Казахстане развивается достаточно быстрыми темпами, особенно за последние 30-40 лет. В этой области сделано уже немало, накоплен и обобщен огромный материал, учитывающий не только всестороннее описание и исследование собственно музыкальных инструментов, но и саму среду их применения в комплексе составляющих ее этнических, социальных и культурных факторов. При этом, несомненно, требуется применение комплексного, системного метода исследования, основанного на многоаспектном анализе предмета и раскрытии законов его бытования, организации и функционирования как целостной системы.

Список использованной литературы:

1. Алексеев А. Казахская домбровая музыка // Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата, 1955.
2. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып 1. М., 1962.
3. Валиханов Ч. Избранные труды. Алма-Ата, 1965.
4. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
5. Вертков К. и др. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.
6. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. М., 1980.
7. Ерзакович Б. Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата, 1979.
8. Ерзакович Б. У истоков казахского музыкознания. Алма-Ата, 1987.
9. Жанузакова З. Казахская народная инструментальная музыка. Алма Ата, 1964.
10. Жубанов А. Казахские народные музыкальные инструменты II Музыкознание. Вып. 8-9. Алма-Ата, 1986.
11. Жубанов А. Струны столетий. Алма-Ата, 1958.
12. Инструментальная музыка казахского народа: Статьи и очерки / Сост. Мухамбетова А. Алма-Ата, 1985. Инетрументалка
13. Караматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972.
14. Мациевский И. Формирование системно-этнографического метода в органологии // Методы изучения фольклора. М., 1983.
15. Мухамбетова А. Музыкальные инструменты в казахской культуре // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002.
16. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. 1 / Сборник статей и материалов. М., 1987.
17. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. 2 / Сборник статей и материалов. М., 1988.
18. Омарова Г. Казахский народный инструмент кыл-кобыз и кобызовая музыка // Рекомендации по вопросам методики преподавания в ДМШ. Алма Ата, 1986.
19. Самаркин А. Казахские музыкальные инструменты: Этноинструментоведческий словарь. Уральск, 2004.
20. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.
21. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе, 1986.
22. Струве Б. Реконструкция узбекских музыкальных инструментов // Пути развития узбекской музыки / Сборник статей. М.-Л., 1946.
23. Халитов Р. Татарские народные музыкальные инструменты. Ташкент, 1987.
24. Чисталев П. Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.

UDC 78.7.091

*Giovanni De Zorzi /ITALY/
Джиовани де Зорци /ИТАЛИЯ/*

**ВЕНЕЦИЯЛЫК ЭЛЧИЛЕРДИН БАЙКООЛОРУНАН АЗЫРКЫ BÎRÛN ОСМАНЛЫ
ИСКУССТВО МУЗЫКА ДОЛБООРУНА ЧЕЙИН:
ВЕНЕЦИЯДАГЫ МАКАМДЫН БЕШ КЫЛЫМЫ**

**ОТ НАБЛЮДЕНИЙ ВЕНЕЦИАНСКИХ ПОСЛОВ ДО СОВРЕМЕННОГО ПРОЕКТА
ОТТОМАНСКОЙ МУЗЫКИ BÎRÛN: ПЯТЬ ВЕКОВ МАКАМА В ВЕНЕЦИИ**

**FROM THE OBSERVATIONS OF VENETIAN AMBASSADORS TO NOWADAYS BÎRÛN OTTO-
MAN ART MUSIC PROJECT: FIVE CENTURIES OF MAQĀM IN VENICE**

Abstract. In the long history of cultural relations between Constantinople and Venice we can note a certain curiosity for Ottoman music, evident in the observations written by the Venetian ambassador (bailo) Giovanbattista Donado (1627-1699) in his *Della Letteratura de' Turchi* (1688), and, one century later, by an entire and detailed chapter on Ottoman music written by Venetian Jesuit abbot Giambattista Toderini (1728-1799) in his *Letteratura Turchesca* (1787). This curiosity can be intended as an ideal aesthetic background for the present Bîrûn, the seminar of higher education in Ottoman classical music directed by Kudsi Erguner, which begun in 2012 at the Institute for Comparative Music Studies (IISMC) of the Giorgio Cini Foundation, in cooperation with the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) of the Venice University 'Ca' Foscari'. The large number of applications received and the presence of many young and talented musicians from all over the world shows the vitality of Ottoman classical music.

Keywords: Maqām; Venice; Gianbattista Donà; Gianbattista Donado; Giambattista Toderini; Bîrûn; Kudsi Erguner; Giorgio Cini Foundation; Institute for Comparative Music Studies.

Аннотация. Константинополь менен Венециянын ортосундагы маданий мамилелердин узак тарыхында Осмон музыкасына болгон кызыгууну белгилей алабыз, муну Венеция элчиси (байло) Джованбаттиста Донадо (1627-1699) өзүнүн «Делла Леттература де' Турчи» (1688) китебинде жазган байкоолорунан айкын көрүүгө болот. Иезуит аббаты Джамбаттиста Тодерини (1728-1799) өзүнүн *Letteratura Turchesca* (1787) китебинде. Бул кызыкчылык 2012-жылы Джорджио Сини Фондунун Салыштырмалуу Музыка Изилдөө Институтунда (IISMC) башталган Осмон классикалык музыкасы боюнча жогорку билим берүү семинары үчүн идеалдуу эстетикалык фон катары белгилениши мүмкүн. Foscari'. Келген арыздардын көптүгү жана дүйнөнүн төрт бурчунан көптөгөн жаш жана таланттуу музыканттардын болушу Осмон классикалык музыкасынын жандуулугун көрсөтүүдө.

Негизги сөздөр: Макам; Венеция; Gianbattista Donà; Джамбаттиста Донадо; Джамбаттиста Тодерини; Бирун; Кудси Эргунер; Giorgio Cini Foundation; Салыштырмалуу музыка изилдөө институту.

Аннотация. В долгой истории культурных связей между Константинополем и Венецией можно отметить определённый интерес к османской музыке, что проявилось в наблюдениях венецианского посла (байло) Джованбаттисты Донадо (1627-1699) в его труде «*Della Letteratura de' Turchi*» (1688), а столетие спустя – в целой и подробной главе об османской музыке, написанной венецианским иезуитским аббатом Джамбаттистой Тодерини (1728-1799) в его труде «*Letteratura Turchesca*» (1787). Этот интерес может стать идеальным эстетическим фоном для нынешнего «Bîrûn» – семинара высшего образования по османской классической музыке под руководством Кудси Эргунера, который открылся в 2012 году в Институте сравнительных музыкальных исследований (IISMC) Фонда Джорджо Чини совместно с кафедрой философии и культурного наследия (DFBC) Венецианского университета «Ка' Фоскари». Большое количество полученных заявок и участие множества молодых и талантливых музыкантов со всего мира свидетельствует о жизненной силе османской классической музыки.

Ключевые слова: Макам; Венеция; Джанбаттиста Дона; Джанбаттиста Донадо; Джамбаттиста Тодерини; Бирун; Кудси Эргунер; Фонд Джорджо Чини; Институт сравнительных музыкальных исследований.

From the Observations of Venetian Ambassadors to Nowadays *Bîrûn* Ottoman Art Music Project: Five Centuries of *maqâm* in Venice

Between 17th and 18th centuries Ottoman culture, including music, was observed and studied with an increasing curiosity by Venetians. Such curiosity must be understood within the broader framework of relations between Venice and Constantinople: it seems significant that, after the defeat of the Byzantines, in the 'new' Ottoman capital Venetians had a firm centre in the so-called *casa bailaggia* (literally 'home of the ambassador', the *bailo*) that they received from a merchant community from Ancona by permission of sultan Mehmed II 'Fatih' (1432-1481). Later, in 16th century, Venetian community moved to a part of Galata called 'Pera', preferred for the 'more salubrious air'¹: here they began by renting a house from a family that furnished them interpreters and, in a second moment, they restored and bought a house in Tomtom Sokak, which became what nowadays is the seat of the Italian general consulate in Turkey.

From this well-established centre Venetians looked with curiosity to Ottoman culture. In this sense, their willingness to learn Ottoman Turkish language (*osmanlı*) seems a first clear indication of this global interest. The formation of an original Venetian school of young and – moreover – *trustworthy* interpreters became an important issue under *bailo* Giovan Battista Donà, or Donado, who encouraged the birth of a school of young interpreters called *giovani di lingua* (literally, 'language young people'²) and studied himself Turkish language with Venetian-Armenian Giovanni Agop (1635-1691), author of one of the first Turkish grammar³. From the Donado entourage stands the names of dragoman Gian Rinaldo Carli (1646-ante 1720) and of the young Antonio Benetti (after 1640-ca. 1685), who wrote an interesting three tomes book on his sojourn in Constantinople in the following of *bailo* Donado⁴. Together, the four *giovani di lingua*, Antonio Benetti with Francesco Flangini, Stefano Fortis and Antonio Paoluzzi, signed a collective book of translations from the Ottoman and it's symptomatic that all these works were published at the

end of Donado tenure, like a sort of a manifest, in the same 1688 and under the same Venetian publisher, Andrea Poletti⁵.

In short, thanks to this privileged point of view, Venetian knowledge of Ottoman world was more accurate compared to the rest of Europe, if only for the written relations⁶ that Venetians ambassador were obliged to give to the Senate at the end of their tenure. In general, such relations were dealing almost exclusively with politic, diplomacy and war strategies but through time developed in Venice an interest, possibly a calculated interest, for Ottoman culture that produced works such as *Gl'Annali Turcheschi* ('The Turkish Annals') by Francesco Sansovino, published in 1573, dedicated to the histories of the sultans, up to the milestone *Della letteratura de Turchi* ('On the Literature of the Turks') by the Venetian ambassador (*bailo*) Giovan Battista Donado (1627-1699) published in 1688, arriving to the *Letteratura Turchesca* ('Turkish Literature') composed by Jesuit Abbot Giambattista Toderini (Venice, 1728-1799), published in Venice in three tomes by Giacomo Storti in 1787.

Finally, in our musical perspective it's important to note that both Donado and Toderini's works contains interesting observations on Ottoman martial music and art music (*maqâm*) that should be considered as a part of the general cultural process mentioned above.

Martial Music between East and West

Being often enemies, one of the most common chances for the Westerners to listen to the music of the Ottomans was, of course, the music played in battle. This was the case of martial music played by the Ottoman musical ensembles called *mehter* (from the Persian *mehtar*, 'bigger') that took life since the very beginning of the Ottoman Empire (end of 13th century-1923) and accompanied in battle the fiery *yeni çeri* ('new troops'), i.e. the 'Janissaries' who became well known in the West, as testified still nowadays by all the major European languages as well as by some proverbial sayings.

The term *mehter* indicates an ensemble consisting of aerophones (oboes *zurna*, trumpets *boru*, *nefir*), membranophones (drums *tabl*, *davûl*, the small tympani *nakkare*, the big

tympani *kös*) and idiophones (cymbals *zıl*, *halîle* and a curious stick, sometimes surmounted by a crescent, called *çevğan*). Overall, the repertoires of the *mehter* had three main functions:

- In wartime, the sound strategy consisted in frighten the enemies and strengthen the hearts of the fighters; in battle with the Janissaries, the *mehter* was always near the banner (*'alem*). Its music resounded uninterruptedly, regulating in various ways the movements of the troops, who entered the battle to its rhythm or ceased the fight to the sound of the *tabl-i asaiş* ('drum of rest') while the silence of the *mehter* was understood as the sad sign of the taking of the banner and therefore of the defeat.

- In peacetime, the second function of the *mehter* was rather a ceremonial one: its music greeted the sultan every afternoon, while the clergy addressed prayers for his health and for the prosperity of the state, during a ceremony that became extremely elaborate over time.

- In wartime and in peacetime, *mehter's* third function was to act as a 'sound signal' for a given community, similar to the bells in the West, decisive when signalling the beginning or the ending of the day of fast during the month of *ramadhan*⁷.

Venetians Reactions to *mehter*

Venetians may have listened in many occasions to the huge sound of a *mehter* but they weren't always passive or frightened listeners: in 1687 captain Francesco Morosini (1619-1694), during the victorious campaign he conducted in the Peloponnese, despoiled a defeated Ottoman *mehter* of its musical instruments and took them in Venice as a war trophy. The small group of instruments must have been dear to Morosini, who kept them in elaborate trophies in the hall of his Venetian palace in Campo Santo Stefano, as evidenced by photographs taken in 1884, after the death of his heir Loredana Morosini Gatterburg⁸.

In the absence of evidences about the Ottoman music that might have been played 'live' in the interethnic Venice, for example in the *Fondaco dei Turchi* ('Turkish Warehouse') on the Grand Canal, or in the retinue of some Ottoman ambassadors, we can imagine that it was the first time that these instruments arrived in the city. Yet, even if it was the first time, they had certainly already been noticed by the Venetian *bailo* ('ambassador') to Constantinople Giovanbattis-

ta Donà, who in his *Della letteratura de' Turchi*, published in Venice in 1688, at the height of the Peloponnese War, observed:

*(...) alli Başa resta ingiunto di tener nella loro Corte, e per il suo servitio, almeno trentasei instrumenti, e consistendo questi nel maggior numero militari, come Tamburi, e Timpani, Trombe, Piffari, Flauti (...)*⁹

(...) The Pashas must have in their Court, and for their services, at least thirty-six instruments, in the greatest number military, such as Drums, and Tympani, Trumpets, Fifes and Flutes.

A century later, *mehter* instruments are more accurately described by Venetian Jesuit Abbot Giambattista Toderini, in the paragraph entitled '*Mehter Hanè, Strumenti Musici Militari*' from Chapter XXXI entitled 'Music' of his *Letteratura Turchesca*:

1 Zurnà, nella forma, e nella voce s'approssima all'oboè. 2. Kabà Zurnà, lo stesso più grande e di voce baritona. (...) 4. Zil, stromento Moresco. Due rotonde lamine d'ottone con piccola cavità emisferica nel mezzo per afferrarle, e percuotere l'una lamina contro dell'altra. 5. Daul, Tamburo alquanto più grande che gli ordinari non sono, con cassa di legno. Suonasi da una parte con grosso battente, e dall'altro con piccola verga, seguendo il tempo della sonata. 6. Tombelek, o naarà, specie di piccoli timpanetti di legno; il diametro è poco maggiore di mezzo piede. 7. Kios, grandi timballi di rame, che soglionsi mettere sopra i cammelli.

*1. Zurnà, in the form an in the voice is similar to the oboe. 2. Kabà Zurnà, the same, but bigger and with a baritone voice. 3. Borù, sort of a little brass trumpet. 4. Zil, Moorish instrument. Two round brass plates with a little hemispherical cavity in the middle. On the convex part there are two handles in order to take them and to beat the two plates one against the other. 5. Daul, a drum bigger than the ordinary drums, with a wood resonance box. It is played with a big stick in one hand and with a thinner one in the other, following the tempo of the sonata. 6. Tombelek, or Naarà, sort of little wood kettledrums; the diameter is little more than half a feet. 7. Kios, big copper kettledrums that are commonly placed on camels. Far from the battlefields, Venetians ambassadors and diplomats had the opportunity to listen to *mehter* when they were greeted in the Orient or when the musical ensemble accompanied the entrance of Ottoman dignitaries to foreign cities, such as, for example,*

the triumphal entry into Vienna of Mehmed Paşa, June 8th 1665.

Oriental Art Music (*maqām*) listened by Westerners

Far from the battlefields, in the intimate atmosphere of the Ottoman court, or of the aristocrat palaces, many European observers, travellers and music lovers, not forcedly Venetians, described and, often, transcribed the art music of the 'other', which in the Near Orient is commonly called with the Arab term *maqām*.

I would like to briefly remember here, in a chronological order, Pietro della Valle (1586–1652) and the many musical episodes in its *Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino descritti da lui medesimo in lettere familiari al suo erudito amico Pietro Schipano* (1650). After him, French Jean Antoine du Loir visited Istanbul in 1639 in the company of French ambassador Jean de la Haye, spending a few months in the city. From here, du Loir wrote letters to his acquaintances in France that were published in 1654 under the title *Les voyages du Sieur du Loir*, covering a variety of themes and subjects. Among them stands the pioneering description and analysis of a *mevlevî* ('Whirling Dervishes') ceremony complete with the translation of the texts sung written by du Loir, accompanied by a valuable and innovative -albeit very short- musical transcription from a setting of the verses, a beginning with *I ki hezar aferin bon nidge Sultan olur* ('How many praises deserves our Sultan'). More or less at the same time, John Covel (1638 – 1722), an English cleric and scientist, travelled widely in Asia Minor in search of ancient Greek texts. His diaries were published between 1670 and 1679 and contain many accounts on music and musical instruments. Jean Chardin (1643 – 1713) passed many years in Persia and dedicated a long and detailed chapter to the 'Science of Music' of his 1711 ten-volume book.

In this panorama made by travellers stands two Westerners who *resided* in Constantinople that give us a precious insight of Ottoman music: Wojciech Bobowski (1610?-1675?), alias Albertus Bobovius Leopoltanus alias 'Alî Ufukî served as a page and musician at the ottoman Court Sand at the end of his life, after a busy scholar career in Constantinople, entrusted to some travellers the only two copies of his precious private notebooks containing his musical transcriptions. These two copies, which are not identical, are

still preserved nowadays at the Bibliothèque Nationale in Paris and at the British Library in London¹⁰, here under the title *Mecmû'a-yi Saz ü Söz* (Collection of Instrumental and Vocal Compositions). Between 1700 and 1703, the Moldavian prince (*voivod*) Dimitrie Cantemir (1673–1723), dedicated to the art music of the court his *Kitâbu 'İlmî'l-Mûsiki 'alâ Vechi'l-Hurûfât* ('The Book of the Science of Music according to Alphabetic Notation'). The treatise comprises a first theoretical section written in Ottoman, which is followed by a second section of 351 entirely instrumental compositions, mostly in the genres of *pesrev* and *semâî*, which are anonymous or attributed to various composers, written in an alpha-numeric notational system.

After him, Charles de Ferriol (1652–1722) was sent by Louis XIV as ambassador to the Ottoman court and he invited to accompany him a young Flemish artist named Jean-Baptiste Vanmour (1671–1737). During his sojourn de Ferriol wrote the famous *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant* (published in 1714 and reprinted with additional plates in 1715) that should be described as a sort of big catalogue of captions fore the many plates made by Vanmour; the illustrated work was successful and served as models for a large number of later painters and engravers, including, about music and musical instruments, the very important *Gabinetto armonico pieno d'Instromenti* of Filippo Bonanni (1639–1725). Moreover, in his *Recueil de cent estampes* Ferriol wrote a few paragraphs entitled 'Dervichs qui tournent' in order to describe an engraving depicting Mevlevî dervishes whirling accompanied by a rare musical transcription made by the Sieur Chabert.

A long and detailed essay written in 1751 at Constantinople by a young French dragoman named Charles Fonton (1725–1793), illustrated by his friend Jean-Baptiste Adanson (1732–1803), and entitled *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* continued the voigue. The work remained unknown and unpublished for a long time until the rediscovery and translation by German musicologist Eckard Neubauer in 1985.

Venetians on Ottoman music

In this cortege we find the works of two Venetians: Ambassador (*bailo*) Gianbattista Donado (1627–1699), as we saw, wrote some ob-

servations on *mehter* and Ottoman Music in his *Della Letteratura dei Turchi. Osservazioni fatte da Gio. Battista Donado senator veneto fù bailo a Costantinopoli* (Venice: Andrea Poletti, 1688). He inserted music scores at the end of the book in unnumbered folding pages that contain several musical transcriptions in Western staff notation on quatrains (*murabba'*) of an erotic nature.

Giambattista Toderini (Venice, 1728–1799) went further: he was a simple Jesuit abbot who lived in Constantinople from October 1781 to May 1786 in the house of the Venetian ambassador (*bailo*) Agostino Garzoni. Here he wrote a book in three volumes entitled *Letteratura Turchesca* (Turkish Literature) published in Venice by Giacomo Storti in 1787. In our perspective, the reason for its importance is the lengthy Chapter XVI, consisting of thirty pages and two engravings, which appears at the end of the first volume. Entitled 'Musica', the chapter deals with many topics and themes, from the history of Ottoman music, in which he follows Cantemir, to its theoretical basis in the context of Arab-Persian musicology, an alphabetical Greek and Arab Persian notation, and a description of musical instruments and the division of the octave into twenty-four unequal microtones. Moreover, the chapter concludes with two illustrations that have become very famous: the first depicting a long-necked lute known as a *tanbûr*, including its fretting and its inherent musical system of 24 unequal microtones, and the second of a composition entitled *Concerto Turco Nominato Izia Semaisi*. The first of these illustrations, which represents a *tanbûr* with its fretting and its inherent microtonal musical system is discussed in detail by Toderini throughout the chapter; the second illustration presents a composition to which Toderini gives the name *Concerto Turco Nominato Izia Semaisi*. With some variation, it is a composition that is now very well known: the *Hicâz Saz Semâ'îsi* that concludes at least three Mevlevî Dervishes ceremonies (*âyin*): Toderini or his assistants could have listened to the *Hicâz Son Yürük Semâ'î* from at least one of these ceremonies and decided to transcribe it because they admired its beauty or because its presence in Ottoman music was so noticeable.

Playing in the Periphery: the *Bîrûn* of Venice

The above lines should be intended as the ideal aesthetic background for *Bîrûn*, the semi-

nar of higher education in Ottoman classical music directed by *ney* player Kudsi Erguner which begun in 2012 thanks to co-operation between the Institute for Comparative Music Studies (IISMC) of the Giorgio Cini Foundation and the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) of the Venice University Ca' Foscari. It seems worthy of note that in 2018 *Bîrûn* was held in cooperation with the CODARTS Rotterdam University of the Arts and the İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Conservatory, which contributed by including the project into their educational programmes and subsidising participants' travel from their institutions, thus allowing a larger group of scholarship-holders to be formed.

The inspiration for the name of the ensemble and the project, *Bîrûn*, came from the past: the sultans' palace (*Seray*) had an inner part known by a Persian term as the *Enderûn*. This part of the building hosted a music school, called the *Enderûn-i Hümayûn*, in which many Ottoman musicians and composers were trained. The term *Bîrûn* referred to the external part of the palace and, more in general, to the "outskirts" or "periphery" of the city and empire. In this sense appealing to the *Bîrûn* rather than the *Enderûn* has a clear programmatic meaning. As Kudsi Erguner explains: "Art lives through its artists and flowers where it finds sensitive, passionate people. Until the 19th century, Ottoman classical art had developed in the *Enderûn* and among the Ottoman elite. Today there is no longer an elite or a palace, and the art of music has migrated to the *Bîrûn*, where once more it has found devotees. In this sense, Venice is an ideal place for the history of the past to become the history of the present." It seems significant, then, that on the grounds of its thousand-year relations with Byzantium/Constantinople/Istanbul, today Venice appears to be this kind of periphery.

The aim of the *Bîrûn* project is to explore various aspects of the Ottoman classical music called *maqâm* that developed between the second half of 14th century and the first half of 19th century.

In practice *Bîrûn* is organised into six stages: an international call to apply for six scholarships that receives a huge response; a study day coordinated by Giovanni De Zorzi at the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) at Ca' Foscari University, Venice, to explore the con-

nections between the culture and music of the specific theme; a week of residential workshops under the direction of Kudsi Erguner; a public concert that presents the results of the residential work and, finally, when standards are sufficiently high, the publication of a CD-book, edited by who is writing and published by Nota Edizioni in the IISMC series "Intersezioni Musicali"¹¹. The published Ensemble Bîrûn CD-book, always directed by m.o Kudsi Erguner, are: *Composers at the Ottoman Court* (2013), *Armenian Composers of Ottoman Music* (2014), *The Maftirîms and the Works of Sephardic Jews in Ottoman Classical Music* (2016), *The Greek Composers of the Ottoman Maqâm* (2017), *Music of the Courts from Herat to Istanbul* (2018) and *The Nefes of the Bektâshî Sufi Brotherhood in Istanbul and the Balkans* (2019).

The sung poetic texts have always been translated for our publications by scholars and teachers from the Department of Asian and North African Studies (DSAAM) at Ca' Foscari University, Venice, such as Giampiero Bellingeri (Ottoman Turkish), Matthias Kappler (modern Greek and Turkish), Piergabriele Mancuso (ancient Hebraic and Ottoman Sephardic *Ladino*), Stefano Pellò (Persian), Gaia Zaccagni (modern Greek), Giuseppina Turano (Albanian) and Marija Bradaš (Bosnian): their invaluable work recreate the original unity of music and poetry.

In 2019 the formula of Bîrûn changed slightly and, rather than a CD-Book, produced a huge concert entitled 'Sacred Songs of Istanbul' that took place on 6 April 2019 in the resonant and luminous Palladian space of the basilica of San Giorgio Maggiore. The concert was filmed in audio and video by Simone Tarsitani and Carlo Mezzalira; after an editing phase and with the accurate translation and contextualisation of the individual pieces, it was then published on YouTube where it can be viewed and listened to today. Throughout the centuries Byzantium/Constantinople/Istanbul was a meeting point for people professing Abrahamic religious cultures, often in different languages, and the programme

elaborated by m.o Kudsi Erguner ranged from traditional Sufi songs in the Ottoman language to passages in Greek from the Byzantine liturgy and works in Greek composed in the style of the Ottoman maqâm by Petros Peloponnesios (1730-1777) to *maftirîm* in Hebrew, compositions in Armenian composed by Armenians trained in the liturgical tradition and a rather rare section of compositions in Arabic called *suğul*.¹²

COVID led to the temporary suspension of Bîrûn's activities, which resumed in 2022 with a theoretical-practical entitled 'The Compositions of Prince Demetrius Cantemir (1673-1723)', entirely dedicated to the corpus of compositions transcribed by the above quoted Moldavian prince (*voivod*) Dimitrie Cantemir (1673-1723) in his treatise *Kitâbu 'Îlmi'l-Mûsiki 'alâ Vechi'l-Hurûfât* ('The Book of the Science of Music according to Alphabetic Notation'). Again, the concert was filmed by Simone Tarsitani and, after careful editing and cultural contextualisation, two excerpts can now be viewed on YouTube, along with a multi-voice interview conducted by Tarsitani and some participants in the 2023 'Eyes on Music' seminar of visual ethnomusicology¹³.

In general, in concert as well as in the recordings, the compositions are traditionally presented according to their mode or modal family, and arranged, by director Kudsi Erguner, in a cyclical form with improvised interludes (*taksîm*).

Overall stands the maturity of the young soloists, as well as the number and quality of the applications received over the years that both testifies to how this music, considered almost dead and *passéiste* by young Turk intellectuals in 1920's, is still very lively, greatly loved music, and not at all an historic repertoire confined to museum archives.

In this sense, in addition to the scholarly and artistic project, far from the dusty manuscripts the concerts and recordings of the Bîrûn project are simply a new source of musical pleasure for all of us – both performers and listeners.

(Endnotes)

1 Maria Pia Pedani, 'Le carte del sultano nell'Archivio di Stato di Venezia' in *Le carte del sultano nell'Archivio di Stato di Venezia. Catalogo della mostra / Venedik Devlet Arşivi'nde Bulunan Padişah Belgeleri. Sergi Kataloğu*, ed. Maria Pia Pedani and Patrizia Bortolozzo (Venezia: Archivio di Stato di Venezia, 2010), 18.

2 This term, coined by Venetians, influenced the French '*jeunes de langue*'.

3 Giovanni Agop, *Rudimento della lingua turchesca* (Venezia: Michiel'Angelo Barboni, 1685).

4 Antonio Benetti, *Osservazioni fatte dal fu dottor Antonio Benetti nel viaggio a Costantinopoli dell'illustriss. et eccell. Sig. Gio. Battista Donado* (Venezia: Andrea Poletti, 1688).

5 See their collective, *Raccolta curiosissima di adagi turcheschi trasportati dal proprio idioma nell'italiano e latino dalli giovani di lingua sotto il bailaggio in Costantinopoli dell'illustr. ed eccell. Gio. Battista Donado, e indirizzata dai medesimi all'illustriss. Sig. Pietro, di lui figlio* (Venezia: Poletti, 1688).

6 Now collected in Luigi Firpo (ed.) *Relazioni di ambasciatori veneti al senato*, volume XIII: *Costantinopoli. (1590-1793)*, (Torino: Bottega d'Erasmus-Aldo Ausilio Editore, 1984) and in Maria Pia Pedani-Fabris (ed.) *Relazioni di ambasciatori veneti al senato, Costantinopoli*, volume XIV: *Relazioni inedite (1512-1789)*, (Padova: Bottega d'Erasmus-Aldo Ausilio Editore, 1996).

7 Elsewhere in the Orient, in Persia, in Mughal India, Afghanistan and Xinjiang, similar ensembles were placed in specific part of palaces called *naqqara khāna* ('the house of drums').

8 Confused for a century with Ottoman arms, the instruments came to light during the entire re-cataloguing of the Museo Correr in the second half of the 1990s. Described ex-novo by Franco Rossi, ("Gli strumenti musicali dei Musei Civici Veneziani". *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 3/1. Venice, Marsilio/Musei Civici Veneziani d'Arte e di Storia, 2006: 11-69), they have since undergone a renaissance of interest: they were first displayed in a major exhibition held between 18 November 2009 and 28 February 2010 at the Sabancı Museum in Istanbul. On that occasion, a rich and well-argued bilingual catalogue was published in which the instruments are described by Franco Rossi and contextualised by myself, entitled *Venice and Istanbul in the Ottoman Era. Venedik ve İstanbul Osmanlı Döneminde*, edited by Giampiero Bellingeri and Nilufar Ölçer, Milan, Electa, 2009. Later, in 2013, the instruments were displayed in an exhibition entitled 'The Pageant of Venice: Art and Music in the Golden Age of the Serenissima' held at the Museum of Fine Arts in Montreal and, a year later, in 2014, at the Portland Art Museum. On 12 April 2013, a study day was held in Paris, at the Musée de la Musique, all about them, the proceedings of which have recently been published: *Music of Power, Power of Music, A Seventeenth-Century Venetian Trophy: an Ottoman Military Band*, edited by Philippe Bruguère, Cité de la Musique, 2017. Four hundred years after his birth, I summarised the whole history and described the musical instruments stolen, see: Giovanni De Zorzi, 'Il mehter di Morosini' in *Francesco Morosini 1619-1694. L'uomo, il doge, il condottiero*, Venezia, Poligrafico e Zecca dello Stato Italiano, 2019: pp. 397-399.

9 Giovanni Battista Donado, *Della Letteratura de' Turchi*, Venezia: Andrea Poletti, 1688: p. 131.

10 Recently a selection from the Paris manuscript has been recorded by our *Ensemble Marâghî* in a Cd entitled *Sounds from the Saray. The Young Bobowski at the Ottoman Court in 17th century*, Turin: Felmay, 2021, fy 8278.

11 For the complete catalogue of the entire series, see: <https://www.nota.it/categoria-prodotto/intersezioni-musicali/>

12 See: Ottoman Classical Music | Kudsi Erguner and Bîrûn Ensemble 2019 | *Sacred Songs from Istanbul* <https://www.youtube.com/watch?v=1Fw3fjf-JcI&list=PLfxAcBSlhgNYvHRve7P5s11NYeu-tHneo> Filming: Simone Tarsitani and Carlo Mezzalana. Editing: Simone Tarsitani.

13 See: Ottoman classical music | Kudsi Erguner and Bîrûn Ensemble 2022 | *Pençgâh Saz Semâî* in: <https://youtu.be/ktCedFJBfog?si=VaeHXrt2xgQFfl2d>.

Ottoman classical music | Kudsi Erguner and Bîrûn Ensemble 2022 | *Peşrev + Cantemir Havası* in: <https://youtu.be/le1lgOCLDIs?si=ArHKCu3mI9h1TTaY>.

Ottoman classical music | Kudsi Erguner and Bîrûn Ensemble 2022 | Description of the project in: https://youtu.be/gSPoTi2eZIM?si=qq24YlbhRGTN_SdJ.

УДК 398.2 (=152.153)

Арбачакова Л.Н./Новосибирск, РОССИЯ/
Arbachakova L.N. /Novosibirsk, RUSSIA/

**АЛТАЙ-САЯН СТИЛИНДЕГИ МУЗЫКАЛЫК ЧЫГАРМАЛАРДЫН
АВТОРУ ЖАНА АТКАРУУЧУСУ - НИКОЛО ДЖАКОМУДЗИ**

**НИКОЛО ДЖАКОМУДЗИ – АВТОР И ИСПОЛНИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В СТИЛЕ САЯНО-АЛТАЙСКОГО КАЯ**

**NICOLO GIACOMUZZI - AUTHOR AND PERFORMER IN THE STYLE
OF THE ALTAI-SAYAN KAJ**

Аннотация. Бул макалада композитор, виртуоз музыкант жана кайчы Николо Джакомудзинин чыгармачылыгы каралат. Анын кай-комуздун коштоосунда кай (тамак ырдоо) аткаруусу алтай-саян элдеринин (алтайлар, хакастар, тувалар, шорлор) музыкасына окшош. Келечекте анын аткаруу техникасы тереңирээк изилденип, шор кайчылардай “көкүрөк” менен ырдаганы такталат деп болжолдонот.

Джакомудзи түрк элинин салттуу маданиятынын терең мотивдерин чагылдырган ырлардын таланттуу автору. Макалада анын “Курган” жана “Кара-пор адым” аттуу эки чыгармасынан үзүндүлөр берилет. Николо Джакомудзинин эмгектери интернетте, медиа платформаларда жана социалдык тармактарда кеңири жайылып, түрк элдеринин тилдерин жана маданиятын жайылтууга жана сактоого салым кошууда.

Негизги сөздөр: Кай аткаруу, музыкалык, аспап, музыкант, автор, поэма. сактоо

Аннотация. В данной статье рассматривается творчество Н. Джакомудзи (Nicolo Giacomuzzi) – композитора, мульти-инструменталиста, музыканта-виртуоза и талантливого автора стихотворений, отражающих самые глубокие мотивы и прототипы тюркской традиционной культуры.

Исполнение кая (горлового пения) Николо Джакомудзи под сопровождение музыкального инструмента кай-комуса основывается на мотивах традиционной музыки алтае-саянских народов (алтайцев, хакасов, тувинцев, шорцев). Надеемся, что в будущем работа музыкологов уточнит технику исполнения этого талантливого музыканта. Возможно, Николо Джакомудзи, как и шорские кайчи, исполняет пение көгүспе ‘грудью’, то есть «открытой гортанью, выдавливая воздух из легких диафрагмой и животом».

Н. Джакомудзи – не только композитор и музыкант-виртуоз, но и талантливый автор стихотворений, которые отражают самые глубокие мотивы и прототипы тюркской традиционной культуры. Мы предлагаем для анализа ряд фрагментов из двух произведений этого автора, переведенные на шорский язык с английского: «Курган» и «Кара-пор адым», музыкальное исполнение которых вошло в подготовленный Н. Джакомудзи компактный диск по мотивам древних степных культур кочевников Пурун-Пурун ‘Давным-Давно’ (перевод на шорский Л. Н. Арбачаковой, редактор и комментатор текстов песен на компакт-диске И. А. Невская).

Творчество Н. Джакомудзи находит широкий отклик в интернете, на медийных платформах общения, в социальных сетях, в том числе и среди пользователей-представителей современных тюркских народов, и способствует популяризации и сохранению их языков и культуры.

Ключевые слова: Исполнение кая, музыкальный инструмент, музыкант, автор, стихотворение, сохранение

Abstract. This article examines the work of Nicolo Giacomuzzi, a composer, virtuoso musician and talented author of poems that reflect the deepest motives and prototypes of Turkic traditional culture. The performance of kai (throat singing) by Nicolo Giacomuzzi, accompanied by the musical instrument kai-komus, resembles the music of the Altai-Sayan peoples (Altaians, Khakassians, Tuvals, and Shors).

We hope that in the future the work of musicologist will clarify the technique of this talented musician. Perhaps Nicolo Giacomuzzi, like the Shors kaichi, performs singing with his “chest”, that is, “with an open larynx, squeezing air out of his lungs with his diaphragm and stomach.”

N. Giacomuzzi is not only a composer and virtuoso musician, but also a talented author of poems that reflect the deepest motives and prototypes of the Turkic traditional culture. We offer for analysis a number of fragments from two works by this author, translated into the Shor language from English: “Kurgan” and “Kara-por adym”, the musical performance of which was included in the compact disc prepared by N. Giacomuzzi based on the ancient steppe cultures of the nomads Purun-Purun “A long time ago” (translated into Shor language by L. N. Arbachakova, editor and commentator of the lyrics on the I. A. Nevskaya CD).

N. Giacomuzzi’s work finds a wide response on the Internet, on media communication platforms, and on social networks, including among users representing modern Turkic peoples, and contributes to the popularization and preservation of their languages and culture.

Key words: Kai performance, musical instrument, musician, author, poem, preservation.

Исполнение *кай* – любимый вид традиционного музыкального искусства, бытующий и в настоящее время у тюркских народов Южной Сибири, в том числе у шорцев.¹

Музыкальная сторона сибирского эпоса привлекала внимание исследователей, прежде всего, с точки зрения интонирования и использования инструментов для музыкального сопровождения сказывания. Впервые об этом писал миссионер В. И. Вербицкий: «...Рапсоды ихъ подъ двухструнную балалайку (*кайлачан кабус* или *шерте кумус*) дребезжащую октавою рассказываютъ, часто импровизируя, деянія богатырей-хановъ...» [Вербицкий, 1893, с. 166].

В. В. Радлов приводит фольклорные образцы песен, шаманских текстов, сказок алтайцев и телеутов, даёт нотную запись сказки. Очевидно, что здесь ученый сказкой называет героический эпос. Он пишет: «Последние (сказки – примеч. наше) произносятся вибрирующим на два тона голосом. Такой тип пения алтайцы и телеуты называют *кайларга*» [Радлов, 1989, с. 197].

Н. П. Дыренкова в книге «Шорский фольклор» впервые подробно описала музыкальный инструмент *комыс*² и отметила: «Поэму сказитель поет по частям (по несколько дву-

стиший), заканчивая каждую часть пением без слов или одним лишь аккомпанементом на *комысе*. Содержание пропетой части сказитель затем передает словами без пения» [Дыренкова 1940, с. X], т. е., по сути, она первая из исследователей обратила внимание на особенности музыкального исполнения эпоса: в нем есть пение не только со словами, но и без слов, а также наигрыш на *комысе*.

А. И. Чудояков отметил: «Обращаясь к наблюдениям над каем алтайских и шорских кайчи, хакасских хайджи, сделанным в разное время В. Титовым, А. В. Анохиным, сибирским поэтом А. И. Смердовым, В. Е. Майногашевой и нами, мы приходим к выводу, что можно говорить об общей манере исполнения эпоса у всех трех народов..» [Чудояков, 1995, с. 24].

В статье «Алтайское эпическое интонирование» ученые Шейкин Ю. И. и Никифорова В. С. отметили, что «... В текстах алтайских сказаний довольно часто проявляется сюжетный мотив, согласно которому у многоголового представителя Нижнего мира каждая из голов имеет свою звукоподачу: камлает (поёт по-шамански), *кайларит* (речитирует по-сказательно), *коомейчит* (“играет” голосом, как на музыкальном инструменте) и

¹Шорцы – малочисленный коренной народ Южной Сибири, в основном проживающих на юге Кемеровской области. По переписи 2020 г. [<https://национальная-политика.рф/~nationalities/-Шорцы>] шорцев в Кузбассе осталось 8324 тысяч человека.

²*Комыс* – это двухструнный щипковый инструмент – примеч. наше

просто поёт, кричит, хохочет, плачет, свистит и т.п.» [Шейкин, Никифорова, 1997, с. 50].

Е. Н. Кузьмина и Л. Н. Арбачакова в своей статье проследили «место звука в сюжете сказаний, его художественное воплощение в эпических текстах и функциональную роль, возложенную на звук, в героических сказаниях» [Кузьмина, Арбачакова, 2022, с. 9].

Наиболее крупным и структурно-устойчивым жанром шорского фольклора является *алыптыг ныбак*, или *кай ныбак* – богатырское (героическое) сказание, которое исполняется горловым пением в сопровождении игры на двухструнном музыкальном инструменте *кай-комус*. Сами исполнители часто говорят *ныбақ ысперерге* (букв. ‘сказку отправить’), *ныбақ салперерге* (букв. ‘сказку положить’), *кайлапперерге* (букв. ‘кайларить’), *шертперерге* (букв. ‘развязывать’). Эти названия свидетельствуют об отношении народа к сказанию, как к чему-то осязаемому, вещественному, одушевленному.

В Горной Шории были известны три сказительских школы: «Одна в Южной Шории, две в Северной – кондомская и мрасская». Южная сказительская школа, по мнению А. И. Чудоякова, была прервана, так как лучшие представители этой школы ушли на войну 1941–1945 гг. (ВОВ) и не вернулись назад. [Шорские героические сказания, 1998, с. 15].

А. И. Чудояков отмечал, что *кай* состоит из двух видов: двухголосного и одноголосного горлового пения. «Во время первого один певец одновременно поет двумя голосами без слов (у тувинцев четыре стиля, у алтайцев три, четыре). Особенность второго вида состоит в сольном исполнении произведений народного эпоса сжатой гортанью (горловое пение) с произнесением слов в сопровождении игры самого певца на музыкальном инструменте (на комусе – у шорских кайчи, на семиструнном чатхане – у хакасских хаджиев, на топшууре – у алтайских кайчи) [Чудояков, 1995, с. 21]. Он также писал, что шорские сказители различают пение «грудью» *кӧгүспе* и «горлом» *тынма*.

Автор стихов и музыкант из Италии Николо Джакомудзи увлекается горловым пением *кай*, поёт под старинные музыкальные инструменты, изготовленные им собственноручно по археологическим данным, а также под традиционные инструменты степных

народов, на которых он виртуозно играет. Помимо музыки, он глубоко интересуется различными аспектами традиционной культуры кочевников – конными скачками, традиционной одеждой, украшениями, вооружением и т.д.

Николо Джакомудзи, по-видимому, как и шорские кайчи, исполняет пение *кӧгүспе* ‘грудью’, то есть «открытой гортанью, выдвигая воздух из легких диафрагмой и животом» [Чудояков, 1995, с. 15]. Исполнение *кай* (горлового пения) Николо Джакомудзи под сопровождение музыкального инструмента *кай-комуса*, напоминает музыку алтае-саянских народов (алтайцев, хакасов, тувинцев, шорцев. Надеемся, что в будущем работа музыковедов уточнит технику исполнения этого талантливого музыканта.

В 2022 г. Николо Джакомудзи обратился к И. А. Невской, у которой он ранее консультировался по вопросам рунической письменности тюрков, с вопросом, на какой из современных языков современных коренных народов – наследников богатой культуры древних и средневековых степняков-наездников, оставивших многочисленные поминальные сооружения и древние надписи на скалах и стелах, – возможно было бы перевести его песенные произведения, текст которых он писал на английском языке. Она спросила у Л. Н. Арбачаковой, может ли она помочь с переводами этих песен на шорский язык. Та с радостью согласилась, а Нико увидел в этом возможность поддержать исчезающий язык и культуру шорцев. Так возникло сотрудничество между авторами данной статьи и итальянским музыкантом, которое преодолело огромные расстояния между Италией и Горной Шорией.

Удивительно, что Николо Джакомудзи, хотя и живет в Италии и говорит на другом языке, заинтересовался шорским малочисленным народом. Любовь Никитовна, шутя, говорит: «На мой взгляд, Нико в прошлой жизни мог быть шорцем или алтайцем... Не просто шорцем, а шорским алыпом-богатырем, возможно, великим *кайчи*-сказителем! Даже в его фамилии Джакомудзи (*Giacomuzzi*) содержится слово *комус* (Джа-комус), обозначающее двухструнный музыкальный инструмент *кай-комус*, на котором шорский сказитель играет, исполняя горловым пением

ем *алынтыг ныбак*, или *кай ныбак* – богатырское (героическое) сказание.» Видимо, не случайно он взял в качестве литературного и музыкального псевдонима имя на шорском языке *Аттыг Алып* ‘Конный богатырь’.

Н. Джакомудзи – не только композитор и музыкант-виртуоз, но и талантливый автор стихотворений, которые отражают самые глубинные мотивы и прототипы тюркской традиционной культуры. Мы предлагаем для анализа ряд фрагментов из двух произведений этого автора, переведенные на шорский язык с английского: «Курган» и «Кара-пор адым», музыкальное исполнение которых вошло в подготовленный Н. Джакомуди компакт-диск по мотивам древних степных культур кочевников *Пурун-Пурун* ‘Давным-Давно’ (перевод на шорский Л. Н. Арбачаковой, редактор и комментатор текстов песен на компакт-диске И. А. Невская).

В стихотворении *Кара-пор адым* ‘Темно-серый мой конь’ автор образно путешествует по мирам с помощью музыкального инструмента, как это делают шаманы: ‘На темно-сером своём коне / Перевалил я горы высокие, / Пересёк я реки бурливые...’ *Қара-пор адымға мұнип, / Мөзүк тағлар ааңма ажып, / Қазыр суғларды кештим.*

Во второй строфе говорится об исполнении им кая, который проникает сквозь все миры – Нижний, Средний и Верхний, из которых по представлению шорцев состоит наш мир: ‘Пением-каем гортанным / Достиг я дна мира Нижнего, / Дна сорока небес достиг’. *Тыным қысталған қай ұнұм / Қара чер алтынға чедип, / Қырық тегри ұстұнге уғұлды.*

В стихотворении «Курган» автор, благодаря своей музыке, также достигает синего неба и путешествует по разным мирам: ‘Распахнулась моя земля / От родной и яркой земли. / По чистому синему небу / Полноликой луны я достиг’ *Қара черим ажыл-парды... / Чарық ақ чердең шығып, / Көк узақ тегрибе учуғып, / Тоола алтын айға чет-пардым.*

В следующей строфе поэт рассуждает о жизни, в которой может что угодно случит-

ся: ‘В жизни вечной случается всё... / Березу белую ветер погубит. / Серый туман вокруг опустился, / Снежинки привели зиму белую...’ *Мөгү чадығда парчын полча. / Көрзең, ақ қазың ужуп, / Қыр тубан чайылып, / Ақ қарба сооқ қышқы кирча.*

Однако главное в жизни любого человека – это любовь, поэтому в конце он обращается к своей любимой, чтобы она не дала ему: ‘... упасть в яму черную.... / Меня, одинокого, ты не забудь, / Среди ярких звезд ты меня найдёшь, / Я прикоснусь к тебе нежным ветром’ *Чағыс мени ундутпазаң пир да, / Қара ораға тұшпессим. / Чылтыстар аразында мени тиле, / Эрке салғын полып, сени тегерим (рукопись стихов Н. Джакомуди).*

В шорском эпосе важную роль выполняет образ *кайчи*, который может принимать личное участие в эпических сюжетах. О способности сказителя к подобному перевоплощению Н. П. Дыренкова писала, что некоторые сказители рассказывали ей о том, что во время исполнения эпоса, их ум (мысли) «со сказкой, кружась, уходят» [Шорский фольклор, 1940, с. XXXVII]. Сказительский дар мысленного видения пути *алыпа*-богатыря отмечал А. И. Чудояков [Шорские героические сказания, 1998, с. 28]. Об этом же говорил во время нашей записи последний шорский кайчи Владимир Егорович Таннагашев: «*Вроде мен ыларба парчам* ‘Я будто бы вместе с ними отправляюсь’» [Фольклор шорцев, 2010].

Творчество Н. Джакомудзи находит широкий отклик в интернете, на медийных платформах общения, в социальных сетях, в том числе и среди пользователей-представителей современных тюркских народов, и способствует популяризации и сохранению их языков и культуры.

Обращение западных музыкантов и поэтов к культурному наследию тюркских народов-кочевников можно только приветствовать, если это делается на высоком профессиональном уровне, с огромным уважением к их исторической памяти и истинным преклонением перед их культурой.

Использованная литература:

1. Вербицкий В. И. Алтайские инородцы / Этнограф. отд. Имп. об-ва любителей естествознания и антропологии, состоящий при Моск. ун.-те. – М., 1893. – 336 с.
2. Кузьмина Е. Н., Арбачакова Л. Н. Образное осмысление звука в героическом эпосе народов Сибири // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24, № 1. – С. 9–22.
3. Радлов В. В. Из Сибири. Страницы дневника / Пер. с нем. К. Д. Цивиной и Б. Е. Чистовой. Примеч. и послесл. С. И. Вайнштейна. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука». 1989. – 749 с.
4. Шейкин Ю. И., Никифорова В. С. Алтайское эпическое интонирование / /Алтайские героические сказания. Очи-Бала. Кан-Алтын. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т.15). – Новосибирск: Наука. Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН. 1997. – 668 с.
5. Шорские героические сказания. Кан-Перген. Алтын-Сырык / Вступ. ст., подгот. поэтического текста, пер., коммент. А. И. Чудоякова; музыковедческая ст. и подгот. нотного текста Р. Б. Назаренко. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 17). – Москва; Новосибирск: Наука, 1998. – 463 с.
6. Шорский фольклор / Зап., пер., вступ. ст., примеч. Н. П. Дыренковой. – М; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. – 448 с.
7. Чудояков А. И. Этюды шорского эпоса. – Кемерово: Кемеровское книжное изд-во, 1995. – 221 с.
8. *Электронные ресурсы:* [Электронный ресурс] <https://национальнаяполитика.рф/nationalities/Шорцы> (Дата обращения: 24.04.25)

УДК: 930.85:78.03(=512.122)

Курмангалиева М.С. /КАЗАКСТАН/
Курмангалиева М.С. /КАЗАХСТАН/
Kurmangaliyeva M.S. /KAZAKHSTAN/

**МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ, КАК УПУЩЕННАЯ
ВОЗМОЖНОСТЬ ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ ТЮРКСКОГО МИРА**

**МУЗЫКАЛЫК-АСПАПТЫК АРХЕОЛОГИЯ — ТҮРК ДҮЙНӨСҮН КӨРСӨТҮҮ
МҮМКҮНЧҮЛҮГҮН КОЛДОН ЧЫГАРЫП ЖИБЕРҮҮ**

**MUSICAL-INSTRUMENTAL ARCHAEOLOGY AS A MISSED OPPORTUNITY
TO POSITION THE TURKIC WORLD**

Аннотация. Данное сообщение посвящено вопросу необходимости внедрения такого направления этнографической археологии, как «музыкальная археология». Сбор всех находок, связанных с инструментами, воспроизводящими музыкальные звуки со всех тюркских стран может положить начало полномасштабному восстановлению истории музыки, а конкретнее, истории инструментария тюркских народов с древних времен по настоящее время. Предмет данного сообщения: музыкальный инструментарий в археологических раскопках. Тема: внедрение музыкально-этнографической археологии. Цель работы связана с освещением данного направления в работах этномузыковедов и постановка проблемы. Результат направлен на решение по сбору материалов о археологических находках в направлении музыкальная археология или музыкальная этнография. Область применения связана с необходимостью сбора данных по всем тюркским странам для создания своеобразной «дорожной карты» находок и хронологических данных. Выводы связаны с тем, что впервые на международной площадке оглашается факт отсутствия данного направления и предпринимается попытка восстановления исторической справедливости в отношении факта «музыкальности» тюрков и изобретательности предков в поисках культурно-музыкальной эстетики.

Ключевые слова: музыкальная археология, инструментальная археология, этнография, история, дорожная карта, этнография, музыковедение, тюркский мир.

Аннотация. Бул макалада этнографиялык археологиянын жаңы багыты – музыкалык археологияны киргизүүнүн зарылдыгы каралат. Түрк элдеринин аймактарында табылган, музыкалык үн чыгара алган аспаптар боюнча археологиялык материалдарды топтоо түрк элдеринин музыкалык аспаптар тарыхын байыркы доордон азыркыга чейин толук калыбына келтирүүгө негиз боло алат. Иштин максаты – этномузыка таануу илиминде бул багытты чагылдырып, маселени күн тартибине алып чыгуу. Натыйжада, археологиялык табылгалар жана хронологиялык маалыматтар боюнча өзгөчө бир “жол картасын” түзүүгө мүмкүнчүлүк берет. Бул багыттын эл аралык деңгээлде биринчи жолу көтөрүлүп жатышы, түрк элинин “музыкалуулугун” жана ата-бабалардын маданий-музыкалык эстетикасын издөөдөгү ойлоп табуучулугун калыбына келтирүүдө адилет тарыхый аракет болуп саналат.

Негизги сөздөр: музыкалык археология, аспаптык археология, этнография, тарых, жол картасы, этнография, музыка таануу, түрк дүйнөсү.

Abstract. This paper addresses the need to introduce a new direction within ethnographic archaeology — musical archaeology. Collecting all findings related to instruments that produce musical sounds from across the Turkic countries could serve as the foundation for a comprehensive reconstruction of the history of music — more specifically, the history of musical instruments among Turkic peoples from ancient times to the present day. The subject of this paper is musical instruments discovered in archaeological excavations. The topic concerns the implementation of musical-ethnographic archaeology. The aim of the study is to highlight this direction in the work of ethnomusicologists and to articulate the core problem. The intended outcome is to organize efforts to gather

materials related to archaeological finds in the fields of musical archaeology or musical ethnography.

Its practical application involves collecting data from all Turkic countries to create a kind of “roadmap” of discoveries and chronological data. The conclusion emphasizes that, for the first time on an international platform, attention is being drawn to the absence of this field — and that an attempt is being made to restore historical justice regarding the musicality of the Turkic peoples and the inventiveness of their ancestors in the search for cultural and musical aesthetics.

Keywords: musical archaeology, instrumental archaeology, ethnography, history, roadmap, ethnomusicology, Turkic world.

Введение.

В целях создания полноценной картины археологи всегда обращались и за этнографическими данными. Под этнографией понималось много аспектов, но в тоже время, такое направление, как инструментальная археология давно выпала с поля зрения ученых. Известно, что существует два направления археологии, связанной с музыкальной культурой: это музыкальная археология и инструментальная археология. Еще в начале XX века, К.Закс [1] отмечал, что бурдонирование, гортанное пение, сложные ритмы, пентатоника – являются материалом для музыкальной археологии. Эта категория является нематериальной. Естественно, за все время поисков в мировой практике археологии не было найдено ни одного доказательства древнего звучания, но тем не менее, инструментальная археология имеет перспективы развития. Сам К.Закс отмечает в своих трудах, что нам не известны «музыкальные памятники древности».

Основная часть.

Направление музыкально-инструментальной археологии является трудоемким, но благодарным делом и требует коллегиальной работы. Археологи на раскопках находят образцы или фрагменты «звукоизвлекающих» предметов, но не всегда идентифицируют их с музыкальными инструментами. Здесь нужен музыковед-инструментовед. Фольклорист, этнолог, филолог – это те, кто может найти какие-либо упоминания об инструменте в бесчисленных образцах устно-профессионального творчества, эпосе, легендах, преданиях, песнях и т.д.. Музыкальные реликты – довольно ёмкое понятие, которое сохранилось из ранних исторических эпох в музыкальной культуре более позднего времени. Считается, что такие элементы уже не актуальны для музыкальной практики и являются пережитками, сохранившимися в составе фольклора, ритуалов, архаичных пе-

сенных жанров, словесных формул, интонаций. Тем не менее, в контексте данной темы, любые архаичные проявления должны быть взаимосвязаны с находками звукопроизводимых инструментов (музыкальных, звенящих, струнных, шумовых), составляя единую картину не только древней музыкальной истории, но и являясь проводниками в мир становления музыкально-инструментальной археологии. Считается, что высокая степень консервации характерна для самых отдаленных от цивилизации мест человеческого обитания, в том числе местах, в которых сохраняется обрядовый фольклор. Следуя подобному пути, необходимо отметить, что глубина консервации музыкального инструментария также очевидно показывает древность их становления. Таким образом сами инструменты становятся реликтами, как и приемы звукоизвлечения на них.

Краткий обзор литературы:

Отметим авторов, посвятивших работы теме музыкальной археологии:

1. Владимир Мартынов – в своих трудах по истории музыки и этномузыкологии он рассуждал о «*музыкальной археологии*» и реликтовых пластах как части культурной памяти. Автор вводит понятие «*автоархеологии*», где музыка как археологический слой служит каналом исследованию культурной и личной памяти. [2]; замечателен труд Кляшторного С.Г. о письменных памятниках тюрков. [3]; всем известна работа казахстанского исследователя Сарыбаева Б. Из истории казахских народных музыкальных инструментов. [4]; Аманжолова С. Реликты обрядовой культуры в музыкальном фольклоре казахов. [5]; Гусейнова А.А. Музыкальное искусство древнего Азербайджана. [6]; Сеидова М. Гобустанские петроглифы и музыкальное мышление древних. // Историко-культурные памятники Азербайджана [7]; Каратаева Т. Музыкальные инструменты

кыргызов в археологических находках. [8]; Сыдыкова Т. о культовых изображениях в наскальной живописи Кыргызстана..[9]; Той-вонгийн Галбадрах о Петроглифах Монголии и их музыкальных мотивах [10]; Нарлиев Х. написал работу об археологических находках в области искусства и музыки Туркменистана. [11]; нельзя обойти стороной работы Маргулана А.Х. в которых описываются петроглифы, курганы со сценами шаманского камлания и музыкантами.[12]; Акишев К.А. описал иконографию с музыкантами и элементами музыкального контекста. [13]. Работы есть и они очень интересны, но не собраны в единый пучок единения тюрков.

Итак, что мы имеем по вопросу музыкально-инструментальной археологии?

Наиболее осязаемая группа реликтов — артефакты древних музыкальных инструментов, или их изображения (петроглифы, миниатюры, барельефы, бронзовые отливки, терракоты). Среди находок:

Монголия (территория древних тюрков):

- Петроглифы в долине Цонжин-Болдог (VIII–IX вв.) изображают фигуры с инструментами, похожими на кыял-комус, кубыз или гудок.

- Культовые сцены с танцами и игрой на длинногрифовых лютнях.

Казахстан:

- Курганные захоронения сако-сарматского периода (V–III вв. до н.э., Берель, Шиликты) содержат элементы ударных инструментов, костяных пищалей.



Рисунок 1. Реконструкция найденного в ВКО музыканта с полным военным обмундированием

(музей археологии в Уланском районе в селе Бестерек, выросший рядом с древним комплексом Акбаур-ВКО)

- В кургане Иссик (знаменитый Золотой человек) найдено изображение сцен с музыкальными атрибутами.

- Петроглифы Тамгалы (Жетысу) содержат образы жрецов или шаманов с инструментами (возможно, тюркская праформа кобыза).

Узбекистан:

- В городище Афрасиаб (Самарканд, VIII в.) найдены настенные фрески, изображающие посольства с музыкантами: видно, как играют на длинногрифовых инструментах, духовых и барабанах.

- На фресках — прообразы танбура, барабана, сурная.

Туркменистан:

- В раскопках Гёкдепе и Мерв найдены терракотовые фигурки с барабанами и струнными (I тыс. н.э.).

- Археологи обнаружили бронзовые кольца, интерпретируемые как части древних ударных инструментов или шумовых аксессуаров танцев.

Кыргызстан:

- В погребениях и петроглифах Таласской долины находят изображения охоты и культовых сцен с шаманами, где шаман бьёт в бубен (дабыл, даф), а рядом – ритуальные танцы.

Азербайджан:

- Археологические данные с территории Гобустана показывают древние каменные «музыкальные» плиты (гавалдаш), на которых играли ритмы — своего рода перкуссионный реликт.

- В Гобустане также есть изображения танцев и инструментов (возможно, дудуки и бубны).

Кроме того, мы имеем изображения на артефактах:

- Петроглифы, миниатюры, золотые и серебряные сосуды (например, кубки с изображениями музыкантов) — важный источник знаний о музыкальных инструментах и ритуалах.

- В сакральном искусстве (особенно в буддийских и манихейских памятниках тюркоязычных народов Восточного Туркестана)

фигурируют музыканты, играющие на щипковых, духовых и ударных инструментах, в культовом или светском контексте.

Следующее направление исследований – это труды о реликтовых музыкальных практиках и их связи с археологией (эпос, шаманские практики, жоктау). Отметим, что некоторые формы бытуют и сегодня, но их архетипы встречаются в изображениях и артефактах. Такое направление в зарубежной науке называют «музыкально-археологической реконструкцией», а трудам по данному направлению относятся работы:

- Бахтияр Бурханов (Узбекистан) — по афрасиабским фрескам и инструментам.[13]
- Курмангазы Тулебаев и Булат Сарыбаев (Казахстан) — реконструкция древнетюркских инструментов по археологическим данным.
- Рафик Исламов (Туркменистан) — по терракотам и этнографическим данным.[14]
- Сайраш Аманжолова — анализ реликтов в казахской обрядовой музыке и связи с древним пантеистическим мировоззрением.[15]

Реалии современности говорят нам о том, что давно созрела необходимость создания направления «музыкальной археологии». Данный вопрос поднимался еще во времена Советского Союза, что выражено в статье Садокова Р. «Археологические источники в изучении музыкальной культуры древнего мира» [16], который резюмирует свой труд так: «Этой идеей может быть создание «Свода археологических источников по истории музыкальной культуры народов СССР». Такой труд мог бы быть осуществлен совместными творческими усилиями музыкантов и археологов, но, конечно, в нем должны найти отражение и усилия ученых других специальностей: этнографов, фоль-

клористов, историков, филологов, хореографов, физиков, психологов, криминалистов, мастеров музыкальных инструментов, музейных работников и др. Впервые мысль о Своде была выдвинута автором этих строк в статье «О двух новых изображениях среднеазиатской угловой арфы» [17]

Заключение:

Музыкально-археологическое инструментоведение, Музыкальная археология или музыкально-инструментальная археология – терминология данного направления еще не выявлена и не выверена, но суть остается одной: археологические раскопки тюркских стран не включают в ареал своего видения данного спектра и мы уже много лет не видим каких-либо результатов исследований в данном направлении. Мы только слышим со стороны, что в Казахстане были найдены две домбры скифо-сакских времен, в Киргизстане была найдена голова с неким инструментом в зубах (предположительно, ворган), в Узбекистане была найдена древняя арфа. Объединение общих усилий тюркских стран в создании «дорожной карты» музыкального инструментария во всех его проявлениях (подлинные музыкальные инструменты в целом или фрагментарном виде из кости, тростника, глины, металла и т.д.; изображения с музыкальными сюжетами в наскальных рисунках, настенной росписи, глиняной или каменной скульптуре, художественных изделиях на керамике и т.д.) - предоставляет возможность создания целостной картины становления музыкальной культуры с древних времен. В данной работе мы не упоминаем и факт наличия архивных записей, следуя словам музыковеда И. Стоковского, который отмечал: «То, что может быть записано и напечатано,— это всего лишь часть того, что должно прозвучать в подлинной музыке».

Список использованной литературы:

1. К. Закс «Пролегомены о музыкальной предыстории Европы» // Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. Музыкальная культура Древнего мира / под ред. и вступ. статьей Р.И. Грубера. - Л.: Музгиз, 1937, 320 с.
2. Владимир Мартынов. *Автоархеология (1978–1998)*. Москва: Классика-XXI, 2012. - https://resmusica.ee/wp-content/uploads/2019/11/rm11_2019_115-127_Karnes.pdf?utm_source=chatgpt.com
3. Кляшторный С.Г. Письменные памятники тюрков как источник по истории культуры. - Л., 1980.

4. Сарыбаев Б. Из истории казахских народных музыкальных инструментов. – Алма-Ата: Наука, 1981.
5. Аманжолов С. Реликты обрядовой культуры в музыкальном фольклоре казахов. – Алматы: Ғылым, 1999.
6. Гусейнов А.А. Музыкальное искусство древнего Азербайджана. – Баку, 1980
7. Сеидова М. Гобустанские петроглифы и музыкальное мышление древних. // Историко-культурные памятники Азербайджана, 1990.
8. Каратаева Т. Музыкальные инструменты кыргызов в археологических находках. – Бишкек, 1996.
9. Сыдыков Т. Культовые изображения в наскальной живописи Кыргызстана. – Бишкек, 1982.
10. Тойвонгийн Галбадрах. Петроглифы Монголии и их музыкальные мотивы // Археология Монголии, 1995.
11. Нарлиев Х. Археологические находки в области искусства и музыки Туркменистана. // Известия АН Туркменской ССР, 1984.
12. Маргулан А.Х. Из древней истории Казахстана. – Алматы, 1985.
13. Акишев К.А. Искусство и мифология сакского звериного стиля. – Москва: Искусство, 1978
14. Бахтияр Бурханов (Узбекистан) Музыкальные инструменты по данным фресок Афрасиаба. // Советская музыка, №5, 1976.
15. Рафик Исламов Музыкальные инструменты древнего Мерва. – Ашхабад: Ылым, 1990.
16. Аманжолова С. Реликты обрядовой культуры в музыкальном фольклоре казахов. – Алматы: Ғылым, 1999.
17. Садоков Р. «Археологические источники в изучении музыкальной культуры древнего мира»// <https://opentextnn.ru/museum/anthropological-museum/narodnye-muzykalnye-instrumenty-i-instrumentalnaja-muzyka-v-2-chastjah-m-1987-1988/narodnye-muzykalnye-instrumenty-i-instrumentalnaja-muzyka-ch-1-m-1987/sadokov-r-arheologicheskie-istochniki-v-izuchenii-muzykalnoj-kultury-drevnego-mira/>
18. Садоков Р. «О двух новых изображениях среднеазиатской угловой арфы» // Вестник Каракалпакского филиала АН Уз.ССР, 1965 №4, стр.68.

УДК 398

Акимжан А./КЫРГЫЗСТАН/
Akimzhan A. /KYRGYZSTAN/**КОМПОЗИТОР ЖАНА ФОЛЬКЛОРЧУ АКИМЖАН ЖЭЭНБАЙДЫН
ЧЫГАРМАЧЫЛЫК ЧАБЫТЫ (ЖЭЭНБАЕВ)****ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА И ФОЛЬКЛОРИСТА АКИМЖАНА ЖЭЭНБАЯ
(ДЖЕЕНБАЕВ)****THE ARTISTIC LEGACY OF COMPOSER AND FOLKLORIST AKIMZHAN ZHEENBAI
(DZHEENBAEV)**

Аннотация. Бул изилдөө иште Акимжан Жээнбайдын чыгармачылыгына кайрылуу, учурдагы кыргыз музыка таануу илиминде 70-80-жылдардагы композиторлордун чыгармачылыгына арналган иштер, студенттик иштерден башка дээрлик жок болгондугу менен тушундүрүлөт. Ошол эле учурда, 60-жылдардын аягында жана 70-жылдардын башында искусствого келген көптөгөн таланттуу композиторлордун чыгармачылыгы – Сатылган Осмонов, Асан Мурзабаев, Эсенгул Жумабаев, Жылдыз Малдыбаева, Владимир Гусев... жана жаш муун композиторлорунун ишмердүүлүгү изилдөөгө чоң кызыгууну жаратат. Бул музыканттардын ар бири өзүнүн жеке чыгармачыл стилине, чоң көркөм потенциалга, көп түрдүү кызыкчылыктарга, кеңири жана ар тараптуу мурастарга ээ. А. Жээнбайдын музыкалык чыгармалары да талашсыз кызыгуу жаратат, ал көптөн бери өз угармандарын тапкан жана республикада кеңири белгилүү (айрыкча хор, ыр жана камералык-аспаптык чыгармалары). А. Жээнбайдын чыгармачылыгына бир катар макалалар жана рецензиялар республикалык жана эл аралык газеталарда, журналдарда арналган, «Кыргызстан композиторлору» маалымдамасында кыскача биографиялык очерк берилген. (Кийин, ушул изилдөөнүн автору (Алтынай Акимжан) «Кыргыз композиторлору жана музыка иликтөөчүлөр» маалымдамасына кеңири жазган). А. Жээнбайдын музыкасы тууралуу байкоолор макалаларда жана монографияларда кездешет. Бирок, ушул күнгө чейин алардын биринин да, анын ичинде Акимжан Жээнбайдын да чыгармачылык жолу жана ишмердүүлүгүнө арналган бир да монографиялык иш жок. Бул боштукту ушул изилдөө ишинин автору толтурууга аракет кылды. Жазуу учурунда жарыяланган материалдардагы айрым байкоолор, автордун жеке байкоолору, композитор менен көптөгөн маектерден алынган фактикалык маалыматтар, ошондой эле, анын чыгармаларынын талдоосунун жыйынтыктары колдонулду. Шексиз, композитор жана фольклорчу Акимжан Жээнбайдын чыгармачылыгы мындан ары дагы терең изилдөөгө арзыйт.

Негизги сөздөр. Композитор, фольклорчу, педагог, чыгармачылык, музыкалык искусство, элдик музыка

Аннотация. Обращение к творчеству Акимжана Жээнбая в данной работе обусловлено тем, что в современном кыргызском музыкознании почти отсутствуют работы, посвященные деятельности композиторов 70-х – 80-х годов, за исключением нескольких студенческих работ. Между тем, творчество многих талантливых композиторов, пришедших в искусство в конце 60-х в начале 70-х годов – Сатылгана Осмонова, Асана Мурзабаева, Эсенгула Джумабаева, Жылдыз Малдыбаевой, Владимира Гусева..., не говоря уже о композиторах более младшего поколения, представляет большой интерес для исследования. К тому же творчество названных композиторов знаменует собой важный этап в развитии кыргызской профессиональной музыки. Каждый из этих музыкантов обладает индивидуальным творческим стилем, большим художественным потенциалом, многообразием интересов, обширным, разножанровым наследием. Несомненный интерес представляют музыкальные сочинения А. Жээнбая, которые давно уже обрели своих слушателей и пользуются большой популярностью в республике (особенно его хоровые, песенные и камерно-инструментальные сочинения).

Творчеству А. Жээнбая посвящен ряд статей и рецензий в республиканских и международных газетах и журналах, краткий биографический очерк в справочнике «Композиторы Киргизии». (Позже, автор данного исследования (Алтынай Акимжан) дала более полную информацию в справочнике «Кыргыз композиторлору жана музыка иликтөөчүлөр»). Некоторые наблюдения о его музыке содержатся в статьях и монографиях. Однако до сих пор нет ни одной монографической работы, посвященной жизненному пути и творческой деятельности ни одного из них, в том числе и Акимжана Жээнбая. Этот пробел и попыталась восполнить автор настоящей работы. При ее написании были использованы некоторые наблюдения, содержащиеся в опубликованных материалах, личные наблюдения автора, фактические данные, почерпнутые из многочисленных бесед с композитором, а также результаты анализа его сочинений.

Несомненно, творчество композитора Акимжана Жээнбая заслуживает дальнейшего исследования.

Ключевые слова: Композитор, фольклорист, педагог, творчество, музыкальное искусство, народная музыка.

Abstract. The appeal to the work of Akimzhan Zheenbai in this work is due to the fact that in modern Kyrgyz musicology there are almost no works devoted to the activities of composers of the 70s – 80s, with the exception of several student works. Meanwhile, the work of many talented composers who came to art in the late 60s in the early 70s – Satylgan Osmonov, Asan Murzabaev, Esengul Dzhumabaev, Zhyldyz Maldybaeva, Vladimir Gusev, not to mention composers of a younger generation, is of great interest for research. Each of these musicians has an individual creative style, great artistic potential, a variety of interests, a vast, diverse heritage. Of undeniable interest are the musical compositions of A. Zheenbai, who has long gained their listeners and are very popular in the republic (especially his choral, song and chamber-instrumental compositions). A. Zheenbai's work is devoted to a number of articles and reviews in republican and international newspapers and magazines, a short biographical essay in the handbook «Composers of Kyrgyzstan». Some observations about his music are contained in articles and monographs. This gap was tried by the author of the present work. When writing it, some observations contained in published materials, the author's personal observations, factual data drawn from numerous conversations with the composer, as well as the results of analysis of his works were used. The purpose of the work is the author's desire to explore in a more detailed form the composer's life path, the evolution of his style and creativity with an analysis of the most significant and indicative works for the musician. Undoubtedly, the work of composer Akimzhan Zheenbai deserves further study.

Keywords: Composer, folklorist, teacher, creativity, musical art, folk music

Кыргыз Республикасынын маданиятына эмгек сиңирген ишмер, композитор, педагог, фольклорчу, эл аралык жана республикалык конкурстардын жеңүүчүсү, эл аралык А. Малдыбаев жана республикалык М. Абдраев, К. Молдобасанов атындагы сыйлыктардын лауреаты Акимжан Жээнбай өзүнө гана тиешелүү жазуу ыкмасы бар, чыгармачылыктагы жетишкендиктерин 70–80 жылдары жогорку деңгээлде көрсөтө алган кыргыз композиторлорунун ортоңку муунуна кирет. Угуучулардын көңүл кушун бурган анын музыкасы – концерттерде, фестивалдарда аткарылып, радиодон уктурулуп, сыналгыдан байма-бай көрсөтүлүп турат. Анын чыгармачылыгы

кыргыз элинин турмушу, жан дүйнөсү менен терең тыгыз байланышта. Композитордун музыкасынан элдик ырдоонун жана аспаптык кайрыктардын байыркы үлгүлөрү болгон арман, кошок жана комуз күүлөрүн туюуга болот. А. Жээнбайдын музыкасынын эстетикасы – композитордун дүйнө кабылдоосунун өзгөчөлүгүн, анын темпераментин, ошондой эле анын ачык-айрым, ак-көңүл, айттырбай билген мүнөзүн чагылдырат.

Композитор Акимжан Жээнбайдын чыгармачылыгын изилдөө маселеси, анын жашап өткөн өмүр жолун билүү маселеси бүгүн болбосо качандыр бир убакта козголо турган иш. Анткени, композитор А. Жээнбай

дүйнө жүзүнө мурда болуп көрбөгөндөй кыргын алып келген Ата-Мекендик согуштун экинчи тайпадагы майыбы, Совет элинин, анын курамындагы кыргыз элинин кырчындай жигиттери менен кошо колуна курал алып, немецтик фашисттердин кара күчтөрүнө каршы туруп, согуш майданында баатырларча эрдик көрсөткөн, Советтер Союзунун орден жана медалдарына ээ болгон азамат жоокер Абдрахманов Жээнбайдын уулу. Композитордун өмүр жолунда кыйынчылыктар болбой койгон жок. Акимжан тынчтык убакта төрөлгөнү менен балалык кезинен согуштан буту-колдоруна ажыраган адамдарды көрүп, балдары согуштан кайтпай калган ата-энелерди, күйөөлөрү келбей калган келиндерди көрүп, алардын күйүттөн кошкон кошокторун угуп чоңойду. Согуштан жарадар болуп келген атасынын кыйналган учурларын көрүп, апасынан эрте ажырап, интернатта тарбияланып, жаш кезинен кайгынын уусун татып калган Акимжан, адамдардын кайгысын тең бөлүшүүнү үйрөнгөн. “Балалык кезди эскерүү” симфониялык сүрөттөмөсүндө, “Согуш апааты” – деген ырында, “Аталар” аттуу хорунда бала кезде согуш тууралуу укканы – сезиминин түпкүрүндөгү согушка болгон ызасы кийин көркөм музыка болуп жаралган. Ошондуктан энелерге, согуш тематикасына кайрылып жазган чыгармалары музыка угуучуларды кайдыгер калтырбайт. Белгилүү музыка изилдөөчү А. Кузнецов өзүнүн композитор жөнүндө жазган макаласында: “Музыка композитора всегда идет от сердца – она выстрадана им. Ей присущ подлинный драматический пафос и эмоциональный накал”¹ – деп жазган.

Композитордун музыкасынын көпчүлүк барактары трагедия менен драматизмге толгон. Композитордун чыгармачылык сандыгында симфониялык, аваздык-симфониялык, камералык, хордук, фортепианолук, элдик аспаптарга арнап жазылган чыгармалар, ырлар, ошондой эле спектаклдерге, көркөм, даректүү жана мультипликациялык фильмдерге жазылган музыкалары бар. А. Жээнбайдын чыгармачылыгында басымдуу орунду атуулдук тематика ээлейт. Бул жагынан А.

Жээнбай классикалык искусствонун салтын улап, улуттук жана жалпы адамзаттык музыканы айкалыштырган. Мисалы, композитордун “Ата-Бейит” аваздык-симфониялык кошогу, “Сениби согуш, сениби!” аваздык-симфониялык балладасын, Аралаш хор а капелла үчүн “Күү-Дастан” поэмасын, “Аза-Күтүү” кошогу айтса болот.

Композитордун чыгармалары бүгүнкү күндө да өзүнүн милдетин аткарып коомго кызмат кылууда. Мисалы, А. Жээнбайдын аралаш хор а капелласы жана добулбас үчүн жазылган “Айкөл Манас” урааны Манас эпосунун 1000 жылдык майрамынын бет ачарында Т. Сатылганов атындагы филармониянын чоң залында аткарылган. Ошол күндөн бүгүнкү күнгө чейин далай мамлекеттик, республикалык жыйындарда, концерттерде аткарылып, радио жана телевидениеден түшпөй келет. Чыңгыз Айтматовго арналган аралаш хор а капелла үчүн жазылган “Күү-Дастан” поэмасы Ч. Айтматовдун 60 жылдык юбилейинде аткарылып, андан бери сахнадан түшпөй аткарылып келет. Эрнис Турсуновдун сөзүнө жазылган “Ата-Бейит” аваздык-симфониялык кошок Ата-Бейит – мемориалдык комплексинде, митинг-реквиемдерде, филармонияда, радио-телевидениеде 1937-1938-жылдардагы репрессиянын курмандыктарын эскерип берилип турат. “Аза-Күтүү” 2010-жылкы Оштогу жана Бишкектеги шейит кеткендерге арналган. Жыл сайын 7-апрелде жана 10-июнда радио жана телевидениеден элге уктурулуп турат.

Композитор жана фольклорчу Акимжан Жээнбайдын киндик каны тамган кичи мекени – Ош облусуна караштуу, айтылуу Ноокаттын Төөлөс айылында Улуу Ата Мекендик согуштун ардагери, эрдиги менен СССРдин орден жана медалдарына татыктуу болгон – жоокер Абдрахман уулу Жээнбайдын үй-бүлөсүндө туулган. Балалыгынын байкоо, байчечекей жылдары “Сиз” – деп сыпайы сүйлөшкөн, меймандос, колдоруна көөрү төгүлгөн эмгекчил, жөпжөнөкөй эли бар, көркөмүнө көз тойбогон, аскасын жара тээп, дарыя болуп агып чыккан Абшыр-Ата шаркыратмасы бар жерде өткөн. Кум-Бел менен

¹ Кузнецов. А. Молодые композиторы-песенники. – Вечерний Фрунзе. 1985, 16 дек.

Алтын Казыгында бүркүтү шаңшып, аркар-кулжалары мекендеген, гүл жыттанган талааларында жанбагарлары, арча жыттуу тоолорунда мал багаары жашаган, кыяк тартып, комуз чертип, санат жана ашыктык ырларын созолонто ырдашкан шайырлары бар, “Кучагы толгон ооматка, куш келиңиз Ноокатка” деген урааны бар берекелүү Ноокаттын аймагында өттү.

Тагдырдын жазмышы менен эми эле 11 айлык болгондо апасы Айымтилла катуу оорудан турбай калат. Апасы көз жашын көл кылып, аргасыздан чоң энеси Айкандын колуна өз колу менен тапшырып жатып: “Айланайын эне! Акимжанды сизге, сизди Кудайга тапшырдым” – деген эң акыркы өтүнүчүн айтып, оюн менен күлкүгө, жашоо кумарына канбай турган, кырчындай отуз жаш курагында үч баласын кайненесине калтырып о дүйнө сапар тартып кете берген экен. Ошондон болсо керек, Акимжан алгачкы обондуу “Апа, көп сагынба” – деген ырын эне сүтүн бербесе да элик сүтүн берип асырап алган чоң энеси Айканга арнаган. Ал чыгарманы СССРдин эл артисти, Кыргыз Республикасынын эл артисти Кайыргүл Сартбаева симфониялык оркестрдин коштоосунда репертуарынан түшүрбөй ырдап жүрөт. Бул чыгарма энелердин ыйыктыгын даңазалаган гимн сыяктуу. Композитордун “Апа, көп сагынба”, “Апакем” аттуу ырлары энеге болгон кусалык-армандын, эненин сулуулугун, айтып бүткүс мээримин даңазалаган ырлардан экендиги да бекер жеринен эместир.

Акимжан – Кеңеш, Өрнөк, Караван жана Шакафтардын мектептеринде окуду. Ал эми Кызыл-Кыя шаарынын №1 жумушчу жана жаштардын кечки орто мектебин №2 кесиптик-техникалык окуу жайы менен бир учурда бүтүрүп, Баткендин Ак-Турпак, Кара-Кулжанын өзүндө жана анын айылдарында электрик болуп эмгектенет. Шакафтар менен Кызыл-Кыяда үйлөмө жана кыл аспаптар оркестрлеринин курамына кирген труба жана мандолина аспаптарында ойноп жүргөндүгү – Ош мамлекеттик педагогикалык институтунун музыкалык факультетинде окуусуна өбөлгө болду. Ушул окуу жайына тапшырганы да музыканы бийик искусство катары баалап калгандан улам болду. Музыка аркылуу

ойду, ички сезимдеги бууккан абалды айта билүүгө болоорун туйду. Үйлөмө аспаптарда же фортепиано до ойнойбу, кээде ырдап калганда, айтчу оюн музыкада айтып алгандай жеңилдей калат. Музыкалык факультетте А. Ленгард, С. Дүйшөналиев сыяктуу элдик музыкадан тарта дүйнөлүк баалуулуктарды мыкты билген адистерден окуду. Билимди дагы да өркүндөтүү керек экендигин сезген Акимжан борборубуздагы М. Күрөңкеев атындагы музыкалык окуу жайынын, Б. Бейшеналиева атындагы Мамлекеттик искусство институтунун композитордук бөлүмдөрүн ийгиликтүү бүтүргөн. Ушул окуу жайларында окуп жатып поэзия, драматургия, көркөм сүрөт искусство, опера, балет, дүйнөлүк музыканын түрлөрүн, анын өкүлдөрүн таанып билип тарбия алды. Кыргыздын атактуу композиторлору М. Абдраев, А. Жаныбеков, К. Молдобасанов, Т. Эрматов, С. Осмонов музыканын философиясын, асылдык баалуулуктарын таанытып, музыка жазуунун техникасынан тарта кооз, көркөмдүктөрүн, баалуулуктарын үйрөтүштү. Музыка сынчылары жана изилдөөчүлөр А. Кузнецов жана В. Романдан музыканын теориялык жана практикалык жагдайларын окуп билди.

Акимжан Жээнбай Кыргыз Мамлекеттик телерадио комитетинде Башкы музыкалык редакциясында иштеген учурларда элдин табитин, эстетикалык көркөмдүүлүгүн арттырууда музыканын ролу чоң экендигин баамдады. Дүйнөлүк жана кыргыз музыкасынын мыкты үлгүлөрүн мекендештерге жеткирүүдө радионун “Алтын казынасын” жаңы чыгармалар менен толуктоодо башкы редактордун орун басары болуп жигердүү эмгектенди. А. Жээнбай композитор катары музыканын түрдүү жанрларында үзүрлүү эмгектенип, кыргыздын профессионалдык музыкасына өз үлүшүн кошуп келет. Анын чыгармалары Ленинград (Санкт-Петербург), Москва, Киев жана Ташкенттин китеп басмаканаларынан чыгып, улуттук радиобуздун “Алтын казынасынан” орун алган. Ал “Манас – 1000” жана Ош шаарынын 3000 жылдык маарекелерине арналган оюн-зоокторго музыка жазган авторлордун бири.

Акимжан Жээнбай чыгармачылык чабыты кенен композитор. Комуздун кош-

тоосундагы обондуу ырлардан тартып фортепианонун, эл аспаптар оркестринин, симфониялык оркестрдин коштоосундагы ырларды, чопо чоор, сыбызгыдан баштап симфониялык оркестрдин курамына кирген музыкалык аспаптар үчүн түрдүү ансамблдик музыкаларды жазган. Ал студенттик кезинде эле фортепиано үчүн жазган “Беш кербез” аттуу түрмөгү үчүн биринчи орунду алып, конкурстун жеңүүчүсү болгон. 1979-жылы Украинанын “Музична Украина” басмасынан Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Р. Щедрин жана башка атактуу композиторлордун чыгармаларынын катарында А. Жээнбайдын “Чоң кербез” аттуу фортепианолук чыгармасы да алардыкы менен бир жыйнакта басылып чыккан.

1979-жылы Жеңиштин 35 жылдыгына карата өткөрүлгөн конкурста А. Жээнбай “Аталар” (сөзү К. Исаковдуку) аралаш акапелла үчүн 1-орунду, “Эстелик сүйлөйт” аялдар акапелласы үчүн 2-орунду жеңип лауреат аталган.

Аталар түбөлүккө тирүүсүңөр,
Кыздардын колундагы гүлүсүңөр.
Кыялдын канаттарын күүлөндүрөр,
Комуздун мукам назик үнүсүңөр.

Бул төрт сап казал “Аталар” акапелласынан. Ар бир чыгарманын өзүнүн тагдыры болот. Чыгарма Ата Мекендик согуштан кайтпай калган аталарга арналган. Бул чыгарма кайсыл аудиторияда аткарылбасын, угуучуларды толкундатпай койбойт. “Аталар” орусча которулуп, Кыргызстанда гана эмес Советтер Союзунун көптөгөн республикаларында да аткарылган. Өзбекстандын Мамлекеттик хор акапелласы Өзбекстандын Эл артисти Баатыр Умеджановдун жетекчилигинде Ташкент, Самарканд, Анжиян, Наманган жана Фергана өрөөнү боюнча гастролго чыкканда жана хор искусствосуна арналган СССР Композиторлор союзунун башкармалыгынын хор искусствосунун мекени, миңдеген артисттер сыйган “Ыр талаасы” бар, хор өнөрүн өтө аздектеген Эстониянын борбору Таллин шаарында Акимжан Жээнбайдын ушул “Аталар” деген чыгармасы аткарылып, угуучулардын жана кесипкөй музыканттардын купулуна толуп, музыка изилдөөчүлөр, сынчылар тарабынан борбордук басмаларда жакшы пикирлер пайда болгон.

А. Жээнбайдын хордук чыгармаларынын тематикалык жана жанрдык жагынан ар түркүн. Ал көбүнчө баатырдык-патриоттук, улуттук маанайдагы чыгармаларды жаратууга көңүл бурат. Дегеле А. Жээнбайдын чыгармачылыгында хор үчүн жазылган музыка орчундуу орунду ээлейт. Сөз менен обондун көмөкөйдөн чыгышындай кооз музыкалык аспапты адам баласы али ойлоп таба элек. Композитордун ою боюнча ырчынын добушу гана адамдын жан дүйнөсүнүн асылдыгын, байлыгын толук өлчөмдө чагылдыра алат.

Акимжан Жээнбайдын “Уркуя” аттуу симфониялык поэмасы кыргыз кыздарынан чыккан тунгуч коммунист, биринчи колхоз башкармасы, эзүүчү таптарга каршы күрөшкөн жердеши Уркуя Салиеванын трагедиялуу өмүр баянына байланыштуу. “Ар бир сүрөткердин өз мекенин даңктаган асылдары болот. Уркуянын образы, баатырдыгы бала күндөн уккандан эсимен чыккан жок. Институтту бүтүрүп жатканда симфониялык поэманы программалуу бир бөлүмдүү кылып жаздым. Уркуянын баатырдык образы өзөк болду” – дейт композитор.

Симфониялык поэма – сонаталык формада жазылган. Ушул алгачкы чыгармасында эле калыптанып калган формадан чыгуу, тоналсыздыкка бет алган учурлар жолугат. Музыка жазуунун жаңы ыкмаларын колдонуп, оркестрлештирүүдө автор өзүнүн стилин табуудагы аракетинин акыбети кайтып Уркуянын жана ага каршы күчтөрдүн образдары таасын ачылган. Бул чыгарма СССРдин эл артисти, Кыргыз эл баатыры, атактуу дирижер Асанкан Жумакматовдун жетекчилиги менен Кыргыз Мамлекеттик симфониялык оркестрдин аткаруусунда концерттерде аткарылып, радионун алтын казынасына жазылган. Чыгарма кыргыз радиосунан байма-бай берилип турат. Уркуянын элге кызмат кылган күлгүн өмүрү көптөгөн кыз-келиндерибизге үлгү боло алган. Анын ысмы кыргыз элинин басып өткөн тарыхын эске салып, ар дайым ардакдаңка бөлүнө берерине ишенич бар.

А. Жээнбайдын кыргыз элинин көркөм дүйнөсүнө кошкон зор салымдарынын бири элдик фольклорду чогултуп, аны сактап келүүсүндө. Айрыкча композиторлор

союзунда фольклордук кабинетти жетектеп турганда Кыргызстандын бүт областтарын, райондорун кыдырып эл арасында канча деген мыкты үлгүлөрдү жаздырып келди. Токтогул, Атай, Коргоолдун комузун тапты. Муратаалы Күрөңкеев, Саид Бекмуратовдун кыл кыягын алып келди. Аларды консерваторияда кайрадан жа-сатышып, азыр музейде көргөзмөгө коюлган. Элдик музыканын таасиринде композитор катары өзү да музыканын түрдүү жанрларына кайрылып, үзүрлүү эм-гектенип, кыргыздын профессионалдык музыкасына өз үлүшүн кошуп келет.

Элдик ыр “Жарамазан”, “Ойдай”, “Оп майда”, “Шырылдаң” - булардын баары теориялык, практикалык үйрөнүүдөн кийин хор болуп жаралды. “Ар бир региондун аткаруу өзгөчөлүгүн уктум, айырмачылыктарын таптым. Эл арасынан жыйналган күүлөрдүн, ырлардын канчасын радиого жаздырган учурлар болду” - дейт композитор. Чынында эле элдик музыканын таасири Акимжандын чыгармачылыгына өзгөчө таасир эткен. Мисалы, “Күү-Дастанды” алалы. Эки чоң жанрды бириктирип отурат – Күү жана Дастан. Үн аркылуу Күү кайрып, элдик дастандардын таасиринде окуяны баян кылып отурат... Хордун аткаруусунда комуз күүсүнүн чертилиши, темир комуздун кагылышы, арман ырлар куюлушуп, дене боюңду дүркүрөтүп лириканы, драманы, арманды угуп жатканың... Композитор аны улуу жазуучу Ч. Айтматовго арнаганы да бекер жеринен эместир. Анын “Эскерме Кербез”, “Терме”, “Чоң Кербез” аттуу фортепиано үчүн кайрыктары элдик жанрдын таасиринде болуп, фортепианолук искусствого жаңычалыкты киргизе алды.

Композитор-публицист катары коомдук-саясий кырдаалдарды чыгармаларында чагылдырып, 53 жыл белгисиз болгон репрессиянын курмандыктары болгон Жусуп Абдрахманов, Иманалы Айдарбеков, Касым Тыныстанов, Баялы Исакеев, Төрөкул Айтматов, Эркинбек Эсенаманов, Мурат Салиханов, Кожокан Шооруков, ж.б. да 19 улуттун өкүлү 137 чыгаан инсандардын сөөгүн Бүбүра Кыдыралиева апанын айтып берген маалыматы менен таап, аныктап 1991-жылы 30-августта мамлекеттик ишмерлердин сөөгү Чоң-

Ташка кайрадан коюлган. Репрессиянын трагедиясы Кыргыз Республикасынын эл акыны Эрнис Турсуновду жана Акимжан Жээнбайды кайдыгер калтырган эмес. “Ата-Бейит” вокалдык-симфониялык кошокто “Эрлер кайтты, шерлер кайтты... Баштар жатат...” деген саптар дал ошол окуяны өз көзү менен көрүп, ыйлап, сыздап турган урпактардын көз жашын толгон драматизм менен жеткирди.

Кошоктун кайрыктары чыгарманын эң аягында маанилүү. Акимжан Жээнбайдын чоң атасы Артык уулу Абдрахман да репрессияга туш келип, Сулайман тоонун түбүндө бай-манап катары атылган экен. “Чоң энем Айкан дайыма эле бир кошокту кошуп, муңканып ырдап отурганы өмүр бою эсимде калды” - дейт Акимжан Жээнбай... “Кийин билдим, көрсө абышкасына кошчу тура... “Ата-Бейит” чыгармамда эң аягында чоң энемдин ошол кошокун коштум” - дейт композитор. 2000-жылы Акимжан Жээнбайдын “Ата-Бейит” вокалдык-симфониялык кошогу “Ата-Бейит” комплекси ачылганда биринчи жолу жазылгандан он жылдан кийин аткарылган. Чыңгыз Айтматов баш болгон акын жазуучулар, репрессиянын курмандыгы болгондордун балдары, туугандары, жалпы эл барышкан. СССРдин эл артисти, академик, Кыргыз эл Баатыры Асанкан Жумакматовдун дирижерлоосунда симфониялык оркестр жана хор бул чыгарманы аткарган. Хормейстерлер, ошол убакта КР маданиятына эмгек сиңирген ишмерлер Гүлбара Маматова, Валерий Гумбин. Үркүндүн 100 жылдыгына карата мемориалдык комплекстин ачылышында композитордун “Ата-Бейит” аваздык-симфониялык жана “Аза” вокалдык-кошоктору аткарылды.

А. Жээнбай 2016-жыл “Тарых жана маданият” жана Кыргыз Республикасынын Эгемендүүлүгүнүн 25 жылдыгына карата өткөрүлгөн “Атуулдук ырлар - “Кыргызстан-25” конкурсунда “Аалам Чыңгызы” жана “Үркүндүн 100” жылдыгына карата “Эскерме кербез” аттуу чыгармалары байгелүү орунга ээ болду. Учурда Акимжан Жээнбай Калый Молдобасанов атындагы Кыргыз Улуттук консерваторияда фольклордук канасын жетектөө менен бирге жаш таланттарга таалим-тарбия берүүдө.

Акимжан Жээнбай кыргыз композиторлорунун согуштан кийинки муунуна тиешелүү. Анын чыгармачылыгынын өнүгүшү XX кылымдын 70-80-жылдарына туш болгон. Композитордук ишмердикти өнүктүрүү үчүн ал убакта мамлекет каражат аяган эмес. Кайра куруунун башталышы менен системанын бузулушу, А. Жээнбай жана анын көптөгөн коллегалары мамлекеттин көнүмүш болуп калган колдоосунан ажырашты жана алардын чыгармачылыгы эч кимге кереги жок болуп калды. Бирок, чыгармачылык гана көптөгөн кыйынчылыктарды жеңүүгө жардам берди.

Колдонулган адабияттар:

1. Кузнецов А. Молодые композиторы-песенники. – Вечерний Фрунзе, 1985, 16 лек.
2. Маматова Г. Улуттук шыгыр өнөрү. – Кутбилим, 1993, 5 май.
3. Осмонов М. Күү-Дастандын автору Акимжан Жээнбай жөнүндө эки ооз сөз. – Кыргыз туусу, 1993, 24 авг.
4. Роман В. – В кн.: Кыргызская музыкальная литература. – Кыргызстан, 1995, с. 232.
5. Рябов А., Склютовская Т. “А. Джээнбаев. “Чоң кербез”. – В сб. Киргизская фортепианная музыка. – Мектеп, Ф., 1983, с. 39.
6. Склютовская Т. Слушая время (Штрихи к портрету) – Советская Киргизия, 1983, 17 окт.
7. Алтынай Акимжан Кыргыз композиторлору жана музыка иликтөөчүлөр – Акимжан Жээнбай (Джеенбаев) Маалымдама, Б. «Кербез», 2024, 164 б.

Азыркы учурда А. Жээнбай Кыргызстадын профессионалдык композиторлорунун бири болуп эсептелет. Анын чыгармачылыгы угуучулар тарабынан сүймөнчүлүккө ээ.

Композитор жаңы чыгармачылык пландарга, ойлорго бай. Ал музыка жазуунун аракетинде.

Композитор катары Акимжан Жээнбай эчак эле чыгармачылык жүзүн тапкан. Анын чыгармалары стилинин өзүнчөлүгү, новатордук мүнөзү жана мазмунунун байлыгы менен айырмаланат. Үч баланын атасы, тогуз неберенин чоң атасы, таятасы, үч чеберенин чоң таятасы Акимжан Жээнбай – балдарына камкор ата.

II БӨЛҮМ

**САЛТТУУ МАДАНИЯТ:
ФИЛОСОФИЯ, ИДЕНТТҮҮЛҮК ЖАНА ТРАНСФОРМАЦИЯ**

II РАЗДЕЛ

**ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА:
ФИЛОСОФИЯ, ИДЕНТИЧНОСТЬ И ТРАНСФОРМАЦИЯ**

SECTION II

**TRADITIONAL CULTURE:
PHILOSOPHY, IDENTITY, AND TRANSFORMATION**

УДК 392

Бөкөшов Ж /КЫРГЫЗСТАН/
Бокошов Ж. /КЫРГЫЗСТАН/
Bokoshov Zh. /KYRGYZSTAN/

САЛТТУУ МАДАНИЯТ ЖАНА УЛУТ КИМДИГИ
ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
TRADITIONAL CULTURE AND NATIONAL IDENTITY

Аннотация. Бул макалада улуттун кимдигин аныктоодо салттуу маданияттын мааниси изилденет. Улуттун салттуу маданияты анын өзүн кандайча калыптандыраарына, таанып-билерине жана башкаларга кандайча көрсөтөрүнө түздөн-түз таасир этет. Макалада салттуу маданият менен улуттук кимдиктин байланышынын философиялык-методологиялык аспектилері талданат. Мындай байланышты илимий-теориялык изилдөө үчүн убакыт ченемин аныктоо зарылчылыгы баса белгиленет, анткени философия (онтология) болмуш маселесин убакыт менен ажырагыс карайт. Улуттун болмушун тарыхый алкакта түшүнүү да убакыттын өткөн, азыркы жана келечек ченемдерин бирге кароону талап кылат. Салттуу маданият тарыхый жагдайга жараша өнүгүп-өзгөрүп турса да, анын өзөгүн сактаган өзгөчөлүгү улуттун кимдигин айгинелеп, муундан муунга өтүп келет. Ошондуктан, экономикалык, технологиялык, экологиялык, саясий жана социалдык жагдайлар менен бирге салттуу маданият менен улут кимдигин эриш-аркак кароодо онтологиялык негиздерге көңүл буруу чоң мааниге ээ. Макалада теориялык маселелер кыргыз маданиятынын мисалында чечмеленет.

Негизги сөздөр: салттуу маданият, улуттук кимдик, улуттук болум, убакыт, кыргыз маданияты, музыкалык салт, тарыхый шарт, келечекти ойлоону.

Аннотация. В определении и изучении национальной идентичности одним из необходимых условий является понимание связи ее сущности и содержания с национальной традиционной культурой. Традиционная культура народа в контексте исторических условий и социальной судьбы оказывает непосредственное влияние на формирование и осознание национальной идентичности, на манифестации и демонстрации такой идентичности во внешнем мире. В данной работе некоторые аспекты взаимосвязи традиционной культуры и национальной идентичности рассматриваются в философско-методологическом ключе. Подчеркивается, что научно-теоретический анализ природы и содержания такой взаимосвязи прежде всего требует осмысления ее временных измерений. Философия (онтология) утверждает неразрывную связь проблемы бытия с вопросом о времени, считает, что время является горизонтом понимания бытия. Важным условием постижения национального бытия в историческом контексте выступает рассмотрение его в единстве с такими измерениями времени, как прошлое, настоящее и будущее. Безусловно, что в зависимости от исторических условий сама традиционная культура постоянно трансформируется, обновляется. Сохранение собственной сущности и основных особенностей этой культуры как ядро исторического процесса определяет идентичность носителей этой культуры, укрепляется и обогащается постоянно. В самоопределении нации, в ее отношении с окружающим миром бытийная основа ее исторического развития постоянно воспроизводится, передается от поколения к поколению через механизмы традиции, присутствует в том, как отвечает нация на вызовы времени, как определяет свое историческое место в мире. Поэтому наряду с экономическими, технологическими, экологическими, политическими, социальными и другими факторами важное значение имеет осознание онтологических основания неразрывной взаимосвязи традиционной культуры и национальной идентичности. В работе эмпирической базой обсуждения теоретических вопросов выступает кыргызская национальная культура.

Ключевые слова: традиционная культура, национальная идентичность, национальное бытие, время, кыргызская культура, музыкальная традиция, исторические условия, мышление о будущем.

Abstract. In defining and studying national identity, one of the necessary conditions is to understand the connection of its essence and content with the national traditional culture. The traditional culture of a nation in the context of historical conditions and social destiny has a direct impact on the formation and realization of national identity, on the manifestations and demonstrations of such identity in the outside world. In this paper some aspects of the relationship between traditional culture and national identity are considered in a philosophical and methodological way. It is emphasized that the scientific-theoretical analysis of the nature and content of such a relationship first of all requires comprehension of its temporal dimensions. Philosophy (ontology) asserts the inseparable connection between the problem of being and the question of time, and believes that time is the horizon of understanding of being. An important condition for comprehending national being in the historical context is to consider it in unity with such dimensions of time as past, present and future. Of course, depending on historical conditions, traditional culture itself is constantly transformed and renewed. Preservation of its own essence and the main features of this culture as the core of the historical process determines the identity of the bearers of this culture, is constantly strengthened and enriched. In the self-determination of the nation, in its relationship with the surrounding world, the being basis of its historical development is constantly reproduced, transmitted from generation to generation through the mechanisms of tradition, is present in the way the nation responds to the challenges of time, how it defines its historical place in the world. Therefore, along with economic, technological, environmental, political, social and other factors, it is important to realize the ontological basis of the inseparable relationship between traditional culture and national identity. In this paper, the empirical basis for the discussion of theoretical issues is Kyrgyz national culture.

Key words. traditional culture, national identity, national being, time, Kyrgyz culture, musical tradition, historical conditions, thinking about the future.

XX кылымда кыл чокусуна жеткен жер жүздөшүүнүн сүрүшү адамзат жашоо-турмушунун бардык тармагын камтып, ошону менен бирге улут кимдиги тууралуу маселени да кабыргасынан койду. Баары бири бири менен байланышкан, бирине бир көз каранды доордо ар бир эл, улут өзүнүн ким экенине, ким болоруна кам көрүшкө аргасыз болду. Улут кимдигин аныктоодо, талдап-баалоодо анын салттуу маданият менен байланышкан маани-мазмунун аңдап-билүү зарыл шарттардын бири болуп эсептелет. Улуттун салттуу маданияты тарыхый жагдайга жана коомдук тагдырга жараша ал улут өзүнүн кимдигин кандайча калыптандырат, кандайча таанып-билет жана башка тараптарга кандайча көргөзөт, таанытат- ушуга тикеден тике таасир этет, катышат. Салттуу маданият менен улуттук кимдик маселесинин ортосундагы байланыштын табиятын жана мазмунун илимий-теориялык жактан изилдөө ири алдыда убакыт ченемин аныктоону талап кылат. Философия (онтология) илгертен эле

болум маселесин убакыт маселеси менен ажырагыс түрдө карайт, убакыт болумду түшүнүүнүн горизонту деп эсептейт. Улут болумун тарыхый алкакта аныктап-талдап түшүнүү да убакыттын өткөн, азыркы жана келечек ченемдерин бирге кароону маанилүү шарт катары талап этет.

Адегнде эле салттын маңызын аныктоодо анын тарыхый мүнөзүн белгилеш зарыл. «Тарых» десе эле сөзсүз миңдеген, кылымдаган ченемди алыш жарабайт. Салттын өмүрү- жаралышы, пайда болушу, сакталышы, таралышы, унутулушу же өзгөрүп, башка кейипке оошу- булардын ырааты менен жүзөгө ашашы белгилүү бир мөөнөттү ээлейт (2). Ушу мааниде салт табиятынан убакыт, тарых менен чырмалыша байланышкан. Албетте, мындай карым-катыш ар кандай алкакта каралышы ыктымал. Маселен, традиционализм агымында, француз ойчулу Рене Генондун (1887- 1953) жана анын жолун жолдогондордун ой- пикиринде «салт» жана «азыркы» деген түшүнүктөр

таптакыр өзгөчө бааланып- ченелет. «Азыркы» аталган коом антикалык доордон баштап, учурдагы Европа цивилизациясын кучагына камтыса, «Салт» (атайлап баш тамга менен жазылат) кайсы бир кыязда чыгыш цивилизацияларында сакталып калган, бирок учу- түбү бизге дайын байыркы доордон мурунку нечендеген кылымдарды камтыган, адамзат цивилизациясынын сырдуу- сыйкырлуу узак мезгилин туюнтат (4). Ал эми үй- бүлөлүк же корпоративдик салт бир нече жылдар менен гана ченелиши мүмкүн. Демек, салт менен убакыттын байланышы ар кыл ченемде болушу түшүнүктүү. Бирок, айныгыс нерсе ушу- «салт» дегендин өзүндө «узак мезгилдин» деми жана изи турат.

Томас Манндын романында («Лотта Веймарда») Гёте (1749- 1832) минтет: «Арийне, салтты туура түшүнгөн кишиге миңдеген жылдардын деми салт менен да байланышкан. Салтты илимгөйлүк, тарыхый билимдер аркылуу колдогусу келишет. Бул- келесоолук, мунун дал өзү салтка каршы келет эмеспи! Салтты кабыл аласың да, ошол замат ага кайсы бир нерсени кошосуң, же болбосо нагыз сынчыл филистер сыяктуу салтты таптакыр четке кагасың». «Келесоолук» деп, балким, улуу акын катуурак кеткендир. Арийне, салтты илим жолунда изилдеш зарыл, анын тарыхын билбей табиятын түшүнүш кыйын. Деген менен, Гётенин айтканында салттын болумуна (онтологиялык негизине) тиешелүү терең ой ырасталган: салт «берилет» («жогортон» дейбизби, «өткөндөн» дейбизби, «ата- бабадан» дейбизби, айтор, биз аны түзбөйбүз, курабайбыз, ал толук, бүтүн кейипте өткөндөн бери келет), биз аны «кабыл алабыз», моюндайбыз, мурастайбыз, аны менен эсептешпей коё албайбыз; бирок, «ошол замат» каалайбызбы- жокпу, билиппи- билбейби, өз турмушубузга, тажрыйбабызга, өйтүшүнүгүбүзгө тиешелүү «бир нерселерди» кошобуз, азыркынын кайсы бир касиеттери, белгилери азбы- көппү, салтка кошулуп кетет, ансыз болушу мүмкүн эмес; же филистердин (билими тайыз, акылы тар киши) беткабын кийип, обу жок нигилисттин жолуна түшүп, салтты «таптакыр» танабыз, четке кагабыз.

«Тарыхтын» өзү салтка таянат. Салттын өзү «тарыхты» жүктөй келет. Салттын

өз тарыхы болот: качан, кантип жаралганы, башындагы жана кийинки кейип- келбети, ага байланышкан окуялар. Бирок, салттын «карандай тарыхы» өзүнчө түзүлбөйт, ал өзүнчө тарыхты түзбөйт. Тигил же бул салттын тарыхы болуп өткөн окуя, иштердин бой- тулкусунда сакталып, ошолор туура-сындагы баян, эскерме, аңыз, уламыштарда кыйыр айтылып, аны «таза түрүндө» көрүш үчүн атайын рефлексия, белгилүү бир логикалык- концептуалдык аспаптардын аркасында деконструкция жана реконструкция жасаш талап этилет.

Салт карандай өткөн мезгилдин энчиси эмес. Салт чындыгында «азыркынын» салты болот. Башкача айтканда, кайсы бир иш- аракет жолу, ыгы, кейпи таптакыр унутулуп калбай, жараксыз болбой, азыр жашаса, сакталса, аткарылса, ал «салт» эсептелиши мүмкүн. Демек, кеп «өлүк» салт эмес, «тирик» салт жөнүндө жүрүп жатат. Сёрен Кьеркегор (1813- 1855) айтмакчы «Азыркыга тиешеси жок өткөндү эстеп да кереги жок» (5, 26- бет). «Азыркынын» кайсы бир талап- мүдөөсүнө ылайык келген, «азыркыга» кызмат кылган, өзүнүн маани- мазмунун бери болгондо символикалык кыялда (шаани- шарапат кейпинде) сактап калган иш- аракет салт саналат. Салттын салт экени азыркы учурдун алкагында, кыйырында билинет, аныкталат, айгине болот. Адам баласы жашап жаткан дүйнө, башынан кечирип жаткан турмуш «азыр, ушунда» бар, өтүп жатат, болот. Ал эми анын боюнда, тулкусунда салтка айланган, салт турпатын алган нерселер сөзсүз жашайт. XX кылымдын айтылуу философу Мартин Хайдеггердин (1889- 1976) айтканын бир аз жайдары тил менен кайталасак, чыныгы салт бизге учурдагыны көргөзөт, биздин ой- санаабыз бурулган нерсе менен эриш- аркак турат, кербенче төөгө жүктөп келе жаткан өткөн доорлордун олжосу эмес, буту- колубузду тушабай, тескерисинче, бизди көп түйшүктөн бошоткон, бизге жол көргөзүп, багыт берген, келечекке жарыгын чачкан дем- күч (6, 381- бет). Атактуу француз философу жана социологу Эдгар Морен (1921) азыркы илим- билим өзү менен өзү болуп, тумчуланып алганы аны эркин ойломдун мейкининен алыстатат деп эсептеп, өткөнгө жана болочокко койнун кенен ачканда гана кедерине кетпей (кри-

зиске учурабай), өз вазийпасын ойдогудай аткара алат эле деп кейийт. Батыштын азыркы ал- акыбалына кейип, байыркы гректерден калган салттан четтеп, космос, тагдыр, чындыктын апориялары (чатыштары) жатында ойлонбой калдык деген тыянагын негиздейт. «Дүйнө азап- тозокту башынан кечирип жатса, философтор Эдип комплекси тууралуу талаш- тартыш менен алек болуп, «жашоо дүйнөсүн» (Гуссерлдин (1859- 1938) феноменологиясынан тамырлап чыккан түшүнүктөрдөн) жашоосуз жана дүйнөсүз талдоого аракет кылып жатышат» деп сындайт (6, 34- бет). Демек, «жашоо дүйнөсү» аталганы менен «жашоосу» да болбосо, «дүйнөсү» да болбосо, ал бир алдамчы элес, адаштырма иллюзия, көңдөй түшүнүк, беймаани сөз болуп жатпайбы. Морен биздин темага тиешеси бар мындай жагдайды мисалдайт: мексикалыктардын жүгөрүдөн тамак даярдаганын антропологдор магиялык ырым- жырым менен гана байланыштырып карап келишкен. Кийин бу тамактын организмде лицинди, пайдалуу затты иштеп чыгарын ачышкан соң, мексикалыктардын такай жүгөрү менен азыктанышы бекеринен эмес экенин түшүнүшкөн. Көрсө бизге «түшүнүксүз» ырым- жырымдын өзүндө баалуу билим тунуп калган болушу толук ыктымал экен. Морен муну ХХ1 кылымдын парадоксу эсептеп, көөнө маданиятты сактап, коргоп туруш, ошол эле учурда аны «ачып», кайрадан аңдап-баалап караш зарыл экенин белгилейт (6, 68- бет).

Салт азыркынын мейкининде жашайт. Азыркы салтка таянат. Экөө биримдикте турат, өтмө катар байланышта. Ошол эле кезде экөөнүн карым- катышы шайма- шай, бир кылка, кынтыксыз эмес. Салт дегенде өткөндү, эскини ойлойбуз, ал эми учур жаңынын, өсүп- өнүгүштүн шериги деп эсептейбиз. Салт артка тарткандай, учур алдыга сүйрөгөндөй. Салт өз өкүмүн өксүбөй жүргүзгөндөй, өз талабын таңуулагандай, ал эми азыркы учур андан качкандай, аны бузуп- жарып, өзү үстөмдүк кылышка күч үрөгөндөй көрүнөт. Мындай татаал карым- катышты дыкат иликтеп, чебер талдаш талап этилет. Ницшенин (1844- 1900) айтымында «философия азыркыга ар дайым туура келбейт». Эгер философиянын адам болумунун, турмушунун түпкүлүктүү негиз, касиеттерин

баамдап- баалап түшүнүшкө кастарын тигерин эске алсак, анда Ницшенин кебин кеңири метафизикалык алкакта карап, «азыркы» атангандын өзүнүн тамыры илгеркиде экенин, өзүн болочокко болжоп жасап- түзөрүн түшүнөбүз. Ошон үчүн философия өзүн «азыркы» менен чектебейт, тигил же бул учурдун алкагына камалбайт. Доорубуздун көрүнүктүү социологдорунун бири Бруно Латур азыркы илим жана техника маселелерин изилдеген бир эмгегин «Жаңы мезгил болгон эмес» (орусча котормосунун дагы бир варианты «Биз эч качан азыркы эмеспиз») деп атаган. Дүйнөлүк тарыхта Орто кылымдардан соң орун алган, акыл- эстин, илим- билимдин доору эсептелген, аягы азыркыга чейин чубалган тилке «Жаңы мезгил» («Модерн») деген энчилүү ат алганын окумал журт жакшы билет. Латур азыркы илим- техниканын ал- абалын коом турмушу менен эриш- аркак карап иликтешке ниет кылганы, натыйжада көнүмүш ой- түшүнүктөрдүн алкагынан чыгып, жаңы теориялык көз караш жаратканы аны «азыркы» түшүнүгүн сын элегинен өткөрүш зарылдыгына алып келген. Ал эми Мишель Фуко (1926- 1984) бир чети ашмалтайы чыккандай көрүнгөнү менен тереңдеп иликтесек ошо Жаңы мезгилдин түркүгүндөй оомат күткөн «агартуу» түшүнүгү да үстүрт чечмеленип, кунарынан жанбай, жаңы маани- мазмун аларын айгинелейт. Муну Канттын (1724- 1804) атактуу «Агартуу деген эмне?» аталган чыгармасын талдай келип, «агартуу» дегенде кеп тек гана элди билимге кандырып, калың журтка илим жайылтыш, калайык- калктын сабаттуу болушуна шарт түзүш эмес, адамдын өз акылы менен жашап, кылган- эткенинде жоопкерчиликти өзүнө алып, кичине балача ар нерсеге шылтабай, чоң кишиче өз алдынча ойлоно билиши тууралуу болуп отурганын өзүнүн аңызга айланган лекцияларында саймедиреген. Демек, «азыркы» дегенибиздин баары эле жаңы, мыкты, алдыңкы, чыгаан, жогорку эмес, «салттык» дегенибиздин баары эле эски, уранды, таштанды, жараксыз, кедерги, бейпайда эмес. «Азыркы» менен «салтты» ажыратып, бирине бирин карама- каршы коюш чектелүү гана жагдай- кырдаалда өзүн актарын, орундуу болорун, анын үстүнө мындай айрымалаш дыкаат талдоону талап этерин билишибиз абзел.

Бизге замандаш көрүнүктүү философтордун бири Жанни Ваттимонун кебине кулак салсак: «Ири алдыда биз постмодерн тууралуу айтып жатканыбыз- кайсы бир маанилүү, маңыздуу өңүттө азыркы (modernita) аягына чыкты. Ал эми «азыркы аяктады» дегенди кандай мааниде айтып жатабыз- бул ар бир конкрет учурда «азыркы» дегенди кандай түшүнөбүз, ушуга жараша. Азыркынын аныктамасы көп, бирок, менин оюмча алардын ичинде макул таппай койгус бирөө бар: азыркы- бул заманбап болуш (башкача айтканда- «азыркы болуш», орусча айтканда «быть современным») өзүнчө бир баа- барк алган доор. Менимче, италия тилинде гана эмес, башка көптөгөн тилдерде кимдир бирөөнү «реакционер» десең, аны шылдыңдагандай угулат; «реакционер»- илгеркинин баа- барктарын тутунган, салтка, ой- санаанын «арта калган» формаларына баш ийген адам. Азыркы жашоо- турмушту ушундай же ушуга окшотуп макташ, азыркыга «эвлогикалык» мамиле- менин баамымамда, азыркы маданиятты бүтүндөй мүнөздөгөн нерсе» (3, 7- бет). Ваттимо- масс- медиа коомунун өзгөчөлүгүн таамай түшүнгөн ойчулдардын бири. Ал европоцентризмди жээрип, маданияттын көп түрдүүлүгүн онтологиялык негизде аныктаганга аракет кылат. «Алсыраган ой», «алсыраган реалдык» түшүнүктөрүнүн негизинде адамзат цивилизациясынын жаңы доорун алгылыктуу мүнөздөшкө кадам койгон философтордон. Натыйжада салтка да башкача көз караш зарыл экенин аңдайбыз. Адамзаттын «бир, туташ тарыхы» жана ага байланышкан «прогресс» түшүнүктөрүн сынчыл баа- баамдан өткөрүп, алар чектеген мазмунга камалбай, социомаданий ар түрдүүлүктү, тарыхый өнүгүштүн көп кырдуулугун туура түшүнсөк, анда салт менен азыркынын карым- катышын да башкача карашка жол ачылат.

Морис Хальбвакс (1877- 1945) «салт- азыркынын тирик эстутуму» деп эсептейт. Албетте, ушундай. Бирок, салт эстутум менен гана чектелбесин да ачык-айкын баалап- баамдашыбыз зарыл. Салт- азыркынын өзүн өзү аңдап- аныктаганына негиз болгон кыйыр (горизонт) жана азыркынын өз болочогун утурлаган кыял- оюн нукка салган алкак.

Салттын барлыгы- анын сакталганы. Башкача айтканда, белгилүү бир иш- аракет

нечен жолу кайталанат, шарт- кырдаалга жараша кайсы бир деңгээлде өзгөрүп- жаңыланса да, негизинен кейип- кебетеси, ыраат- орду, аткарылыш эби- ыгы белгилүү тартипте сакталып турат. Салт сактаган, аны билген, анын аткарылышын көзөмөлдөп, жөнгө салган тарап болот. Салт бузгандар наалат угат, жаза алат. Салтты кыйшайтпай кармагандар алкышка арзыйт, башкаларга өрнөк саналат, бедел таап, сый- урмат күтөт. Чындай келгенде, «коомдук» (социалдык) дегендин өзү салтка негизделет. Салт коомдук турмуштун, адамдардын чогуу жашашынын, бирге эмгек этишинин зарыл шарты, ажырагыс касиети. Салт сакталбаса, биргелешкен жашоо- турмуштун белгилүү бир ыраат- тартиби болбосо, коом түзүлүшү ыдырап, социалдык институттар кыйрамак.

Албетте, коом турмушун тейлеген, иреттеген, жөнгө салган көптөгөн механизмдер, структуралар, технологиялар, ык-жолдор бар. Коомдун уюшуна, жашашына, өсүп- өнүгүшүнө тиешелүү ички заң- мыйзамдар болот. Карл Маркс (1818- 1883) муну «табигый- тарыхый процесс» атаган. Башкача айтканда, алар адамдын каалоо- тилегине, мүдөө- муктажына, кыял- оюна гана баш ийбейт. Парламент кабыл алган укук чектеген, укук коргогон мыйзамдар, башка тиешелүү бийлик органдары бекиткен токтом, чечимдер болот. Коомдун жашоосу өзүнчө тартип, ирет орнотот. «Социал ченем» (норма) аталган жол-жоболор катмары турат. Кайсы бир жагдай- кырдаалдан улам кайталанып отуруп, адатка айланган, көнүмүшкө өткөн нерселер бар. Мына ушундай көп кырлуу, көп кабаттуу коомдук кубулуш, окуя, иштердин арасынан «салтты» тааный билиш, айрып караш адамдын курчаган дүйнө менен ойдогудай карым- катыш күтүшүнө шарт түзөт. Ошонун аркасында салттын орду туура аныкталат, ага татыктуу мамиле жасалат.

Адам баласы үчүн салт «тышкы», сырттан таңууланган нерсе эмес. Адам салттын «ичинде». Адам баласы салттын кучагында жашайт. Наристе кезинен «кой», «болбойт», «жаман» деген тыюларды өздөштүрөт. Кандай кылганда ою орундалат, көздөгөнүн алат, каалаганы болот- муну түшүнө баштайт. Канткенде башка адамдар аны колдойт, ага жардам берет, ал эми кайсы учурда алардан каккы- сокку жейт, аларга жакпайт-

муну баамдап- баалаганга көнөт. Ошентип, кичинекейибизден «адамдык салтына» баш ийе баштайбыз. Салттын ак- карасы, жакшы- жаманы, пайда- зыяны тууралуу кийин ойлошубуз ыктымал. Көбүнчө ойлонбой эле салт жолун тутунабыз. Салт теориясын түзгөндөрдүн бири Эдвард Шилс (1911- 1995) минтип жазат: «Салтты кабылдап, тутунгандар аны «салт» аташка муктаж эмес, салттын кабыл алынышы өзүнөн өзү жүзөгө ашат. Кабыл алынган соң, салт аны тутунгандар үчүн алардын башка иш- аракет жана ой- ишенимдери сыяктуу эле жандуу жана жашоо- турмушка зарыл нерсе болуп калат» (8.14- бет). Бу пикирдин Гётенин айтканы менен үндөшүп турганын баамдаңыз.

Салт менен «күрөш», салт менен чыр- чатак кылыш абдан кыйын, өтө татаал экенин да көрөбүз. Жеңгендерге караганда жеңилгендер көп. Ошол эле кезде адамдын адамдыгы салтты «сокур» ээрчибей, белимчи туурабай, өз акыл- эсине негиздеп сакташына байланыштуу. Салттын сакталышы же «унутулушу» адамдын ой- түшүнүгү, ниет- максаты менен гана эмес, ири алдыда ошол салт орногон, кыналган, жуурулушкан практиканын үстөмдүгүнө же алсырашына жараша болот. Салт таптакыр катып калган сөңгөк эмес, ал өсүп турган дарак сымал. Мезгил, кырдаал, шарт талабына шайкеш келгени үчүн, жаңы аймак, жаңы иш- аракеттерге ылайык болгону үчүн кайсы бир нерсе салтка айланып, өзүнүн салт касиетин сактап турат. Эгер тарыхтын кийинки тилкесинде керектен чыкса, колдонушка жарабай калса, тиешелүү иште убара- убайымды көбөйтсө, алдыга жылышка кедерги болсо, андай иш- аракет жолу салт болуштан калат. Ушундан улам «традиция жана инновация», «эски жана жаңы» маселеси келип чыгат. Албетте, бул жеңил- желпи, сөз менен жайгарып койчу маселе эмес. Кээде мындай карамакаршылык күчөп, салт менен жаңычылдыктын тиреши коом, адам турмушунда атүгүл мүшкүл жаратып, кайгы- муңга себепчи болушу ыктымал. Бирок, чыныгы салт ар дайым ийкемдүү касиетке ээ. Себеби, жашоо- турмуштун, практиканын өз максат-мааниси, шарт- жагдайы, талап- тартиби бар. Бул салттын жаңыланышына, өзгөрүшүнө алып

келет. Маселен, үйлөнүү окуясын алалы. Салт үчүн үйлөнүшпөйт, үйлөнүш үчүн салт сакташат. Жашоонун мыйзамы ушул- эрезеге жеткен жигит колукту алат, бойго жеткен кыз күйөөгө тиет. Кыргызча муну «турмуш курушат» дейбиз. Демек, сүйүшкөн эки жаш баш кошуп, жаңы үй- бүлө түзүп, бала- чакалуу болуп, эл арасында өзүнчө орун алып, турмуш көчүн улашат. Алар муну «салт ушундай экен» деп жасашпайт. Максат- маани жашоо- турмуштун жолун улашка, адам парзын аткарууга байланышат. Бирок, үй- бүлө куруш үчүн «ата- бабадан калган салтты сактайлы» деп, улуттук каада- салттын талап- тартибин карманышат, шаани- шөкөтүн, ырым- жырымын жасашат. Ошондо Кудай алдында, эл алдында жаңы үй- бүлө «мыйзамдашат», өз укугуна ээ болот, өз акысын алат. Ал эми үйлөнүүгө тиешелүү салт доорго жараша, турмуш жагдайына жараша ар элде, ар жерде азбы- көппү өзгөрүп жүрүп отурат. «Салттын жаңыланышы» жашоо- турмуштун башка аймактарына да тиешелүү экенинде шек жок.

Кыргыз маданиятында «жаңырган салттын» мыкты үлгүлөрү катары азыркы кездеги улак тартыш оюнун же айтыш өнөрүн белгилесек болот. Алар жаңы эрежелерге ылайык, жаңыча ыраат- тартип күтүп, улуттук маданияттын демине дем, күчүнө күч кошуп отурат, ЮНЕСКОнун деңгээлинде кадыр-барк алып, «адамзат жетишкен маданий мурас» катарына кирди. Кыргыз элинин салттуу музыкасынын тарыхын жана теориялык маселелерин изилдөө да музыкалык мурастын өзү улуттук кимдиктин калыптанышында жана бекемделишинде маанилүү орун ээлей турганын тастыктайт (1). Ал эми кыз узатардагы кошокчу? Кээде кыз тойдо кадимки кошоктун обону менен «кошуп» жүрүшөт. Таптакыр өөн учурап, жаман көрүнөт. Илгерки заманда, албетте, «кыз кошоктун» жүйөөлүү орду, ошо турмушка ылайыктуу жарашыгы болгон. Бирок, азыркы заманда бу салтты улагыбыз келсе, улуттук кааданы унутпайлы десек, анда муну «жаңылап», «ичи- тышын» оңдоп, трансформация жасашыбыз керек. Салттын «жаңыланышы», албетте, маданият саясатына, жарандык коомдун ар- намысына да жараша болот. Жаңы өрнөк, үлгү жаралып, анын таралышы колго алынышы шарт.

Адабият:

1. Аманова Р.А. Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкасы.- Бишкек: Илим, 2023.- 346 с.
2. Бөкөшов Ж. Салт жана билим (Когнитивдик антропологияга карай). – Бишкек: Улуу тоолор, 2014. - 207 б.
3. Ваттимо Дж. После христианства. – Москва: Три квадрата, 2007.- 160 с.
4. Генон Р. Кризис современного мира.- Москва: Эксмо, 2008.- 784 с.
5. Кьеркегор С. Страх и трепет. – Москва: Республика, 2010.- 193 с.
6. Морен Э. К пропасти. – СПб: Алетея, 2011.- 136 с.
7. Хайдеггер М. Время и бытие.- Москва: Республика, 1993.- 452 с
8. Shils E. Tradition.- Chicago: University of Chicago Press, 1981.- 334 p.

*УДК: 781.7:398.3**Lasanthi Manaranjanie Kalinga Dona/SRI-LANKA/
Ласантти Манаранджани Калинга Дона/ШРИ-ЛАНКА/***THERAPEUTIC VALUES OF TRADITIONAL HEALING RITUALS OF SRI LANKA****ШРИ-ЛАНКАНЫН САЛТТЫК АЙЫКТЫРУУ
ЫРЫМ-ЖЫРЫМДАРЫНЫН ТЕРАПЕВТИК БААЛУУЛУГУ****ТЕРАПЕВТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ ТРАДИЦИОННЫХ ЛЕЧЕБНЫХ
РИТУАЛОВ ШРИ-ЛАНКИ**

Abstract. Sri Lanka is an island country in South Asia renowned for its centuries-old traditional healing rituals which promote both individual and community well-being. These practices can be broadly categorized into two types: small-scale indoor practices and large-scale outdoor practices. Rooted in oral traditions, they are deeply embedded in cultural beliefs, indigenous healing methods, and an ecological understanding of nature, all aimed at addressing both personal and communal needs. Due to modernization and urbanization, these rituals are now primarily practiced in remote areas and are rarely seen as a form of exhibition in urban settings across the island. However, their therapeutic value is increasingly recognized and respected by contemporary society. This paper is based on two decades of empirical research, employing qualitative methodologies to examine selected large-scale outdoor rituals. It explores the cultural elements, indigenous healing methods, and artistic expressions interwoven in these rituals, emphasizing their therapeutic significance through the lenses of community music therapy and medical ethnomusicology.

Key words: Sri Lankan healing rituals (Bali & Tovil), Holistic healing, Community music therapy, Medical ethnomusicology.

Аннотация. Шри-Ланка - Түштүк Азиядагы арал өлкөсү, анын көп кылымдык салттуу айыктыруу ырым-жырымдары менен белгилүү, ал жеке адамдын да, коомдун да жыргалчылыгына өбөлгө түзөт. Бул практикаларды жалпысынан эки түргө бөлүүгө болот: чакан масштабдагы ички практикалар жана чоң масштабдуу сырттагы практикалар. Оозеки салттарга негизделген, алар маданий ишенимдерге, жергиликтүү айыктыруу ыкмаларына жана жаратылышты экологиялык түшүнүүгө терең сиңип калган, мунун баары жеке жана коомдук муктаждыктарды чечүүгө багытталган. Модернизацияга жана урбанизацияга байланыштуу, бул ырым-жырымдар азыр биринчи кезекте алыскы аймактарда аткарылат жана сейрек аралдын шаарларында көргөзмөнүн бир түрү катары каралат. Бирок, алардын дарылык баалуулугу азыркы коом тарабынан барган сайын таанылып, урматталууда. Бул документ эки он жылдык эмпирикалык изилдөөгө негизделген, тандалып алынган масштабдуу сырткы ырым-жырымдарды изилдөө үчүн сапаттуу методологияларды колдонуу. Ал маданий элементтерди, жергиликтүү айыктыруу ыкмаларын жана бул ырым-жырымдар менен байланышкан көркөм сөз айкаштарын изилдеп, жамааттык музыка терапиясы жана медициналык этномузыкалогиянын линзалары аркылуу алардын терапиялык маанисин баса белгилейт.

Негизги сөздөр. Шри-Ланканын айыктыруу ырым-жырымдары (Бали жана Товил), Бирдиктүү айыктыруу, Коомчулук музыка терапиясы, Медициналык этномузыкалогия.

Аннотация. Шри-Ланка — островное государство в Южной Азии, известное своими многовековыми традиционными ритуалами исцеления, которые способствуют как индивидуальному, так и общественному благополучию. Эти практики можно в целом разделить на два типа: мелкомасштабные практики в помещении и крупномасштабные практики на открытом воздухе. Укорененные в устных традициях, они глубоко укоренены в культурных верованиях, традиционных методах исцеления и экологическом понимании природы, все из которых направлены на удовлетворение как личных, так и общественных потребностей. Из-за модернизации и урбанизации эти ритуалы в настоящее время в основном

практикуются в отдаленных районах и редко рассматриваются как форма демонстрации в городских условиях по всему острову. Однако их терапевтическая ценность все больше признается и уважается современным обществом. Эта статья основана на двух десятилетиях эмпирических исследований, использующих качественные методологии для изучения выбранных крупномасштабных ритуалов на открытом воздухе. В ней изучаются культурные элементы, традиционные методы исцеления и художественные выражения, переплетенные в этих ритуалах, подчеркивая их терапевтическое значение через призму общинной музыкальной терапии и медицинской этномузыкологии.

Ключевые слова: Шри-ланкийские ритуалы исцеления (Бали и Товил), целостное исцеление, общественная музыкальная терапия, медицинская этномузыкология.

Introduction

Sri Lanka has a rich and diverse tradition of healing rituals, which can be compared to culturally embedded therapeutic practices found across the world - such as the Zaar in Egypt and Iran, Tarantism in southern Italy, Setsubun in Japan, and various healing ceremonies in Malawi, as well as in countries like India, China, Mexico, and beyond. These practices are all deeply rooted in cultural and spiritual worldviews, and often involve complex ritual performances that incorporate music, dance, trance and therapeutic intentions. Such cultural dimensions are integral and should not be disregarded, particularly within the evolving disciplines such as community music therapy and medical ethnomusicology. In the modern, high-tech world of the 21st century, traditional belief systems and cultural practices are sometimes perceived as obsolete. This perception clearly aligns with Brynjulf Stige's observation, "As a result of processes of modernization, social mobility increases, social networks change, and the traditional cultures of mutual aid have withered somewhat in most societies today" (2004: 109).

Music, dance and drama are firmly integrated with sociocultural practices, beliefs, and indigenous healing methods in both temporal and spatial continuum. They served and keep serving communities in eradicating, overcoming or minimizing social and psychological problems, dangers, and sicknesses. Ancient cultures as well as contemporary traditional cultures, non-western and western alike, inspire music therapists and medical ethnomusicologists to broaden knowledge about the complex nets of relationships that bring together cultural beliefs, music and healing. It is in concordance with Brynjulf Stige's notion, "history and heterodox non-professional practices of musical healing are important and valuable sources of influence

from which music therapists learn, consciously and unconsciously" (2004: 93) and Benjamin D. Koen and et al's notion, "nearly a century of ethnomusicological research into music and healing shows not only how culturally diverse practices of specialized music function as tools for therapy, but the music is most often practiced as a means of healing or cure - a way for a person or patient to transform from illness or disease to health and homeostasis" (2008: 6).

Brynjulf Stige claims that "music therapy cannot be developed as a culture-free discipline" (2002: 2). Florence Tyson who coined the community music therapy in 1973 focused on using music within community health services. Stige's idea that "health threats may not be individual, only that relational and communal aspects must be taken into serious consideration. The individual should be seen in relation to the collective, and vice versa" (2004: 96), aligns with Michael Rohrbacher's notion of "to maximize growth and learning rates, music becomes culturally embedded and serves as a rich source of positive human interactions ... (2007: 3). Such perspectives find strong parallels in the traditional healing practices of Sri Lanka.

Healing Rituals

For many centuries, Sri Lanka has been a predominantly agricultural society, and Sri Lankans have continued to depend on natural conditions and resources. Agricultural activities are planned according to seasonal patterns - such as the rainy or dry seasons - in relation to the sun, rivers, ponds, forests, and the availability of both human and animal labor. To maintain equilibrium and prevent disasters, people have traditionally relied on indigenous practices, including prayers to supernatural beings. Occasional changes in nature can disrupt daily life and compel communities to take action to restore a lost sense of order. In such instances, healing rituals are performed to overcome

difficulties, and people seek to fulfill three types of needs through these practices:

- 1) Personal well-being,
- 2) Communal well-being, and
- 3) Response to unexpected natural disasters or epidemics

Healing rituals in Sri Lanka are primarily engaged with the supernatural world to address various community needs and are structured

around three principal forces: gods, planetary deities, and devil spirits.

Gam madu, Devol madu, Pūna madu or Pahan madu fall under the category of Madu Festivals. These annual ceremonies are dedicated to the goddess Pattini, whose cult is traditionally associated with the healing of contagious diseases and the alleviation of personal distress (Edirisinghe 1999: 45). Their aim is protection of crops and cows from epidemics, protection of

Key Forces in Healing Rituals

Gods related	Planetary Deities related demon related	Devil/ demon related
Madu Festivals	Bali Rituals Yakuma, Garā Yakuma Sanni Yakuma, Ira Mudun Samayama, Suniyam Yagaya, Maha Sohon Samayama, etc.	Rata

children from diseases and other calamities, and sometimes blessing for good harvest or call for rain.

The second major category, the Bali rituals, are dedicated to planetary deities believed to possess the power to bestow peace or good health, and is discussed in detail later in the paper.

A significant number of rituals in the third category are specifically intended for the invocation of devils. Some of these rituals are briefly discussed here. Among these, the Rata Yakuma - also known as Riddi Yāgaya, Kalu Kumāra Samayama, or Riddi Samayama—is a prominent ritual that addresses the needs of young women. It calls for Rata or Riddi devils, who are believed to operate under the leadership of Kalu Kumāra¹, who is believed to cause illness and psychological distress in women during the transitional period between their first menstruation and birth giving. The principal misdeed he does is young women's infertility (comp. Kōttagoda 1997: 12, 33).

Sinhalese peasant women believe that Kalu Kumāra resides in forests, streams, and other isolated locations in general, and that he has power to possess individuals - particularly women - who pass through such areas alone. However, he is not regarded as harmful to men (comp. Wijesekera 1987: 162). The ritual is also practiced when women of marriageable age, who for various reasons are unable to find life partners, develop fear of remaining single for the rest of their lives and consequently suffer from mental health issues linked to their status. It is commonly believed that newborn infants, pubescent girls, newly married women, and women who have recently given birth are vulnerable to the influence of Kalu Kumāra. According to Sinhalese farmers, this malevolent spirit is believed to cause physical illness, psychological distress, social alienation, or even diminishing a woman's perceived attractiveness. The primary aim of these rituals is to strengthen women's psychological resilience and alleviate unwanted fears and phobias. Similarly, newborn

¹The name *Kalu Kumāra* literally translates to "Black Prince" (*Kalu* meaning "black" and *Kumāra* meaning "prince").

babies often fall ill while adjusting to their new environment, including exposure to unfamiliar germs and bacteria. This can lead to parental anxiety, which, if prolonged, has the potential to result in psycho-somatic problems over time. In the central part of the ritual for infertile women, the healer first impersonates a pregnant mother and then treats a doll as if it were a newborn child - bathing it, dressing it, rocking it, and singing lullabies. Finally, the doll is ceremonially handed to the infertile woman. Through this process, the woman is believed to receive blessings and protection from the harmful possession of the Rata devils. The ritual fosters hope and emotional healing, empowering the woman to envision a future as a mother living a happy life, and to regain a sense of personal and social well-being.

Garā Yakuma or Garā Maduwa is an agricultural ritual called for two principal reasons: (1) removal of the influences of ās-vaha (evil-eye), kata-vaha (evil-mouth) or black magic influences, and (2) achievement of prosperity. The main practitioners are fishermen, who commence the ritual in sea-shore areas during the vārakan² periods (comp. Kōttagoda 1997: 19- 21).

The Sanni Yakuma Ritual-also known as *Daha Ata*³ *Sanniya*⁴ - is performed to expel eighteen kinds of diseases possessed by Sanni devils. In the ritual, the dancers wear eighteen distinct masks, each representing a specific affliction. The masks are Amukku, Adbhuta, Bhuta, Bihiri, Deva, Gedi, Gini jala, Golu, Gulma, Jala, Kana, Kora, Maru, Nāga, Pissu, Pith, Slesma and Vāta. These ailments are believed to arise from imbalances in the three bodily humors, vāta (air), pita (bile) and kapha (phlegm)⁵. Moreover, M. H. Goonathilake claims that Sanni Yakuma ritual has potential to cure as many as 35 kinds of diseases (2007: 35)⁶.

The Ira Mudun Samayama ritual is performed to address afflictions believed to be caused by the devil Reeri, who is responsible for blood-related diseases. The term Ira mudun

yāmaya - with ira meaning “sun”, ira mudun referring to the sun at its highest point (midday), and yāmaya meaning “time period” - denotes a time believed to increase blood circulation. In order to avoid possession by Reeri yakā⁷, rural communities traditionally refrain from bathing or travelling during the mid-day period (comp. Kōttagoda 1997: 15).

The Sūniyam yāgaya, also known as Sūniyam kāpilla, is a ritual performed for removal of harmful afflictions believed to be caused by individuals seeking revenge. The term sūniyam refers to deadly afflictions caused by black magic (Zoysa 1949). The ritual is called for when individuals experience continuous misfortunes, illnesses, or dangerous situations that do not respond to medical treatment. Sūniyam yakā is not considered a harmful devil; rather, he is seen as a protective force who assists neutralizing the effects of black magic and envy - particularly when such negative energies are directed toward a person's happiness, prosperity, wealth, or fame (comp. Kōttagoda 1997: 64).

The *Bali* Ritual: A Major Healing Practice in Sri Lanka

The two main traditional healing rituals aimed at addressing psychosomatic problems in Sri Lanka are known as Bali and Tovil. This section of the article focuses on the Bali ritual and explores its therapeutic value. The Bali ritual is dedicated to planetary deities and gods who are believed to possess the power to bring peace and good health by removing illness, misfortune, or malevolent influences from an individual, as previously mentioned.

According to Sri Lankan astrologers, planetary deities can strongly influence human lives. Depending on their timing and positioning, these effects can be favorable, unfavorable, or neutral. The purpose of the Bali ritual is to bless and protect either an individual or a community by removing the malign influences (comp. Dissanayake 2007: 50, Premakumara De Silva 2000, Wijesekera 1987)⁸. An astrologer is consulted to diagnose the problem based on the

²*Vārakan* refers to stormy weather with raging sea, which prevents fishermen from doing their job (Zoysa 1949: 1647).

³The term “Daha-Ata” in Sinhala refers to the number eighteen.

⁴The term “Sanniya” refers to diseases, illnesses or ailments.

⁵A detailed account of this can be found in Kalinga Dona (2009).

⁶This is the third edition (print) of the book originally published in 1964.

⁷In Sinhala, the term Yakā refers to a devil/demon or a malevolent spirit.

individual's horoscope. Deities associated with the planets are represented by images molded from clay. Music plays a central role throughout the all-night ritual. Chanting, singing, and the sounds of musical instruments such as sak (a conch shell), drums, hand-bells, and anklets serve as a medium of connecting the planetary world and human world. These auditory elements are further enhanced by dance, drama, painting, sculpturing, and other performing arts. At the end of the ritual, it is believed that the patient receives blessings from the planetary deities, symbolized by a sacred thread (pirit huya) tied around the wrist. Once the ritual is complete, the molded planetary images are destroyed, marking the symbolic end of the planets' malefic influences.

Even though the majority of Sri Lankans practices Buddhism, this does not exclude the presence of other beliefs, practices, or religions. Farmers, in particular, often keep the inherited animistic beliefs to find solutions for their day-to-day problems, sometimes giving them a Buddhist surface. As a result, each ritual begins with paying homage to the Buddha, Dhamma (the Buddha's sacred teachings), and the Sangha (the community of Buddhist monks), in the hope of receiving blessings from the Triple Gems.

In Sinhalese rituals, the sound of drums - always more than one, commonly three or more - along with the mingling sounds of anklets, hand-bells, and a sak, create a distinctive soundscape for the healer, the patient, and the participating community members. This musical environment is considered central to bridging the human and supernatural worlds. This ritual event provides for the participants an extraordinary opportunity to harmonize their bodies and minds throughout the night-long ceremony. The unique sound environment - characterized by repetitive drum patterns - can, in a sense, be compared to the undisturbed mental flow experienced during meditation.

People consider natural disasters or diseases not as a problem of an individual or of his/her family, but as a shared problem that requires the engagement of the entire community. Brynjulf Stige nicely explains this notion: »This is not to say that health threats

may not be individual, only that relational and communal aspects must be taken into serious consideration. The individual should be seen in relation to the collective and vice versa« (2004: 96). After discussing the matter with the healer, community members begin sharing responsibilities from the day onward until the ritual takes place, in order to support the affected individual or the community. Music-related communal rituals help cultivate peace, social harmony, strengthen family and community ties. They enable individuals and communities to move beyond their usual limits and to address their fears and illnesses more effectively by enacting the problems they face. In Benjamin D. Koen's words, "Throughout history, the potential transformational power of music and related practices has been central to cultures across the planet, and music has been far more than a tool for evoking the relaxation response" (2008: 12). In the Bali ritual, a distinctive, night-long soundscape is created, fostering a positive mood for the healer, patient, and the participating community. This musical atmosphere is considered central to the ritual, as it is believed to bridge the human and supernatural realms. In concordance with Loewy and Aldridge's claim that "music can link the mind to the breath and can at the same moment provide a release of tension, all within a framework of a structural support" (2009: 3), music-related healing rituals help Sinhalese rural communities to overcome biological, psychological, and spiritual problems.

Therapeutic Effects of the Bali Ritual

The therapeutic effects of the Bali ritual can be summarized in the following points:

1. Focusing the group's attention on a troubled individual helps that person overcome feelings of loneliness, ignorance, and lack of social understanding.
2. Getting rid of fears from public exposure to society helps building self-confidence through focusing the group's attention on a troubled individual.
3. Community members' shared involvement in preparing the complex ritual settings is widely understood as the maintenance of public harmony.
4. Social gathering enables the families to meet neighbors and other people, to

⁸For a more detailed account, see Kalinga Dona (2013).

communicate and share feelings, i.e. to strengthen social networks.

5. Observance of public appearance of otherwise unseen and feared supernatural beings helps people to get rid of their deeply rooted phobias.

6. Participation in a healing ritual strengthens the patient's mental condition and contributes to the removal of his or her psychically-based obstacles.

7. The healer's calls and offerings to gods and planetary deities culminate in blessings that bring relaxation and comfort to all involved.

8. Burning incense powders on pandam (lighted torches) create a mystic mood, which aims to divert the patient's attention from the sickness.

9. Burning of dummala (rosin), incense sticks, sandalwood, and the spreading of turmeric powder are intended to destroy germs and bacteria

10. Sitting on the ground throughout the ritual contributes to the restoration of the psycho-physical balance of the participants.

11. Continuous music creates a specific sound environment, which contributes to the positive mood of the patient.

12. Rituals treat the person as a whole, without taking the affected part of the body out of the total context.

Conclusion

According to Stuart Hall, "Culture is not a practice.... It is threaded through all social practices and is the sum of their interrelationships" (1980: 59). In that sense, multifunctional rituals of Sri Lanka serve as meeting points of music, dance, drama, sculpturing, and other art forms. These rituals not only express cultural beliefs but also play a vital role in restoring psychophysical balance in both individuals and communities. Their

musical component is reflected in Mercédès Pavlicevic and Gary Ansdell's notion that "Music and musicking is used to empower and enable others, 'balancing music's potential as integrative and subversive activity in relation to a community and society'" (2004: 25). Certainly, Koen et al.'s notions that "Beyond the multidimensional, evanescent and ineffable nature of music and sound phenomena, which seem to evade comprehensive measurement, the central reason that the modes of action of musical and related interventions often remain obscure, be they in the context of traditional, ceremonial healing or in clinical research and practice, is that music is a cultural phenomenon with infinitely diverse, power-laden meanings that are present at individual, group and global levels of culture" (Koen et al. 2008: 12-13) are highly applicable to Sri Lankan context as discussed in this essay.

Medical ethnomusicology is a multi-disciplinary field that brings together diverse cultural beliefs and perspectives on music and healing. Interest in this field is growing globally and Sri Lanka is no exception. This essay argues that rural Sri Lankan contexts have much to contribute to this field of scholarly interest and that its experiences have considerable potential in fertilizing knowledge and understanding about music and healing in the globalized world. As music therapist, Even Ruud aptly states, "music therapists have to come to realize that ill-health and handicaps have to be seen within a totality, as part of social systems and embedded in material processes. People become ill not only because of physical processes, but also because they become disempowered by ignorance and lack of social understanding" (2004: 11). Sri Lankan healing rituals offer a holistic approach that addresses not only physical ailments, but also the emotional, social, and cultural dimensions of well-being.

References Cited:

1. Dissanayake, Mudiyanse. 2007. »Nuwara Kalāviyē Bali Yaga Visheshata« [Varieties of Bali Ritual in Nuwara Kalāviyē]. Lankāwe Bali Shānti Karma [Bali ritual in Sri Lanka], Jayantha Amarasinghe, ed. Colombo: S. Godage Publishers, 49-72.
2. Edirisinghe, E. M. G. 1999. "Theatre in Sri Lanka". Kala Magazine 52 (April): 45-48.
3. Goonatilleka, M. H. 2007. Kōlam Nātaka Saha Lankāwā Wes Muhunu [Kolam Drama and Masks in Sri Lanka]. Colombo: Ratna Publishers.
4. Hall, Stuart. 1980. "Cultural Studies: Two Paradigms". Media, Culture and Society 2: 57-72.

5. Kalinga Dona, Lasanthi Manranjanie. 2009. "Between Tradition and Modernity, Between East and West: Experiences with Music Therapy in Sri Lanka". In *Muzika u društvu - Music in Society*, Ivan Čavlović, ed. Sarajevo: Musicological Society of BiH and Music Academy, 208-219.
6. Kalinga Dona, Lasanthi Manaranjanie. 2013. *Music and Healing Rituals of Sri Lanka: Their Relevance for Community Music Therapy and Medical Ethnomusicology*. Colombo: Godage Publishers.
7. Koen, Benjamin D., Gregory Barz, and Kenneth Brummel-Smith. 2008. "Introduction: Confluence of Consciousness in Music, Medicine and Culture". In *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Benjamin D. Koen with Jacqueline Lloyd, Gregory Barz, and Karen Brummel-Smith, eds. Oxford: Oxford University Press, 3-17.
8. Kōttagoda, Jaysēna. 1997. *Pahatarata Shāntikarma Sāhityaya* [The Literature of Low-County Rituals]. Boralāsgamuwa: Authors' publication.
9. Loewy, Joanne V. and David Aldridge (eds). 2009. *Music and Medicine: An Inter-Disciplinary Journal* 1/1.
10. Pavlicevic, Mercédès and Gary Ansdell. 2004. "Introduction: The Ripple Effect". In *Community Music Therapy*, M. Pavlicevic and G. Ansdell, eds. London: Jessica Kingsley Publishers, 15-31.
11. Premakumara de Silva, D. A. 2000. *Globalization and the Transformation of Planetary Rituals in Southern Sri Lanka*. Colombo: International Centre for Ethnic Studies.
12. Rohrbacher, Michael J. 2007. *Functions of Music Therapy for Persons with Alzheimer's Disease and Related Disorders: Model Demonstration Program in Adult Day Healthcare*. Winchester, Virginia: The Adult Care Center of the Northern Shenandoah Valley.
13. Ruud, Even. 2004. "Foreword: Reclaiming Music". In *Community Music Therapy*, M. Pavlicevic and G. Ansdell, eds. London: Jessica Kingsley Publishers, 11-14.
14. Stige, Brynjulf. 2002. *Culture Centered Music Therapy*. Gilsum, NH: Barcelona Publishers.
15. Stige, Brynjulf. 2004. "Community Music Therapy: Culture, Care and Welfare". In *Community Music Therapy*, M. Pavlicevic and G. Ansdell, eds. London: Jessica Kingsley Publishers, 91-113.
16. Wijesekera, Nandadeva. 1987. *Deities and Demons Magic and Masks, Part I*. Colombo: M. D. Gunasena and Company.
17. Wijesekera, Nandadeva. 1989. *Deities and Demons Magic and Masks, Part II*. Colombo: M. D. Gunasena and Company.
18. Zoysa, A. P. de. 1949. *Sinhala Shabada Koshaya – Part II* [Sinhala Dictionary – Part II]. Colombo: Dharma Samaya Publishers.

*УДК 069**Байрамова А./АЗЕРБАЙЖАН/
Байрамова А./АЗЕРБАЙДЖАН/
Bayramova A./AZERBAIJAN/***АЗЕРБАЙЖАНДЫН МАМЛЕКЕТТИК МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТ МУЗЕЙИ: ТҮПТӨЛҮҮ
ТАРЫХЫ ЖАНА 45 ЖЫЛДЫК КЫЗМАТЫ****ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА:
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И 45 ЛЕТ СЛУЖЕНИЯ****STATE MUSEUM OF MUSICAL CULTURE OF AZERBAIJAN: HISTORY OF CREATION
AND 45 YEARS OF SERVICE**

Аннотация. Основанный в 1967 году Государственный музей музыкальной культуры Азербайджана прошёл почти 60-тилетнюю историю, накопив в своих фондах более 63х тысяч единиц хранения, став важным и деятельным фигурантом в культурной жизни Азербайджана, трансформировавшись в музейное объединение музыкального профиля, поскольку на его базе были созданы и успешно функционируют как единое целое несколько мемориальных музеев - его филиалов. Ведётся научно-исследовательская, научно-популяризаторская работа, выставочная и концертная деятельность в Азербайджане и за его пределами. Всё это заслуживает и требует освещения и научного обобщения, как и 45летнее служение музею его руководителя.

Ключевые слова: Государственный музей музыкальной культуры Азербайджана, история музея, музыкальная культура, музейные фонды, мемориальные музеи, научно-исследовательская деятельность, выставочная деятельность, концертная деятельность, культура Азербайджана, управление музеем.

Аннотация. 1967-жылы негизделген Азербайжандын Мамлекеттик музыкалык маданият музейи дээрлик 60 жылдык тарыхты басып өттү, анын фондунда 63 миңден ашык сактоо бирдигин топтоп, Азербайжандын маданий турмушунун маанилүү жана активдүү катышуучусуна, музыкалык профилдеги музей бирикмесине айланды, анткени анын бир нече мемориалдык филиалдары – бүтүндөй бирдиктүү функция катары ийгиликтүү иш алып барууда. Азербайжанда жана анын чегинен тышкары жерлерде илимий-изилдөө, илимий таанытуу иштери, көргөзмө жана концерттик иш-чаралар жүргүзүлүүдө. Мунун бардыгы чагылдырууга жана илимий жалпылоого татыктуу жана аны талап кылат, ошондой эле анын директорунун музейдеги 45 жылдык эмгеги.

Негизги сөздөр: Азербайжандын Мамлекеттик музыкалык маданият музейи, музей тарыхы, музыкалык маданият, музей фонддору, мемориалдык музейлер, илимий-изилдөө ишмердүүлүгү, көргөзмө ишмердүүлүгү, концерттик ишмердүүлүк, азербайжан маданияты, музейди башкаруу.

Abstract. Founded in 1967 the State Museum of Musical Culture of Azerbaijan has passed almost 60-year history, accumulated in its funds more than 63 thousand units of storage, became an important and active figure in the cultural life of Azerbaijan, transformed into a museum association of musical profile, as on its basis were created and successfully function as a whole several memorial museums - its branches. Scientific research, scientific-popularisation work, exhibition and concert activities are carried out in Azerbaijan and abroad. All this deserves and requires illumination and scientific generalisation, as well as 45 years of service to the Museum by its head.

Keywords: Azerbaijan State Museum of Musical Culture, museum history, musical culture, museum collections, memorial museums, research activities, exhibition activities, concert activities, culture of Azerbaijan, museum management.

Государственный музей музыкальной культуры Азербайджана был создан Распоряжением Совета Министров Азербайджанской ССР от 13.03.1967 г. № 130. Под музей было выделено несколько комнат-келий по 10-11 кв.м. каждая в здании каравансарая 17 в. в Ичери Ше-хер (Внутреннем, или Старом, городе, крепости) по адресу ул. Менжинского (ныне А.Рзаевой), 9. Создание музея было встречено музыкальной общественностью с воодушевлением, хотя для того, чтобы стать музеем в полном смысле слова понадобились долгие годы. В то время это был только «очаг», куда постепенно набирался материал по истории азербайджанской музыки. Первые поступления появились в конце 1967 года. В зарегистрированную в первую тысячу с лишним единиц уже вошли материалы всех направлений, по которым в дальнейшем велась собирательская работа. Это документы, фотографии, автографы, ноты рукописные и печатные, книги по музыке, звукозаписи азербайджанской музыки, личные вещи деятелей музыкальной культуры, образцы изобразительного искусства на связанные с музыкой темы и, конечно, музыкальные инструменты.

Почти 30 лет ГММКА располагался по первоначальному адресу в непригодных для музея условиях: без экспозиции за отсутствием площади, разрастающиеся коллекции и служебные помещения в ужасающей тесноте лишённых дневного света

келий-темниц, двери которых открывались, согласно архитектурной специфике средневековых каравансараев.

Я начала работу в музее в 1980 году научным сотрудником, затем была главным хранителем, а с 1988 года по настоящее время вот уже 37 лет являюсь директором музея. Раньше, когда у меня спрашивали, где я работаю, люди удивлялись: а разве есть такой музей? Ведь все представляют музей как место, где что-то не только хранится, но и демонстрируется. А тогда мы устраивали только временные, передвижные выставки и фотовыставки. Где только они не проводились: в фойе театров, Академии наук, пионерских лагерях, на Нефтяных Камнях - посёлке в Каспийском море в 42 километрах к востоку от Баку, расположенном на металлических эстакадах, сооружённых в связи с добычей нефти со дна моря – и т.д.

В конце 1980х - начале 90х годов были созданы первые постояннодействующие экспозиции музея:

Выставка азербайджанских народных музыкальных инструментов в квартире, принадлежавшей выдающемуся таристу Ахмеду Бакиханову (1988), Музей-квартира выдающегося дирижёра и композитора, народного артиста СССР, героя Социалистического труда Ниязи Тагизаде-Гаджибекова (1994), Музей квартиры выдающегося джазового пианиста и композитора, основоположника джаз-мугама, заслуженного артиста Азербайджана Вагифа Мустафазаде (1994).



ФОТО 1 а, б. Постояннодействующая выставка азербайджанских народных инструментов



ФОТО 2. а) Общенациональный лидер азербайджанского народа Гейдар Алиев на открытии Музея Ниязи, филиала Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана. 18 сентября 1994 г.; б и в) Фрагменты экспозиции Музея Ниязи.



Фото 3 а, б. Фрагменты экспозиции Музея Вагифа Мустафазаде, филиала Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана.

То есть, эти филиалы были созданы до того, как у музея появилась возможность создать основную экспозицию, полностью отражающую профиль музея в соответствии с его названием – Музей музыкальной культуры Азербайджана. И только в 1996 году удалось добиться переезда музея в другое помещение, где спустя несколько лет была, наконец-то, открыта экспозиция. Располагалась она на первом этаже небольшого старого двухэтажного здания по улице Рашида Бейбутова, 5, на втором этаже которого были служебные комнаты и фондохранилище. (История музея, содержимое коллекций, список архивообразователей, работа над созданием филиалов и, вообще, роль музея в сборе,

сохранении, изучении и пропаганде материалов музыкальной истории Азербайджана до начала 2000х годов нами представлены в диссертационном исследовании [3])

По мере того, как музейные коллекции продолжали развиваться, им катастрофически не стало хватать места. Мы ходатайствовали перед Министерством культуры Азербайджанской Республики о выделении нам площадей Музея Ковра в здании Музейного Центра, т.к. он должен был переехать в специально строящееся для него здание. И в 2015 году после переезда Музея ковра, Музей музыкальной культуры въехал в стены Музейного центра, где его экспозиция в настоящее время занимает 10 залов - весь второй этаж.



ФОТО 4 а, б, в. Фрагменты основной экспозиции на втором этаже здания Музейного центра, проспект Нефтяников, 49, Баку.



Ещё один музейный филиал появился в год столетнего юбилея выдающегося композитора XX века, народного артиста СССР, героя Социалистического труда Кара Караева. В

квартире, где он родился и прожил первые 28 лет своей жизни в 2018 году, в Международный день музыки 1 октября был открыт Музей Кара Караева [2].



ФОТО 5а, б. Музей Кара Караева, филиал Музея музыкальной культуры Азербайджана.



Необходимо отметить, что нами было приложено немало усилий, чтоб музыкальный музей был действительно музыкальным – звучащим. В далёком 1996 году при музее был создан Ансамбль старинных восточных музыкальных инструментов. Его основателем был Меджнун Керимов (1945-2013), педагог по классу тара одной из бакинских музыкальных школ, который, в середине 1970х годов заинтересовался, как выглядели и звучали исчезнувшие старинные музыкальные инструменты, упоминаемые в средневековых музыкальных трактатах, поэзии и воспоминаниях иностранных путешественников, изображённые в большом количестве в

искусстве книжной миниатюры исламского мира. Керимов воссоздал 10 из них, произведя также несколько их разновидностей, например, арфообразный инструмент, чанг – один диатонический и два хроматических. За свои исследования и практическую деятельность [8] он был удостоен научной степени доктора искусствоведения и учёного звания профессора. В ансамбле уже 15 человек 13 исполнителей-инструменталистов, из которых 10 играют на воссозданных Меджнуном Керимовым музыкальных инструментах, и два солиста, певца. Ансамбль с успехом выступает как в Музее, так и на других концертных площадках Азербайджана и других стран.



ФОТО 6. Ансамбль старинных восточных музыкальных инструментов Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана: а) после выступления в Амасье, Турция (2013) и б) во время концерта в музейных стенах (2023).



За 58-тилетнюю историю своего существования Музей сформировал коллекции количеством в 63 тысячи единиц хранения.



Наряду с народными азербайджанскими музыкальными инструментами музей расширяет коллекцию музыкальных инструментов народов мира.

ФОТО 7. Преподнесение народной артисткой Кыргызстана, доктором искусствоведения, комузисткой и композитором Розой Амановой музыкального инструмента комуз в дар Государственному музею музыкальной культуры Азербайджана. Баку, 2024.



ФОТО 8. Демонстрация директором музея Аллой Байрамовой исполнения на индонезийском музыкальном инструменте англунг заместителю премьер-министра Республики Узбекистан Азизу Абдухакимову в музейном Зале инструментов народов мира.

Поиск материалов ведётся не только в Азербайджане, но и за его пределами, в частности, в Москве и Петербурге [2; 6].

Организуются выставки: «Низами и музыка», «Шушинские музыканты», «Гейдар Алиев и деятели музыкальной культуры», «Музыка и изобразительное искусство» и другие.



ФОТО 9. Выставка «Музыка и изобразительное искусство», 2025.

В Музее активно ведётся научно-исследовательская работа. Музей организовал несколько международных конферен-

ций, включая «Музыкальные инструменты тюркских народов» [5], «Взаимосвязи литературы и музыки», «Низами и музыка» [11] и другие.



ФОТО 9. Участники международного симпозиума «Музыкальные инструменты тюркских народов», среди которых (в первом ряду слева направо) Геничи Тсуге (Япония), Сурая Агаева, (Азербайджан), Мивегозел Сапармуратова (Туркменистан), Роза Аманова (Кыргызстан), Алла Байрамова (председатель симпозиума, Азербайджан), Дженнифер Пост (США), Разия Султанова (Объединённое Королевство) и другие. Баку, 2010.

Были выпущены ряд нотных изданий музыкальных произведений, выявленных музеем [4; 10], каталоги «Кара Караев. Материалы жизни и творчества в Государственном музее музыкальной культуры Азербайджана» [8], «Документы Ниязи», «Узеир Гаджибеков. К 140летию композитора. При-

жизненные материалы в коллекция Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана» и другие. При музее с 2008 года функционирует Клуб любителей классической музыки [7], встречи которого проводятся каждый месяц в первую среду без перерыва (исключением явилась пауза во время пандемии ковида).

Работа продолжается.

Литература:

1. Байрамова, А.Г. Документы Узеирбека в Санкт-Петербурге // Журнал "Musiqi Dünyası", 2011, №3/48. С.59-62.
2. Байрамова, А.Г. Дом, где всё начиналось // Журнал "Yol", №4(70), 2018, с.23-29.
3. Байрамова, А.Г. Роль музеев в сборе, сохранении, изучении и пропаганде материалов музыкальной культуры Азербайджана. Дисс. ... канд.искусствоведения. Баку, 2004. -224с.
4. Кара Караев. Фрагменты из музыки к драматическим спектаклям. Ред. и автор вступительной статьи А. Байрамова. Баку, «Е.Л.» ООО, 2018, -46с.
5. Bayramova, A. Azərbaycanca musiqi alətləri üzrə ilk Beynəlxalq simpozium haqqında // "Musiqi Dünyası", 2011, №1/46, s.91-94.
6. Bayramova, A. Azerbaijani Mugham in the Pushkin House. Asian-European Music Research Journal, Issue 12, 2023, Berlin. Pp.1-6.
7. Bayramova, A. The Music Lovers Club as an Example of Sustainable Cultural Activity // Literary and Composers' Museums - Museums as Cultural Hubs. ICOM, Paris, 2019. Pp.33-36.
8. Gara Garayev. Life and Work in the Materials of the State Museum of Musical Culture of Azerbaijan. Ed. Alla Bayramova. Baku, "Şərq-Qərb", 2011. -351p.
9. Kərimov, M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. Bakı, Yeni Nəsil, 2003. -183s.
10. Qarayev Q. Altı Rübai Ömər Xəyyamın sözlərinə, səs və fortepiano üçün. Elmi red. və ön sözün müəllifi – A.Bayramova.
11. Nizami və musiqi. Məqalələr toplusu. Red. A.Bayramova. Bakı, "Orxan", 2021. -304s.

УДК 398.1

*Эдилова М.М. /КЫРГЫЗСТАН/
Edilova M.M. /KYRGYZSTAN/***КЫРГЫЗДАРДЫН САЛТТУУ МАДАНИЯТЫНДАГЫ ГЕНДЕРДИК АССИМЕТРИЯ:
«МАНАС» ЭПОСУНУН МИСАЛЫНДА****ГЕНДЕРНАЯ АСИМЕТРИЯ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ КЫРГЫЗОВ:
НА ПРИМЕРЕ ЭПОСА «МАНАС»****GENDER ASYMMETRY IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE KYRGYZ: ON THE
EXAMPLE OF THE EPIC «MANAS»**

Аннотация. Макалада кыргыздардын элдик оозеки чыгармаларындагы гендер маселеси каралып, эркек менен аялдын коомдогу орду, ролу жана жүрүм-турумдары тууралуу маданиятта сенек болуп калыптанып калган жалпы көз караш жана ынанымдар, же гендердик стереотиптер анализге алынат.

Негизги сөздөр: элдик оозеки чыгарма, патриархаттык маданият, гендердик теңсиздик, гендердик концепция, гендердик социализация, гендердик теңдик.

Аннотация. В статье рассматривается проблема гендера в кыргызской народной литературе и анализируются общие взгляды и убеждения, или гендерные стереотипы, которые сформировались в культуре о месте, роли и поведении мужчин и женщин в обществе.

Ключевые слова: народная литература, патриархальная культура, гендерное неравенство, гендерная концепция, гендерная социализация, гендерное равенство.

Abstract. The article discusses the problem of gender in the oral folklore of Kyrgyz people, analyzes gender stereotypes about the place, role and behavior of men and women in the patriarchal culture of society.

Key words: oral folk art, patriarchy culture, gender inequality, gender concept, gender socialization, gender equality

Кыргыздардын философиялык дүйнөтанымында онтологиялык, гносеологиялык, этикалык, эстетикалык, аксиологиялык ж.б. маселелер менен катар эле кандайдыр бир деңгээлде *гендердик проблемалар* да арбын кездешет. “Гендер” деген кулакка өөн учураган феномен биздин илимий таанымда кече жакында эле пайда болуп, аялдарга гана эмес, эркектерге да проблемаларды жараткан рынок экономикасына өткөндөн баштап “гендердик концепцияны” жетекчиликке алып, “гендердик саясатты” жүргүзүү зарылдыгына ынана баштадык.

Гендер - социалдык жыныс. Англис тилинде социалдык жыныс («gender») жана биологиялык жыныс («sex») ажыратылып айтылат. Социология жана социалдык психология жаатындагы көпчүлүк окумуштуулар

дын пикири боюнча, *жыныс* биологиялык мүнөздөмөнү билдирип, ага ылайык адамдар «эркектер» жана «аялдар» категорияларына ажыратылса, гендердин негизинде социалдык жана социалдык - психологиялык атрибуттар жатат, ага ылайык адамдар «эркектик» («мужской») жана «аялдык» («женский») категорияларга жиктелет.

Гендер - социалдаштыруунун продуктусу, ал эми жыныс эволюциянын натыйжасы. «Гендер» түшүнүгүнүн маңызы, социалдык моделдештирүү же конструкциялоо идеясында жатат. Коомдо белгилүү бир ролдорду аткарууну талап кылган жүрүм-турум нормаларынын системасы калыптанат да, ага ылайык ал коомдо «эркектик» жана «аялдык» деген жөнүндө пикирдин катуу тартиби пайда болот.

Эркектин жана аялдын жүрүм-туруму, маскулиндик жана феминдик манера, кыймыл-аракет, речь ж.б. гендердик конструкт болуп эсептелет, алардын негизинде «чыныгы эркекке» жана «чыныгы аялга» таандык мүнөздөмөлөрдөн социалдык күтүүлөр жатат. Гендер биологиялык эмес социалдык - маданий фактор аркылуу аныкталып, тарыхтын жана маданияттын контекстинде өз маани - маңызын өзгөртүп турат.

Дүйнөдөгү, анын ичинде Кыргызстандагы социалдык-философиялык мазмундагы эмгектерди илимий-теориялык анализдөө көрсөткөндөй, көпчүлүк маданияттарда «эркектик» (мужское) дух жана логос, активдүүлүк жана күч, рационалдуулук жана жарыктык, толуктук жана форма менен идентификацияланат, салыштырылат, окшоштурулат. «Аялдык» (женское) материя, хаос жана табият, пассивдүүлүк жана чабалдык, эмоционалдуулук жана караңгылык, боштук жана бейформалык (формасыздык) менен дал келтирилет, ассоциацияланат. Гендердик мындай система коом тарабынан конструкцияланган жыныстык өзгөчөлүк боюнча теңсиздиктин системасы болуп саналат. Ал боюнча эркектерге артыкчылык берилип, алардын ролу жана максаттары аялдардыкынан маанилүү эсептелинет, аялдарга, тескерисинче, экинчи орун берилет. Бул гендердик асимметрия дээрлик бардык коомдо убакыт өткөн сайын социалдык нормалар алмашканына карабай өзгөрүүсүз калууда.

Эркек менен аялдын коомдогу орду, ролу жана жүрүм-турумдары тууралуу маданиятта сенек болуп калыптанып калган жалпы көз караш жана ынанымдар, же гендердик стереотиптер кыргыздардын элдик оозеки чыгармаларында да чагылдырылган¹.

Элдик оозеки чыгармалар функциясы жана аткаруу мүнөзү боюнча *лирикалык*,

эпикалык, *дидактикалык* деген түрлөргө бөлүнөт². *Лирикалык түргө* кирген *арман ырларын* гендердик анализге алып көрөлү. Окумуштуулар арман ырларын социалдык жана табигый кырсыктардан пайда болгон армандар деп ажыратып, социалдык мазмундагы армандарга койчунун арманы, жокчулук, аялдар теңсиздиги, баласыздык кирет дешет. Ал эми табигый кырсык арманы кеселдик, карылык, өлүм тууралуу жана тарыхый ырларлардан турат деп эсептешет³. Социалдык мазмундагы арман ырларынын эң кеңири тараганы аялдар теңсиздигине арналганы. Ага эки шарт негиз болгон: биринчиси- кыргыз турмушунда феодалдык-патриархалдык салттын үйлөнүүгө байланышкан жөрөлгө-тартиптеринин узак мезгил бою сакталып келиши, экинчиси-социалдык теңсиздик⁴.

Кыргыздарда үй-бүлө куруу маселеси боюнча жаштардын жеке пикири, каалоо-талабы дээрлик эске алынган эмес, мындай патриархаттык маданиятка жооп берген бел куда, бешик куда, левират⁵, сарорат⁶ сымал салттар жашап келген. Коомдо калыптанган мындай салттар аялзатынын суицидге чейин барышына («Олжобай менен Кишимжан» эпосу, «Ак Саткын менен Кулмырза» элдик поэма) себеп болгон. Айрым учурда каралуу калган аялды күйөөсүнүн ашы-жыты берилгенден кийин, «кырк-отуздагы жесир катынды өлгөн кишинин туугандарынын 10-12 жашар балдарына деле нике кыя коюшчу. Кээде эри өлгөн жаш келинди 60-70 теги абышкаларга да алып беришип»⁷, кемсинтүүлөргө, зордук-зомбулукка чейин барышкан. Айрым окумуштуулардын пикири боюнча, өз учурунда кыргыздар жетим калган балдар үчүн ушундай жагдайларга барышкан⁸. Гендердик теңсиздиктин дагы бир түрү-жаш кыздардын улгайган адамдарга зайып, а түгүл токол болушу. «Колунда дүнүйөсү барлар кедейлердин жаш, сулуу, акылдуу кыздарын

¹Эдилова М.М. Гендер философиясы.Б., 2017.-52-57-бб.

²Уикипедия ачык энциклопедиясы

³Кар.:Кыргыз адабиятынын тарыхы: Фольклористика. 1 том .Бишкек. 2004. 159-191-бб.

⁴Ошондо эле. 166-б.

⁵**Левират** (лат. levir - кайын ага, кайын ини) - патриархалдык- уруулук өнүгүүдөгү көп элдерге таандык нике салты, ага ылайык тул аялды өлгөн күйөөсүнүн бир туугандарына никелешет.

⁶**Сарорат** (лат. soror – эже, сиңди) - жесир эркектин өлгөн аялынын бир туугандарына (кайын эжесине же балдызына) үйлөнүү салты.

⁷Кыргыздар. Түзгөн К.Жусупов. Бишкек. 1993. 541-б.

⁸Кар.: Б.Солтоноев. Кызыл кыргыз тарыхы. 1-2 китеп. Бишкек.1996 ж.б.

байлыктын, бийликтин ырайымсыз күчүнө салып, улгайган жашына, карыган чагына, үй-бүлөлүк шартына карабай, аялдыкка, токолдукка зордуктап алышкан...»⁹. Карыган кишиге күйөөгө тийип психологиялык зомбулукка туш болгон кыздар көбүнчө күндөшүнөн да моралдык, социалдык-экономикалык, физикалык (уруп-согуу), үй-бүлөлүк кемсинтүүгө туш болгон.

«Бар десеңер барармын,
Байбиче көзүн карармын,...
Абысынга күң болуп,
Ардансам өлүп калармын...»¹⁰.

Аялдар теңсиздигинин дагы бир түрү – кыз баланын буюм ордуна барымтага берилиши. Мындай гендердик теңсиздик көрүнүшүнө «Анжиянга берген кыздын арманы», «Насыяга берген кыздын арманы», «Алыска кеткен кыздын арманы» сыяктуу көптөгөн арман ырлары күбө боло алат. Мисалы, «Өз элден алыс ажырап, өткөн күн курусун андагы» -деп зарлаган Айсарынын арманы төмөндөгүдөй:

...Кадимки бейиш болсо да
Канткенде сенден кем көрөм.
Ата журат конуш Арчалым,
Арманым айтып чарчадым¹¹.

Жогоруда аталган гендердик теңсиздиктер аялдарга гана таасир этпестен, күчтүү, проблемасыз деп эсептелген эркектерде да көйгөй жараткан. Каалаган жары Ак Мөөрдүн Жантай чалга кетишинен Болоттун арманы, социалдык теңсиздиктен колунда жок кедей жигиттердин калың берип үйлөнө албаганы эркектерди оор психологиялык кырдаалга дуушар кылган. Демек гендердик стереотиптер аялдын да, эркектин да жашоо образына тескери таасир эткен десек болот.

Кыргыздардын оозеки чыгармачылыгынын туу чокусу «Манас» болуп эсептелет. «Манас» эпосу кыргыз элинин азаттык, адилет, бейкут жашоо туурасындагы ой жүгүртүүсү жана аны практикага ашырганы тууралуу көркөм чыгарма. Үчилтик чыгарманын 1-бөлүгү бытыранды кыргыз урууларын бириктирген Манас баатыр-

дын Бээжинге жасаган чоң казатта эр жүрөк баатырлары Алмамбет, Чубак, Сыргак, Эр Көкчөнүн өлүшү жана Манастын өзүнүн да катуу жарадар болушу менен аяктайт. Үчилтиктин 2-бөлүгүндө өз аталарынын эрдиктерин кайталап, чет жердик баскынчыларды талкалаган Семетей жана анын шериктеринин турмуш жолу менен эрдиктери баяндалат. Үчилтиктин 3-бөлүгү «Семетейде» элдин ынтымагын бузган ички душмандарга каршы күрөшүү жана адилеттикти орнотуу сүрөттөлөт. Кыргыз элинин баатырдыгын, социалдык –маданий мамилелерин, жашоо образын мифологиялык формада чагылдырган «Эр Төштүк», «Кожожаш» «Эр Табылды», «Курманбек» «Олжобай менен Кишимжан», «Саринжи-Бөкөй» сыяктуу кенже эпостор да бар.

Аталган эпостордо, негизинен аял менен эркек ортосунда теңчилик, жубайлар ортосунда демократиялык-эгалитардык мамиле болгону байкалат. Көрпаяндын Бакайды, Каныкейдин Манасты жактырганы, Айчүрөктүн Семетейге, Күлайымдын Төштүккө, Зулайканын Кожожашка өз каалоосу менен баш кошкону, анан өмүр бою зайыптарынын баатыр жубайларына ар дайым, ар кандай шартта жөлөк болгону ж.б. жагдайлар буга мисал боло алат¹².

Албетте, элдик оозеки чыгармаларда аял менен эркектин коомдогу орду, ролу тууралуу гендердик стереотиптер да кездешет. Мисалы Манастын төрөлүшүндө Чыйырды өзүн репродукциялык функциясы аяктаган аял эсептеп, Бакдөөлөттү сиңди эмес, күндөш катары кабылдап, токолдук функциясын аткарышын талап кылган¹³.

Анткени, тарыхый фактылар күбөлөгөндөй, совет заманына чейин (азыркы учурда деле) кыргыздарда төрөбөгөн аял аң сезимдүү түрдө эле күйөөсүнө экинчи аял алуусун сунуштаган. Көпчүлүк учурларда өзү тандап, төрөй турган жана анын сөзүн уга турган кандидатурага токтогон. Улуу аял-байбиче кичүү аял-токолдун балдарын тарбиялоого көмөктөшкөн. Балдар болсо ага

⁹Танаев Т. Кыргыз фольклорундагы лирикалык жанрлар. 1-китеп,-Ош, 1998.-72-б.

¹⁰Гүлсүндүн арманы. Айткан Аратбаев Ж., Жыйнаган Элебаева Г. 1947-ж., Ош району.-КЖФ.инв.# 104.

¹¹Алмазбеков К. Айсары. Эненин арманы. Түзгөн Токомбаева А., Кебекова Б.-Ф., 1967. 244-б.

¹²«Манас» энциклопедиясы/Мамлекеттик тил жана энциклопедия борбору.Бишкек: Кыргыз энциклопедиясынын Башкы редакциясы, - 1995. 1-т.

¹³ «Манас» эпосундагы бала баалуулугу: гендердик аспекти // «Манас» эпосу жана кыргыз элинин дүйнөтаанымы. Бишкек. 2015. 26-32-бб.

өз энесиндей мамиле жасашкан, муну менен байбиче үй-бүлөдө жана жамаатта өз статусун сактап, бактылуу карылыгын камсыздаган¹⁴.

Эпос жаралган заманда (кээде азыр да) төрөбөгөн аялды күйөөсү, туугандары, тегеректеги жамаат басмырлап, ага «куубаш аял», «согончогу канабаган аял» ж.б. деген стигма (кара так белги) койгон. Бакдөөлөттүн «мен да сендей туубас болот окшойм» деген жообуна байбиче Чыйырды өтө ызыланат, арданат... Жетинчи күнү таңга маал Манас төрөлөт. Чыйырды «Эркек бекен, кыз бекен, мага качан айтат?» -деп жашын тыйбайт. Анткени патриархаттык маданиятка ылайык кыргыздар кыз балага караганда уулга артыкчылык берип, эреже катары уулдуу болууну самашкан. Аны биз Жакып, Чыйырды, Бакдөөлөт үчөөнүн түшүнөн да байкаса болот¹⁵. Акбалта «Арстаным Жакып сүйүнчү, карыганда байбиче кабылан тапты, сүйүнчү!» -дегенде бир калта алтын, үйүрдөн тандап тогузду ал дейт да, айылды көздөй жөнөйт. Болукшуп баланы алып отурган байбичесинен Жакып баланы алып, бетинен сүйөт. Бай Жакып ошол жылы бешик той берет. Көпчүлүк ат кое албай турганда, элдин жанында думана пайда болуп, Манас деп ат коет.

Аял менен эркектин коомдогу орду, ролу кандай болуу керектиги, б.а. гендердик маселе кыргыздардын макал-лакаптарында да арбын кездешет. Анткени эл өзү жаратып, атадан балага, укумдан-тукумга таратып, жаш муундардын акыл-эсин өстүрүүдө, көркөм эстетикалык табитин калыптандырууда макал-лакаптардын ролу зор¹⁶.

Азыркы учурда макал-лакаптар жыйнагы өтө эле көп. Биз КР УИАнын Манастаануу жана көркөм маданият улуттук борбору тарабынан даярдалган “Эл адабияты сериясынын 40 томдугунун” 10-томунда жыйналган макал-лакаптарды гендердик анализге алып, төмөндөгүдөй жыйынтыктарга келдик¹⁷:

Чыгыштын башка элдериндей эле, кыргыздардын макал-лакаптарында патриар-

хаттык маданиятка ылайык аялдарга караганда эркекке маани берилет. Мисалы: *жакшы кыз-жакадагы кундуз, жакшы жигит көктөгү жылдыз; алганың жакшы болсо, жакаң агарат, алганың жаман болсо сакалың агарат; алган эри жарашса, кара катын ак болот; катын эрди карайт, эр жерди карайт; жакшы уул-атадан, жаман уул-батадан; жакшы уул элине баш болот, жаман уул элине кас болот; уулсуз ата-канаты кыркылган куш; уулу жоктун мууну жок, кою жоктун куну жок ж.б.*

Айрым бир макал-лакаптарда аялды теңсинбөө, басынтуу да байкалат. Мисалы: *Баланы-жашынан, катынды –башынан; катындын чачы узун, акылы кыска; эр сыйлаган катын эшикте олтурбайт; эркектин жаманы-катындын экинчи кудайы; катын бийликке жетсе азынат; катынга бийлик тийсе, теңирин тааныбайт; катындын кесери –эрге, эрдик –элге; катын өлсө, камчы сап сынган менен тең ж.б.*

Ошондой эле кыргыздарда аял менен эркекти бирдей, тең караган, ал гана эмес аялдын коомдогу ролу зор экенин туюнткан макал-лакаптар да арбын кездешет. Мисалы: *тең теңин тапса, деңиздей чалкып жашайт; аялды ашынан тааны; аялдын азабы көп, түйшүгү түмөн; аялсыз үй суусуз тегирмен менен тең; аял -үйдүн куту, аял-үйдүн туткасы; аял эрдин жарым өмүрү; жакшы аял жаман эрди эр кылат ж.б.у.с.*¹⁸.

Адамзат тарыхында аял менен эркек ортосунда теңчилик орнотуу максатында бир катар теория, парадигма жана концепциялар жаратылып, аларды жүзөгө ашыруу үчүн аракеттер көрүлгөн.

Алардын негизгилери *феминизм, аялдар маселеси жана гендердик концепция*. СССРде жана анын курамындагы Советтик Кыргызстанда феминизм “аялдар маселеси” аттуу теория жана практика аркылуу жүзөгө ашырылган.

Феминизмдин радикалдык агымы патриархаттык коомдо аялдарды басынтуунун социалдык- маданий факторлорун аныктап, андан кутулуу үчүн аң-сезимде революция

¹⁴Участие мужчин в охране репродуктивного здоровья. Б.: ЮНФПА. 2003.-35-б.

¹⁵ МАНАС: Кыргыздардын баатырдык эпосу: Үчилтиктин биринчи бөлүгү. –Б., 2007. 19-24-бб.

¹⁶Уикипедия ачык энциклопедиясы

¹⁷«Эл адабияты» сериясы. 10-том. Макал-лакаптар.- Бишкек., 2001.

¹⁸Ошондо эле. 79-б.

болушун, б.а. чечкиндүү интеллектуалдык аракетти сунуштаган¹⁹. Демек, феминизм гендер теориясынын башаты болгон.

Кыргызстан суверендүү, өз алдынча мамлекет деп жарыяланганына чейрек кылымдан ашты. Бул убакыт ичинде тоталитардык-администрациялык система либералдык-демократиялык система менен алмашылып, жабык коом ордуна ачык коом курула баштады. Кыргызстан демократиялык жолго түшүп, граждандык коом, укуктук мамлекет түптөлүп жатат десек болот. Ошону менен бирге эле Кыргызстан глобализация процессине камтылып, коомдук өнүгүүнүн ар кыл теория, концепция жана парадигмалары да биздин өлкөнүн барлыгынан (бытиесинен) орун алууда. Чындыгында эле гендер концепциясы салыштырмалуу жаш концепция, ал батыш феминизминин негизинде пайда болуп, аялдардын теңсиздигин феминизм базасында түшүндүрө албаган изилдөөчүлөрдүн ийгиликсиз аракеттери акырындык менен гендердик теориянын пайда болушуна алып келген. СССРде, анын ичинде Кыргызстанда, феминизм башкача өнүккөн. Ал «*аялдар маселеси*» деп аталып, аялдардын коомдогу жана үй-бүлөдөгү абалына, ролуна байланышкан өзгөчө проблемалар менен алектенген.

Эркек менен аялдын жүрүм-туруму жөнүндө маданиятта калыптанып калган мындай көз караштар гендердик стереотиптер деп аталат. Гендердик стереотиптер маданият, диний жана бейдиний (светтик) каада-салттар, көркөм адабият, искусство, массалык маалымат каражаттары, аркылуу калыптандырылат, да, муундан - муунга өтүп, гендердик теңчиликке жетишүүгө кедерги болуп турат. Белгилей кетчү нерсе, биздин бир катар социологиялык изилдөөлөр жана эмпирикалык байкоолор көрсөткөндөй, демократиялык, граждандык коомду курууга далалаттанып жаткан азыркы кыргыз коомунда да гендердик стереотиптер арбын (Участие мужчин в планировании семьи и охране репродуктивного здоровья. Б.2003, Внедрение гендерных подходов: социальные и экономические издержки и выгоды. Б.2003, Гендерные и поведенческие факторы, способ-

ствующие уязвимости женщин к ВИЧ/СПИДу. Б.2003, Гендерные стереотипы современной культуры и традиционной практики кыргызов//Гендерная школа в Кыргызстане. Б.2003 ж.б.).

Ал стереотиптер аялдарга гана эмес, эркектерге да толук кандуу, нормалдуу жашоого, өз максаттарын жүзөгө ашырып, өзүн-өзү реализациялоого кедерги болууда. Анткени Кыргызстандагы азыркы рынок экономикасы шартында гендердик идея боюнча эркектерге ыйгарылган айрым бир ролдорду («тыштагы ишти аткаруучу», «табышкер» ж.б.) аялдар да жаман эмес аткарып, эркектер коомдук эмгекке катышпай жумушсуз калганын, үй тиричилиги менен чектелгенин психологиялык жактан өтө оор көтөрүп, айрымдары депрессияга дуушар болуп, суицидге чейин барганын статистика маалыматтары тастыктап жатат (Женщины и мужчины Кыргызской Республики. Сборник гендерно-разделенной статистики. Б., 2016).

Ошондуктан гендердик стереотиптерди жоюу, гендердик теңчиликке жетишүү үчүн ишке ашырылып жаткан бардык мамлекеттик программа жана стратегияларда эркектер менен аялдардын кызыкчылыктары жана тажрыйбасы бирдей эске алынышы керек. Мында массалык маалымат каражаттары чоң роль ойнойт. Анткени массалык маалымат каражаттары «чыныгы эркек» жана «чыныгы аял» тууралуу материалдарды жарыялоо аркылуу гендердик нормаларды бекемдөөгө же бузууга салым кошушу мүмкүн. Ошондой эле жаштарды гендердик социализациялоодо салт, үрп-адат жана маданияттын мааниси да зор.

Ошентип, гендер маселесин комплекстүү кароо зарыл. Комплекстүү өңүт же гендердик өңүт - бул мамлекеттик баардык программа жана стратегияларда аялдардын да, эркектердин да кызыкчылыктарын эске алуу болуп эсептелет. Гендердик өңүт дүйнөгө, коомдогу өз ролуна, башка адамдар менен болгон мамилелериңе карата башкача көз карашты калыптандырат, натыйжада дүйнөгө көз карашта олуттуу өзгөрүүлөр болот, граждандык активдүү позиция калыптанат, акыр аягында, коомдук аң сезим өзгөрөт.

¹⁹ Кар.: Бовуар С. Де. Второй пол. Этика подлинного существования: пер. с фр. под общ. ред. С. Айвазовой. - СПб. 2014. - С.96.

Список использованной литературы:

1. Участие мужчин в охране репродуктивного здоровья. Б.: ЮНФПА. 2003.-35-б.
2. МАНАС: Кыргыздардын баатырдык эпосу: Үчилтиктин биринчи бөлүгү. –Б., 2007. 19-24-бб.
3. Уикипедия ачык энциклопедиясы «Эл адабияты» сериясы. 10-том. Макал-лакаптар.- Бишкек., 2001.
4. Кар.: Бовуар С. Де. Второй пол. Этика подлинного существования: пер. с фр. под общ. ред. С. Айвазовой.-СПб. 2014.- С.96.
5. Алмазбеков К. Айсары. Эненин арманы. Түзгөн Токомбаева А., Кебекова Б.-Ф., 1967. 244-б.
6. «Манас» энциклопедиясы/Мамлекеттик тил жана энциклопедия борбору. Бишкек: Кыргыз энциклопедиясынын Башкы редакциясы, - 1995. 1-т.
7. «Манас» эпосундагы бала баалуулугу: гендердик аспекти // «Манас» эпосу жана кыргыз элинин дүйнөтаанымы. Бишкек. 2015. 26-32-бб.

УДК 398

Усеев Н.К./КАЗАКСТАН/
Усеев Н.К./КАЗАХСТАН/
Useev N.K. /KAZAKHSTAN/

**КЫРГЫЗДАРГА БАЙЛАНЫШТУУ “КУУНАК / ШАЙЫР // ЫРДАП КӨНГӨН /
ЫР ЖАНДУУ” ЭПИТЕТТЕРИ ЖАНА БАТКЕНДЕГИ СУРНАЙ ПЕТРОГЛИФИ**

**ЭПИТЕТЫ, СВЯЗАННЫЕ С КЫРГЫЗАМИ: КУУНАК/ШАЙЫР // ЫРДАП КӨНГӨН/ЫР
ЖАНДУУ И ПЕТРОГЛИФ СУРНАЯ В БАТКЕНЕ**

**EPITHETS RELATED TO KYRGYZ PEOPLE: KUUNAK/SHAYYR // IRDAP KONKON/IR CAND-
UU AND THE TRUMPET PETROGLYPH IN BATKEN**

Аннотация. Бул билдирүүбүздө мына ушул эпитеттерден “куунак/шайыр // ырдап көнгөн/ыр жандуу” каралды. Аталган эпитеттер бир мазмундукалкакты түзүп, кыргыздардын менталитетине жана музыкалык табитине байланыштуу айрым маалыматтарды камтыган. Алсак, “куунак” жана “шайыр” эпитеттери кыргыздар жашоодон ырахат алып жашаган, көңүлү ачык жайдары жүргөн эл экендигин билдирет десек болот. Ал эми “ырдап көнгөн” жана “ыр жандуу” эпитеттери кыргыздар ырга жакын, ыр ырдаганды жакшы көргөн шайыр, ырчы калк экендигин көрсөтүп турат. Бул филологиялык жыйынтыкты XIX кылымдагы кыргыздарга таандык петроглифтердеги археологиялык табылгалар тастыктайт. Тагыраак айтсак, ушул кылымдар аралыгындагы кыргыздар тартып калтырган Баткен (XVIII-XIX кк.) петроглифтеринде оозуна бир аспапты салып турган адамдын сүрөтү бар. Биздин оюбузча, – бул 30-40 см узундуктагы жыгач үйлөмө музыкалык аспап болгон сурнай.

Негизги сөздөр: эпитет; фольклор; музыка; шайыр; ыр жандуу; этнография; менталитет; петроглиф; Баткен; сурнай.

Аннотация. В данной статье мы рассмотрим эпитеты «куунак/шайыр // ырдап көнгөн/ыр жандуу». Эти эпитеты образуют единый содержательную группу и содержат некоторую информацию о менталитете и музыкальном вкусе кыргызов. Например, эпитеты «куунак» и «шайыр» свидетельствуют о том, что кыргызы – это веселый, жизнерадостный народ, радующийся жизни и открытый для всего нового. С другой стороны, эпитеты «ырдап көнгөн» и «ыр жандуу» свидетельствуют о том, что кыргызы – это веселый, поющий народ, увлекающийся пением и любящий петь. Этот филологический вывод подтверждается археологическими находками в петроглифах, принадлежащих кыргызам XIX века. Точнее, в петроглифах Баткена (XVIII-XIX века), оставленных кыргызами в эти века, есть изображение человека, играющего на инструменте. По нашему мнению, это труба – деревянный духовой музыкальный инструмент длиной 30-40 см.

Ключевые слова: эпитет; фольклор; музыка; веселый; ыр жандуу; этнография; менталитет; петроглиф; Баткен; труба.

Abstract. In this article, we will consider these epithets “kuunak/shayir // yrdap kongon/yr canduu”. These epithets form a single content framework and contain some information about the mentality and musical taste of the Kyrgyz people. For example, the epithets “kuunak” and “shayir” indicate that the Kyrgyz people are a cheerful, cheerful people who enjoy life and are open-minded. On the other hand, the epithets “yrdap kongon” and “yr canduu” indicate that the Kyrgyz are a cheerful, singing people who are fond of singing and love to sing. This philological conclusion is confirmed by archaeological findings in petroglyphs belonging to the Kyrgyz people of the 19th century. More precisely, in the Batken (XVIII-XIX centuries) petroglyphs left by the Kyrgyz during these centuries, there is an image of a person putting an instrument in his mouth. In our opinion, this is a trumpet, a 30-40 cm long wooden wind musical instrument.

Keywords: epithet; folklore; music; cheerful; the song is lively; ethnography; mentality; petro-glyph; Batken; trumpet.

1. Киришүү

Тарыхый тексттерде, жазма булактарда жана фолькордук чыгармаларда кыргыз этнонимине ар түрдүү эпитеттер жалганып, кыргыз элинин ар кандай тарыхый-этнографиялык, коомдук-экономикалык ж.б.у.с. өзгөчөлүктөрүн чагылдырган. Себеби эпитеттер бир нерсенин, этнонимдин, адамдын, окуянын жана түшүнүктүн сыпаттарын, башкалардан айырмаланган өзгөчөлүктөрүн кыска, бирок нуска чагылдырган өзгөчө сөз жана сөз айкаштары. Эпитеттер туруктуу жана өзгөрүлмөлүү эпитеттер болуп экиге бөлүнөт. Туруктуу эпитеттер элдик оозеки чыгармаларда көп колдонулган, калып формага айланган сөз жана сөз айкаштары болсо, өзгөрүлмөлүү эпитеттер айтуучу же жазуучу тарабынан ойлонуп табылып, белгилүү бир гана текстте колдонулган сөз жана сөз айкаштары [1, 116-б]. Түркиядагы эпитеттер тууралуу эмгектерге жалпы баа берген С. Бекки эпитетти төмөнкүчө аныктайт: *эпитет оозеки чыгармаларда эстетикалык баа берилиши керек болгон каармандын, же нерсенин өңүн, көлөмүн, сулуулугун же*

кунарсыздыгын чагылдырыш үчүн ошол каармандын же нерсенин алдына коюлган компонент [2, 204-205-бб.]. Урал Батыр аттуу башкыр дастанындагы эпитеттерди изилдөөгө алынган макаласында Г.В. Юлдыбаева эпитеттердин эки топко бөлүнөрүн, биринчи топтогулар каармандын, нерсенин ар түрдүү сапаттарын: өңүн, материалын, жашын, физикалык өзгөчөлүктөрүн билдирсе, экинчи топтогулар каарманга же нерсеге берилген этикалык, эстетикалык жана ички сезимдик бааларды чагылдырганын белгилейт [3, 150-б.]. Ошондуктан кыргыз этнонимине жалганган эпитеттерди филологиялык жана этнографиялык өңүттөн изилдөө менен кыргыздарга байланыштуу кызыктуу этнографиялык маалыматтарды чыгарсак болот.

2. Куунак/шайыр кыргыз эпитети

Кызыл-Суу кыргыздарында айтылган “Багыш” эпосунда кыргыздар үчүн **куунак** сөзү эпитет катары колдонулса, А. Тыныбеков айткан “Аалыкенин ашы” аттуу чыгармада шайыр эпитети орун алган:

Ит агытып, куш салар, Ээрчишип жүрөр топ караан, Куунак кыргыз бар беле? Ит агытып, кийик кууйт, Мылтык атат, жаа тартат, Калмактар такыр куш салбайт, Казак алыс капкайда, Алар мунда келе албайт. Анжыян, Ташкен тарабы, Мылтык атат, куш салат, Ит агытыш биле албайт. Бу да кыргыз уруусу, Жедигердин турушу, Багыш келип калганбы? [4, 82-б].	Шайыр кыргыз көп элим Шаңшыган үнүм укканда Тамашасын бүтүрүп Шаттанышып тарашат. [5, 489-б.].

Куунак сөзү азыркы кыргыз тилинде *кайгы-капасы, санаасы жок, жайдары, көңүлү ачык* деген маани берсе, **шайыр** сөзү ушуга эле окшош *көнүлдүү, тамашакөй, жадырап-жайнаган, көңүлү шат, куунак* маанилерин туюндурат [6, 1364-б]. Андыктан бул эпитеттер кыргыздар жашоодон ырахат алып жашаган, көңүлү ачык жайдары

жүргөн эл экендигин билдирет десек болот. 1881-1896-жылдардын аралыгында Түркстанда эмгектенип, кыргыздардын менталитети тууралуу баалуу маалыматтары калтырып кеткен Н.Л.Зеланд кыргыздарга жайдары мүнөз, адамдарга бат үйүр алган мамилечилдик жана жаңылыктарга куштарлык мүнөздүү болгон үчүн аларды

экспедициясы боюнча 5-6 дан киши коштоп жүргөнүн белгилеп, мындай деген тыянак чыгарат: *этот народ в непроглядных пустынях своей родины ухитрился выработать веселость, добродушие, доверчивость и бескорыстную услужливость. Эти качества, вместе с неутомимостью, феноменальной памятью места и умением найтись в трудных случаях, делают киргизов драгоценными спутниками в дороге, в особенности в пустынных неприветливых местах* [7, 34-6]. Демек кыргыздар жайдары мүнөзү, мамилеге жакындыгы, ачык көңүлү менен алардын мекенине келген чет өлкөлүк саякатчыларга мыкты жолдош болуп беришкен.

Эң кызыгы Н.Л.Зеланддын бул жыйынтыкка келишине жол үстүндөгү байкоолору болсо, **куунак кыргыз** эпитети да жол жүрүп келе жаткан кыргыздардын тобуна карата айтылган. Аталган текстте Көңтөй аттуу калмак баатыры ит агытып, куш салып, мылтык атып, жаа тартып келе жаткан Багыш баштаган кыргыздарды көрүп, калмактар куш салбайт, ташкен, андижандыктар ит агытпайт, казактар алыс деп, булар кыргыздар болуш керек деп түкшүмөлдөп, ушундан улам кыргыздарды куунак деп сүрөттөйт. Ошону менен бирге жогорудагы ит агытуу, куш салуу, мылтык атуу, жаа тартуу сыяктуу аңчылыкка байланыштуу иштер кыргыздарга таандык өзгөчөлүк катары бааланган. Чындыгында эле кыргыздар тууралуу тарыхый булактарга кайрылсак аталган нерселер кыргыздарга өтө мүнөздүү экенин көрөбүз.

Кыргыздардын аңчылыгына байланыштуу кызыктуу маалыматтар кытай жана арап булактарында сакталган. Мисалы, кытайча “Тайпин Хуанюй Тзи (Тайпин Синго бийлиги өкүм сүргөн доордогу (976-984) бүткүл дүйнө баяны)” аттуу булактагы “*Ал адамдар аңчылык кылганды жакшы көрүшөт*”, арапча “Худуд ал-Алам” деген булактагы “*Алар боз үйлөрдө жана чатырларда жашашат, аңчылык кылышат*” деген сүйлөмдөр байыркы кыргыздар аңчылыкты жакшы көргөн эл экендигин таасын көргөзөт [8, 44-6]. Мындан сырткары кытайча “Юань Ши” деген эмгекте “*Алардын жеринде асыл тукум аттар, ошондой эле аң уулаган ак жана кара шумкарлары бар*” деген маалымат берилип, кыргыздар аң уулаш үчүн ак жана кара шумкарларды колдонгону айтылган [8, 67-6].

Ы. Абдрахманов ХХ кылымдын башында да аңчылык, мылтык атуу, бүркүт, куш салуу, капкан салуулар кыргыздардын эң жакшы көргөн кесиптери болуп эсептелгенин, бул кесиптерден чоң пайда көрүп, ошолор менен күн көрүп, турмуштарын өткөргөн көп кишилер да болгонун белгилейт [9, 160-6].

3. Ырдап көнгөн/ыр жандуу кыргыз эпитети

Белгилүү болгондой, залкар манасчы Жусуп Мамай “Манас” эпопеясынын сегиз бөлүмүн айткан. Мына ушулардын ичинен төртүнчү бөлүмү болгон “Кененим” эпосунда кыргыз этнонимине **ырдап көнгөн** эпитети жалганса, балдар фольклоруна таандык элдик “Акыйнек” айтыш ырында кыргыздар ыр жандуу эл катары сүрөттөлгөн:

Ырдап көнгөн кыргыздар,

Кыңгыранып туралбай,
Жаагын жанып таңшанып,
Ырдаганы дагы бар;
Торгойдон бетер муңканып,
Комузун алып колуна,
Кыл тырмаган дагы бар.
[10, 245-6].

Ыр ырдашып, сындашуу,
Ыр жандуу кыргыз салты экен,
Сынга сындай жооп айтсак,
Атабыз кыргыз наркы экен!
[11, 82-6].

Бирден көп сөздүн атоочтук менен грамматикалык жана семантикалык жактан тыгыз байланышынан түзүлгөн сөз айкашы деп аныкталган атоочтук түрмөк түрүндөгү **ырдап көнгөн** эпитети кыргыздар музыкага жакын, ыр ырдагынды жакшы көргөн ырчы калк экендигин чагылдырып турат. Албетте милдетине карасак, аталган эпитет текстте сөз болуп жаткан жагдайга ылайык колдонулган контексттик эпитет экендиги ачык көрүнүп турат. Анткени жогорудагы текстте Коконго сапар тарткан кыргыздардын жол бою ыр ырдап, оюн ойноп, көңүл ачып келе жатканы сүрөттөлгөн. Ал эми тестиер кыздар ортосунда калып ыр түрүндө аткарылган “Акыйнек” айтыш ырындагы **ыр жандуу** сөз айкашы азыркы кыргыз тилинде *ырга жакын, ырчылыгы бар, шайыр* деген маани берет [6, 1405-6]. Демек бул эпитет түздөнтүз кыргыздар ырга жакын, ыр ырдаганды

жакшы көргөн шайыр эл экендигин чагылдырып турат.

Жогоруда айтылган эпитеттерде чындыктын үлүшү жок эмес. Себеби тарыхый булактарда, изилдөөлөрдө кыргыздардын музыкалык чеберчилиги тууралуу аз да болсо маалымат бар. Мисалы, 980-жылы даярдалган “Тайпин Хуанюй Цзи (Тайпин Синго бийлиги өкүм сүргөн доордогу (976-984) бүткүл дүйнө баяны)” аттуу байыркы кытай булагында кыргыздардын музыкалык аспаптары тууралуу мындай деп жазылган: *Музыкалык аспаптардан дап, сурнай, кернай, чоор, сыбызгы, жалпак коңгуроо бар* (Жусаев ж.б. 2003: 38). Ушуга окшош аспаптар 1060-жылы бүткөрүлгөн “Синь Тан Шуда (Тан сулалесинин жаңы тарыхы)” да айтылган: *музыкалык аспаптардан дап, чоор жана эки белгисиз аспап бар. Зоок кылган таң-тамашалары: төө менен үйрөтүлгөн арстан, ат үстүндө оюн көрсөткөн чабандестик жана керилген жип мизинде тең салмак сактап баскан дарчылык өнөр* [8, 40-б]. Ч. Валиханов XIX кылымдагы кыргыздарда да комуз, сыбызгы сыяктуу музыкалык аспаптар бар экендигин, ошону менен бирге согушта өздөрүнө гана мүнөздүү сурнай колдонушарын белгилейт: *во время похода дикокаменные киргизы употребляют трубку, издающую резкий и неприятный крик сернай. Обычай этот собственно их; кайсаки военной музыки не знают* [12, 72-б]. Чындап эле кыргыздар жортуулдарда аскерлерге дем берип, душмандын үрөйүн учуруш максатында жана согуш учурунда аскердик бөлүктөрдүн кыймылын башкарыш үчүн сурнай, керней, добулбас, дап, сыбызгы ж.б.у.с. музыкалык аспаптарды колдонушкан [13, 6-б].

Белгилүү музыка таануучу В.С. Виноградов кыргыз музыкасында Чыгышка таандык курч экспрессивдүүлүк, балкытма касиет көрүнбөй турганын белгилеп, ага эпикалык токтоолук мүнөздүү деп жазат. Ошону менен бирге кыргыз музыкасында көңүлдүү, оюн-зооктук ырлар, юморлук образдар көп болсо да, буларда да эмоционалдык токтоолук бар деген оюн айтат. Бир гана “Манас” айтканда күчтүү экспрессия жана бардык сезимдер чыга турганын кошумчалайт. Кыргыздар менен хакастардын ыр обондору, деги эле бүтүндөй музыкалары стилдик жана терминдик

жактан окшош экендигине токтолуп, бул окшоштук аталган эки эл бир калк болуп турганда калыпанса керек деп эсептейт. Мындан сырткары кыргыз музыкалык маданиятынын монолиттүүлүгүнө жана стилдик өңүттөн толук калыптанганына көңүл буруп, буга жооп катары төмөнкүлөрдү жазат: *мне представляется, что киргизская музыка в своих существенных очертаниях сложилась в какой-то отдаленный период развития и в дальнейшем сохраняла эти очертания. ...Возможно, что киргизская музыка в ее основных очертаниях сформировалась уже к X веку* [14, 86-88, 89-б].

Кыргыздардын сөзгө болгон куштарлыгына, ырдагандай сүйлөгөн чечендигине өзгөчө токтолгон В. Радлов элдик поэзияга жана акын деп аталган төкмөлөрдүн өнөрүнө таң берип, ырчылык өнөрүн мындай деп баалаган: *пословицы и старинные изречения с искусственно смешанными ритмами, исторические, состязательные, свадебные песни, плачевные стихи в честь умерших и т.д. поются и рецитируются во всех собраниях и всюду принимаются с наслаждением* [15, IV-б]. Демек каралып жаткан **ырдап көнгөн кыргыздар** эпитетин контексттик гана эмес, кыргыздардын мүнөздүү бир сапатты чагылдырган туруктуу этнографиялык эпитет катары да бааласак болот.

XVIII-XIX кылымдар аралыгындагы этнографиялык доорго таандык, башкача айтканда, ушул кылымдар аралыгындагы кыргыздар тартып калтырган Баткен (XVIII-XIX кк.) петроглифтеринде оозуна бир аспапты салып турган адамдын сүрөтү бар. Биздин оюбузча, – бул 30-40 см узундуктагы жыгач үйлөмө музыкалык аспап болгон сурнай. Анткени эки колу менен оозуна кармап турушу, узундугу жана учунун кең болуп, адам үйлөй турган жеринин ичкерип кетиши толугу менен сурнайга түспөлдөшүп турат. Ошол эле мезгилде, акыйкаттык үчүн айта кетчү нерсе, бул аспап Баткен петроглифтеринде көп жолуккан түтөтмө мылтыкка да окшоп кетет. Бирок төмөндөгү сүрөттөн көрүлгөндөй мылтыктар узун келип, ийинге илгич тасмалары жана башындагы шыйрактары так тартылган. Ошондуктан биз бул аспап сурнайга көбүрөөк жакын деген ойдобуз.



(Күнүбүздөгү сурнай. <https://tyup.net/uploads/music/kyrg-muz-aspar/surnai.jpg>)



(Баткен (XVIII-XIX кк.) аска сүрөттөрүндө сурнай чалган адам)
(XIX кылымга таандык кыргыз түтөтмө мылтыгы <https://historymuseum.kg/2023-/10/11/>)



(Баткен (XVIII-XIX кк.) аска сүрөттөрүндө бир пано)

Адабияттар:

1. Шериев, Ж., Муратов, А. Кыргыз адабияты, терминдердин түшүндүрмө сөздүгү. – Бишкек: Мектеп, 1994. – 158 б.
2. Bekki, S. Türkiye’de Eritetler Üzerine Yapılan Çalışmalar ve Köroğlu’nun Bir Şiirinin Tahlili // Millî Folklor. – 2012. – № 95. – S. 202–214.
3. Юлдыбаева, Г. В. Эпитеты в башкирском народном эпосе “Урал Батыр” // Вестник Челябинского государственного университета. Серия “Филология, искусствоведения”. – 2011. – № 54. – С. 150–153.
4. Багыш, Мендирман: Эпостор / Баш сөзүн жазган К. Кырбашев; А. Акматалиевдин жалпы редакциясы астында; Кырг. Улут. И. А. ж. б. –Бишкек: Шам, 1998. – 292 б.

5. Классикалык изилдөөлөр жана тексттер: Актан Тыныбеков /Араб арибинен көчүрүп, китеп кылып түзгөн: О.Сооронов. – Бишкек: «Принт-экспресс», 2018. – 528 б.
6. Кыргыз тилинин сөздүгү. – Бишкек: Avgasya Yayıncılık, 2010. – 1460 б.
7. Зеланд, Н. Кашгария и перевалы Тянь-Шаня. Путевые записки Н. Зеланда. – Омск: Тип. Окружн. Штаба, 1888. – 212 с.
8. Кыргыздардын жана Кыргызстандын тарыхый булактары / [түз. К. Жусаев, А. Мокеев, Д. Сапаралиев ; ред. К. Жусаев ж.б..]. 2-том: Б. з. ч. II к. - XVIII к. Кытай булактарынан үзүндүлөр. – Бишкек: КТМУ, 2003. – 292 б.
9. Абдрахманов Ыбрайым. Тарыхый-этнографиялык мурас (Кол жазмалар). Басмага даярдагандар: А.Исаева, Р. Мээрканова, П. Абдыбаева. – Бишкек, 2021. – 232 б.
10. Жусуп Мамай «Кененим». Т. 4. – Бишкек, 2014. – 462 б.
11. Балдар фольклору: 29-том. (Түзг: Г. Орозова). – Бишкек: Принт-Экспресс, 2017. – 596 б.
12. Валиханов, Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. – 416 с.
13. Аманова, Р. А. Традиционные музыкальные инструменты как феномен духовной культуры // Журнал «Инновации в науке». – 2017. – №3 (64). – С. 5-8.
14. Виноградов, В. С. Киргизское народное музыкальное творчество как источник изучения проблемы происхождения киргизов // Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Том III. Материалы Научной сессии. – Фрунзе: Издательство Академии наук Киргизской ССР, 1959. – С. 82-89.
15. Радлов, В. В. Образцы народной литературы Северных тюркских племен. Часть V. Наречие дикокаменных киргизов. – Санктпетербург: Типография Императорской академии наук, 1885. – 599 с.

УДК 378:005(067)

*Алимардонов О.К. /ЎЗБЕКСТАН/
Алимардонов О.К. /УЗБЕКИСТАН/
Alimardonov O.K. /UZBEKISTAN/*

**УЛУТТАР АРАЛЫК КЕЛИШҮҮЛӨРДҮ КАМСЫЗДОО - БОРБОРДУК АЗИЯ
МАМЛЕКЕТТЕРИНИН ТУРУКТУУЛУГУНУН КЕПИЛДИГИ**

**ОБЕСПЕЧЕНИЕ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО СОГЛАСИЯ - ЗАЛОГ СТАБИЛЬНОСТИ
ГОСУДАРСТВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

**ENSURING INTERETHNIC HARMONY IS A GUARANTEE OF STABILITY
IN THE COUNTRIES OF CENTRAL ASIA**

Аннотация. Макалада автор жарык көргөн эмгектерди колдонуу менен, Өзбекстан Республикасынын этностор аралык ынтымакты бекемдөөгө жана анын дүйнө коомчулугунда позитивдүү имиджин жогорулатууга, кызматташтыкты, толеранттуулукту, Борбордук Азиядагы улуттар аралык ынтымакты чыңдоо жаатындагы анын аракетин илимий-теориялык баалоону максат кылган.

Негизги сөздөр: Борбордук Азия, тышкы саясат, элдик дипломатия, улуттар аралык ынтымак, толеранттуулук, достук коомдору, улуттук маданий борборлор.

Аннотация: В данной статье, используя актуальные источники и опубликованную литературу, автор раскрывает научно-теоретические выводы, направленные на широкую пропаганду авторитета Республики Узбекистан в сфере укрепления межнационального согласия и повышения ее положительного имиджа в мировом сообществе, укрепления сотрудничества, толерантности, межнационального согласия в Центральной Азии и дальнейшего развития дружественных отношений между людьми, государствами и различными структурами общества в целом, а также дальнейшего укрепления взаимной доброжелательности и согласия между представителями разных национальностей.

Ключевые слова: Центральная Азия, внешняя политика, народная дипломатия, общества межнационального согласия, толерантности, дружбы, национальные культурные центры.

Abstract. In this article, the author intends to widely promote the reputation of the Republic of Uzbekistan in the field of strengthening inter-ethnic harmony and increase its positive image before the world community, cooperation, tolerance, strengthening inter-ethnic harmony in Central Asia and various structures of people, states and society in general. Scientific-theoretical conclusions aimed at further development of friendly relations between representatives of different nationalities and to further increase the kindness and harmony of representatives of different nationalities have been revealed using current sources and published literature.

Key words: Central Asia, foreign policy, public diplomacy, interethnic harmony, tolerance, friendship societies, national cultural centers.

Central Asia has an incredible history of interethnic harmony. The Silk Road, in addition to forming a network of trade routes, enabled the spread of ideas and beliefs along the way. Various communities interacted and co-existed over long periods of time illustrating how different beliefs and civilizations can exist side by side with respect and tolerance.

For thousands of years, Central Asia has become a space where representatives of incred-

ibly diverse nationalities and religions lived in peace, where world civilization and cultures of different peoples enriched each other.

Original human values, such as hospitality, tolerance, expansiveness, towards representatives of other nationalities and religions, which have become an integral part of our lifestyle, have also found their bright expression in the invaluable legacy left by the greatness of the Uzbek, Tajik, Turkmen, Kyrgyz and Kazakh nation-

alities living in our region. Therefore, ensuring interethnic harmony and solidarity in the society, strengthening interconfessional dialogue, as well as developing friendly relations with foreign countries became one of the priorities of the state policy of independent Uzbekistan.

As a result, from the first days of independence, special attention was paid to strengthening inter-ethnic harmony as an important factor in ensuring peace and prosperity, and legal foundations were created to ensure equal rights and freedom of more than 130 nationalities belonging to 16 religious denominations living in Uzbekistan.

Maintaining and strengthening the atmosphere of harmony, mutual respect and kindness of the nations and citizens that prevail in our country is a priority in the speech of Shavkat Mirziyoyev on the solemn ceremony of entering the post of President of the Republic of Uzbekistan. As a result of the study and analysis of foreign experience in the field of legal regulation of interethnic relations, more than 40 regulatory legal Acts-2 laws, 9 decrees and 8 decisions of the president of the Republic of Uzbekistan, 20 decisions of the Cabinet of Ministers, 3 decisions of the Supreme Assembly were adopted in the years of independence.

In particular, the important issue of ensuring interethnic harmony and tolerance during the creation of a new history of Uzbekistan, expanding cultural and educational ties with foreign countries was identified as a strategy of action on the five priority areas of development of the Republic of Uzbekistan and a special direction in the development strategy of new Uzbekistan.

The Committee on interethnic relations and friendly cooperation with foreign countries under the Cabinet of Ministers of the Republic of Uzbekistan, established in 2017, in cooperation with 158 national cultural centers, 42 Friendly Societies and 71 compatriots abroad, contributes significantly to ensuring interethnic and interreligious harmony in society, promoting friendly relations and cultural and educational relations with foreign countries, establishing close relations with compatriots abroad[1].

Due to the political will of the president of the Republic of Uzbekistan Shavkat Mirziyoyev, border points of Uzbekistan were opened with neighboring countries. As a result of Uzbekistan's open, friendly and practical foreign policy,

in the following years, completely new political, economic and cultural relations were established between the countries of Central Asia.

In the past five years Uzbekistan has taken concrete steps reaching out to its immediate neighbours and continues to promote improved relations. This has had a concrete impact on the lives of people in Central Asia who can now visit their relatives across borders with more ease. All countries in the region have much to gain from good neighborly relations and increased connectivity.

Just recently on 11 July the UN General Assembly passed a resolution initiated by Uzbekistan on Strengthening connectivity between Central and South Asia. In addition to trade and transport, infrastructure, logistics and shipping, the new resolution also highlights the importance of regional connectivity in building and sustaining peace, stability, and security in the region. Regional cooperation is an effective form of multilateralism and international cooperation contributing to the promotion of the purposes and principles of the United Nations, including accelerating the implementation of the Sustainable Development Goals.

As the world is in turmoil and facing multiple interconnected challenges such as climate change, the continuing covid-19 pandemic, food security, conflict. We can only solve these challenges through regional and global cooperation. It is of utmost importance that cooperation and friendship remain at the top of the agenda by promoting tolerance, respect, and mutual understanding to achieve peaceful, just and inclusive societies. Also, a clear example of this is the sharp increase in the number of bilateral dialogues between the heads of states of our region in recent years. In particular, the establishment of the practice of regular holding of consultative meetings of the heads of Central Asian states according to the initiative put forward by the president of the Republic of Uzbekistan Shavkat Mirziyoyev at the 72nd session of the UN General Assembly in September 2017 brought cooperation to a completely new level. Thanks to consultation meetings, we managed to strengthen friendship and good neighborly relations, create a completely new atmosphere of constructive cooperation in our region.

As a result of the acceptance of Uzbekistan as a full member of the Turkic Council on Sep-

tember 15, 2019, within the framework of the organization, not only cultural and spiritual ties, but also trade and economic relations are reaching a new level.

Based on the decision of the president of the Republic of Uzbekistan, the establishment of the people's diplomacy center of the Shanghai Cooperation Organization in Uzbekistan on June 26, 2018 promotes the strengthening of mutual trust and good neighborliness, interethnic and interreligious harmony between the member countries of the organization, strengthening inter-civilizational dialogue.

In order to conduct scientific research aimed at studying the diversity of cultures and traditions and the modern processes of sustainable development of the countries of the region, the International Institute of Central Asia, established in Tashkent in August 2020, contributes to the comprehensive expansion of cooperation between neighboring countries.

By decree of the president of the Republic of Uzbekistan on November 15, 2019, the adoption of the state policy concept of the Republic of Uzbekistan in the field of interethnic relations laid the groundwork for the radical improvement of interethnic relations and friendship relations with foreign countries[2].

In our country, many famous personalities of neighboring countries, such as Abdurahman Jami, Mahtumquli Firogy, Abay Kononboev, Genghis Aitmatov, the name of literary figures is immortalized and the show of deep respect for them serves to comprehensively develop the history, culture, spiritual values, traditions and customs of fraternal peoples, harmonize interethnic relations[3].

References:

1. Ўзбекистон Республикаси Президенти Ш.М.Мирзиёевнинг Республика байналмилал маданият маркази ташкил этилганининг 25 йиллигига бағишланган учрашувдаги нутқи // Халқ сўзи, 2017 йил 25 январь.
2. Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 19 май “Миллатлараро муносабатлар ва хорижий давлатлар билан дўстлик алоқаларини янада такомиллаштириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги Фармони // Халқ сўзи, 2017 йил 23 май.
3. Миллатлараро муносабатлар соҳасида Ўзбекистон Республикаси давлат сиёсати концепциясини тасдиқлаш тўғрисида Ўзбекистон Республикаси Президентининг Фармони. / www.uza.uz 2019 йил 15 ноябрь.
4. Муртазаева Р.Х. Ўзбекистонда миллатлараро муносабатлар ва бағрикенглик. Олий ўқув юртлари учун ўқув қўлланма. – Тошкент: Университет, 2007. – 183 б.
5. Муртазаева Р.Х. Ўзбекистонда миллатлараро муносабатлар ва толерантлик. Ўзбекистон тарихи мутахассислари учун дарслик. -Тошкент: Mumtoz so'z, 2019. - 475 б.

Bilateral cooperation with related organizations of neighboring countries has been established by the committee on interethnic relations and friendly relations with foreign countries in order to further develop friendly relations with foreign countries. Today's international conference, aimed at the more extensive use of the mechanisms of “Public Diplomacy” in ensuring interethnic harmony in the countries of Central Asia, is the result of such cooperation[4].

In today's rapidly developing globalization processes, it remains relevant to preserve the native language, traditions, national cultures of representatives of different nationalities and develop them in a similar way to their original. This in turn requires special attention to the issue of strengthening the inter-state cooperation of state and non-governmental organizations operating in the field of inter-national relations in the countries of Central Asia[5].

As President of The Republic of Uzbekistan Sh.Mirziyoyev noted, “strengthening cultural-humanitarian relations, friendship and good neighborly relations between our countries and peoples is one of the main conditions for accelerating regional cooperation in Central Asia”.

In order to bring our region to the level of progress and security that our peoples dream of, to become a space of prosperity and cooperation, we must all join and carry out new research and consistent efforts.

Without a doubt, with our joint aspirations, we will achieve our goals of transforming Central Asia into a region of safe and sustainable development, a space of multilateral cooperation.

УДК:9(575.1)+327(575,1:575)

Атажанова С.М./ЎЗБЕКСТАН/
Атажанова С.М./УЗБЕКИСТАН/
Atajanova S.M./UZBEKISTAN/

ЎЗБЕКСТАН МЕНЕН КЫРГЫЗСТАН ЭЛДЕРИНИН САЛТТУУ МАДАНИЙ-РУХАНИЙ ЧӨЙРӨДӨГҮ АЛАКАЛАРЫ

ВЗАИМНЫЙ ОБМЕН В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРНО-ДУХОВНОЙ СФЕРЕ МЕЖДУ НАРОДАМИ УЗБЕКИСТАНА И КЫРГЫЗСТАНА

MUTUAL EXCHANGE OF THE PEOPLES OF UZBEKISTAN AND KYRGYZSTAN IN THE TRADI- TIONAL CULTURAL AND SPIRITUAL SPHERE

Аннотация. Бул макалада Ўзбекстан менен Кыргызстандын эгемендүүлүк жылдарындагы салттуу маданий жана руханий мурастарынын алмашуу алакалары талданат. Эки өлкө тең эгемендүүлүккө ээ болгондон кийин тарыхты, маданиятты жана салттарды калыбына келтирүүгө басым жасашты. Мамлекеттер аралык маданий иш-чаралар, анын ичинде музыкалык, театралдык жана көркөм сүрөт искусствосунун өкүлдөрүн алмашуу, фестивалдар, сынактар, көргөзмөлөр жана тарыхый даталарга арналган кечелер аркылуу маданий кызматташтык өнүгүп келе жатат. Бул иш-чаралар эки элдин жакындашуусуна жана мамлекеттер аралык мамилелерди чыңдоого өбөлгө түзүүдө. Фестивалдар аркылуу улуттук музыкалык искусствонун жетишкендиктери жайылып, салттар сакталып, жаш муундарды тарбиялоо максаты ишке ашууда.

Негизги сөздөр: салт, фестиваль, көргөзмө, музыка, искусство, мурас, руханият, драма, декларация.

Аннотация. В статье анализируется обмен культурным наследием народов Узбекистана и Кыргызстана в традиционной культурно-духовной сфере после обретения независимости. С этого времени особое внимание было уделено восстановлению истории, культуры и традиций. Международные культурные мероприятия способствовали обмену и взаимному обогащению культур братских народов. В условиях независимости активно развиваются формы культурного сотрудничества: обмен представителями искусства, проведение литературных вечеров, фотовыставок и мероприятий, приуроченных к историческим датам. Эти события проходят как в Узбекистане, так и в Кыргызстане, укрепляя связи между народами и создавая прочную основу для межгосударственных отношений. Обмен творческими коллективами, фестивали, конкурсы и выставки расширяют диапазон сотрудничества, способствуя выявлению интересных постановок и укреплению дружбы между народами. Фестивали становятся платформой для популяризации национального музыкального искусства, сохранения и развития традиций, а также для воспитания у молодежи любви к прекрасному. Важно отметить, что такие мероприятия способствуют углублению взаимопонимания и культурного обмена, укрепляя сотрудничество между двумя странами.

Ключевые слова: традиция, фестиваль, выставка, музыка, искусство, наследие, духовность, драма, декларация.

Absract. The article analyzes the exchange of cultural heritage of the peoples of Uzbekistan and Kyrgyzstan in the traditional cultural and spiritual sphere after independence. Since then, special attention has been paid to the restoration of history, culture and traditions. International cultural events have contributed to the exchange and mutual enrichment of the cultures of fraternal peoples. In the context of independence, forms of cultural cooperation are actively developing: exchange of artists, literary evenings, photo exhibitions and events dedicated to historical dates. These events are held both in Uzbekistan and Kyrgyzstan, strengthening ties between peoples and creating a solid founda-

tion for interstate relations. Exchange of creative groups, festivals, competitions and exhibitions expand the range of cooperation, helping to identify interesting productions and strengthen friendship between peoples. Festivals become a platform for popularizing national musical art, preserving and developing traditions, as well as for nurturing love for beauty in young people. It is important to note that such events contribute to deepening mutual understanding and cultural exchange, strengthening cooperation between the two countries.

Key words: tradition, festival, exhibition, music, art, heritage, spirituality, drama, declaration.

Введение:

Многовековой опыт международных отношений убеждает в том, что решающим фактором в деле укрепления и развития взаимовыгодных и равноправных межгосударственных связей, выступает взаимный обмен народов в культурно-духовной сфере. Оно также свидетельствует о том, что невозможно добиться политического и социально-экономического подъема государства без гармонии с высокой духовностью и высокой нравственностью. Придерживаясь строго этого курса, руководство Узбекистана с первых лет обретения независимости в своей внешнеполитической деятельности уделяет особое место культурно-духовному взаимодействию народов на международной арене.

Обзор литературы: При изучении данной темы в научный оборот были введены материалы текущих архивов министерства иностранных дел, министерства культуры Узбекистана, материалы Национального архива Республики Узбекистан, электронные ресурсы: официальный сайт министерства культуры Узбекистана, газеты и др.

Основная часть:

В ходе закладки правовых основ взаимовыгодных отношений и сотрудничества между независимыми республиками Узбекистаном и Кыргызстаном, было уделено особое внимание вопросам сохранения и дальнейшего развития культурно-духовного сотрудничества народов. В связи с этим, в ходе состоявшихся встреч глав правительств республик были достигнуты соответствующие соглашения. В частности, 16 января 1994 года между республиками Узбекистан и Кыргызстан было подписано Соглашение об углублении сотрудничества в области культуры, здравоохранения, науки, образования, туризма и спорта[1,с.219.]. В них зафиксированы такие основополагающие моменты, как всячески оказывать содействие

разносторонним контактам народов, регулярно проводить выставки и дни культуры с участием мастеров искусств, коллективов художественной самодеятельности, физической культуры и спорта, ученых и деятелей литературы. Они, прежде всего, направлены на то, что бы в новых сложившихся условиях, условиях независимости сохранить многовековые традиции культурно-духовного обмена народов и придать качественно новый импульс дальнейшему их расширению. 24 декабря 1996 года Узбекистан и Кыргызстан подписали Договор о Вечной дружбе, что скрепило отношения государств на высоком уровне[2,с.57.]

В осуществлении разнообразных форм мероприятий в области культурно-духовного сотрудничества народов большая работа проводится со стороны культурно-просветительских учреждений Узбекистана и Кыргызстана. В частности, в Республике Узбекистан со стороны правительства уделяется огромное внимание совершенствованию деятельности таких учреждений. К числу их можно отнести Министерство по делам культуры и спорта Республики Узбекистан, Совет общества дружбы по культурно-просветительским связям с зарубежными странами Республики Узбекистан (СОД РУз), гастрольно-концертное объединение «Узбекнаво», Национальную компанию «Узбектуризм» и другие. Благодаря их деятельности и тесному взаимодействию с аналогичными учреждениями культуры соседних республик, проделана большая работа в деле расширения диапазона взаимодействий и обогащению содержанием культурных связей между народами Центральной Азии.

В 1994 году в Республике Кыргызстан коллектив Ошского театра имени Бабурова совместно с Андижанским музыкально-драматическим театром осуществила постановку спектакля известного народного поэта Узбекистана Абдуллы Арипова «Дорога в рай».

При этом зрители Кыргызстана, любители музыкально-драматического театра, смогли познать духовный колорит театрального искусства в совместном исполнении артистов двух братских республик[3,с.219.].

Важно заметить, что регулярный обмен представителями творческих коллективов музыкального и театрального искусства нашло свое отражение и во взаимосвязях между Республикой Узбекистан и Республикой Кыргызстан. Об этом свидетельствует, в частности, тот факт, что в мае 1999 года в городе Андижане был проведен фестиваль театрального искусства под названием «Андижон бахори-99», для участия в нем был приглашен коллектив Государственного театра имени С. Ибрагимова Ошской области Республики Кыргызстан. Гости фестиваля, а так же узбекские зрители смогли получить огромное удовольствие, наслаждаясь интересными постановками театров - участников фестиваля[4,с.47.].

Аналогичные мероприятия неоднократно были проведены и в Республике Кыргызстан. В частности, в целях углубления сотрудничества деятелей театрального искусства, расширения возможностей для обмена творческими достижениями, а также заключения новых обоюдных полезных и плодотворных связей, в марте 2000 года в городе Бишкеке был проведен Международный театральный фестиваль «Навруз - 2000». Учредителем фестиваля выступило Министерство образования, науки и культуры Республики Кыргызстан[5,с.48.].

Проведение фестиваля направлено на повышение художественного уровня спектаклей, выявление наиболее интересных постановок, творческого взаимообмена театральных деятелей Центральноазиатских стран, укрепление дружбы между народами. Узбекистан представил на этом фестивале коллектив Андижанского драматического театра имени Охунбабаева[6,с.48.].

Кроме того, международный благотворительный фонд «Мээрим» в Республике Кыргызстан, под эгидой своих программ «Детям мира о Манасе» и «Поддержка одаренных и талантливых детей» ежегодно проводит ставший традиционным Международным фестиваль «Юные таланты». Участниками фестиваля являются юные дарования из

многих стран мира, в числе которых активное участие приняли также представители и из Узбекистана. По программе фестиваля было запланировано и проведено знакомство детей мира с эпосом «Манас», выступления юных дарований с концертами классической музыки, манасчи, дастанчи (фольклорная часть), танцоров, певцов и исполнителей на различных народных инструментах, что в свою очередь доказывает, что народ сохранил и продолжает традиции предков и по сей день. Целью фестиваля является выявление юных талантов, новых имен, а так же немаловажное значение имеет само общение детей разных стран. Так, например, с 25-30 июня 2001 года в городе Бишкеке состоялся фестиваль «Юные таланты-2001». В течение фестивальной недели прошли красочные концерты, с заключительным гала-выступлением участников фестиваля. Были совершены увлекательные и ознакомительные экскурсии по городу, гости выехали за город и получили возможность подышать чистым горным воздухом, а также увидеть живописное горное ущелье «Ала-Арча» [7,с.56.]. Такая насыщенная программа фестиваля дала возможность юным участникам мероприятия ближе познакомиться и установить тесные контакты между собой. А это, является одним из основных компонентов в деле укрепления дружбы и сотрудничества между народами соседних государств. Говоря о роли музыкального и театрального искусства в культурно-духовном сближении народов Центральной Азии, да и в целом народов мира, нельзя не упомянуть о получившем традиционный характер музыкальном фестивале «Шарк тароналари». Основными учредителями Международного фестиваля «Шарк тароналари» является Министерство по делам культуры Республики Узбекистан, гастрольно-концертное объединение «Узбекнаво», «Узбектелерадиокомпания», Союз композиторов Узбекистана, а также хокимият города Самарканда. По условиям фестиваля было предусмотрено проведение в ее рамках следующих мероприятий - конкурс «На лучшее исполнение национальной песни»; научно-творческую конференцию; гала-концерт. А для оценки исполнения участников конкурса, формируется международное жюри.

Первый Международный музыкальный фестиваль «Шарк тароналари», согласно предложению Президента Узбекистана, начал свой старт в 1997 году в древнем городе Самарканде. В нем приняли участие представители 34 стран мира[8,с.29]. В дни проведения фестиваля, параллельно была организована Международная научно-творческая конференция «Общность музыкального искусства народов Востока». На конференции приняли участие представители практически из всех стран Востока. Историческим событием этого мероприятия стало то, что участниками конференции единодушно было принята Декларация Международного музыкального фестиваля «Шарк тароналари». В ней отмечалось, что сотрудничество в области искусства вносит вклад в укрепление взаимной дружбы, уважения и братства между народами[9]. В рамках фестиваля 28-29 августа 1997 года, в конференц-зале гостиницы «Афросиёб» города Самарканда, была проведена научно-теоретическая конференция на тему: «Музыкальные инструменты народов Востока». В нем с докладами принимали участие Мунир Буменаки (-директор Центра Всемирного наследия ЮНЕСКО), представители Франции, Греции, Японии, Германии и других стран. Среди них с докладом на тему: «Музыка-фактор сближения между народами», выступила Разия Сардыбаева из Республики Кыргызстан[10,с.33].

В 2001 году по традиции, под эгидой ЮНЕСКО в городе Самарканде был проведен III-ий Международный музыкальный фестиваль «Шарк тароналари». В нём приняли участие представители из 33 стран мира. Среди них, оригинальными исполнениями национальной музыки выступили представители из Республики Кыргызстана, в лице исполнителей- Н.Абдурахманов, А.Турагелдиева и С.Субаналиев[11,с.34]. Приз ЮНЕСКО заслужено получила группа

«Музыканты», а также и награду в 1000 дол.США[12.]. Следует отметить, что на XII международном музыкальном фестивале «Шарк тароналари» 2019 года, на котором традиционно принимали участие делегация из Кыргызстана, дуэту «Qomuzchilar» было присвоено 1-место и награда в 5000 дол. США[13.].

В XIII Международном музыкальном фестивале «Шарк тароналари», который состоялся 26-30 августа 2024 года, приняли участие около 300 представителей из примерно 80 стран мира[14.]. Таким образом, главной его целью международного фестиваля «Шарк тароналари», является широкая популяризация лучших достижений национального музыкального искусства, сохранение и развитие великих традиций народа, воспитание у молодого поколения чувства любви к прекрасному.

Результаты исследования:

Отсюда следует, исследование вопроса взаимосотрудничества народов республик в культурно-духовной области, показывает ее поступательное развитие, на основе установленных межгосударственных соглашений. При этом из материалов официальных источников видно, что многогранные формы культурно-духовного сотрудничества, осуществляемые между народами Узбекистана и Кыргызстана, реализуются благодаря активному взаимодействию дипломатического корпуса, культурно-просветительских учреждений, а также различных общественных организации и ассоциаций.

Таким образом, сотрудничество народов Узбекистана и Кыргызстана в широкой сфере культурно-духовного мира, прежде всего, служит делу укрепления взаимного доверия соседних народов и успешному продвижению взаимовыгодных отношений и сотрудничества государств Центральной Азии.

Использованная литература:

1. Текущий архив Министерства по делам культуры Республики Узбекистан (далее -ТА МДК РУз.) Отдел международных связей. С.219.
2. Национальный Архив Республики Узбекистан. Фонд М-7, Опись 1, Дело 327.С.57.
3. ТА МДК РУз. Отдел международных связей. С.219.
4. ТА МДК РУз. Отдел международных связей. С. 47.
5. Текущий архив Министерства иностранных дел Республики Узбекистан (далее-ТА МИД РУз.). Управление по науке, технике, культуре и туризму. Отдел по культуре. С.48.
6. ТА МИД РУз. Управление по науке, технике, культуре и туризму. Отдел по культуре. С. 48.
7. ТА МИД РУз. Управление по науке, технике, культуре и туризму. Отдел по культуре. С.56.
8. ТА МИД РУз. Управление по науке, технике, культуре и туризму. Отдел по культуре. С. 29.
9. Газета: Народное слово. 1997. 4 сентября.
10. ТА МИД РУз. Управление по науке, технике, культуре и туризму. Отдел по культуре С.33.
11. ТА МИД РУз. Управление по науке, технике, культуре и туризму. Отдел по культуре С.34.
12. Электронные ресурсы: О XIII Международном музыкальном фестивале «Шарқ тарона-лари»//Официальный сайт Министерства культуры Республики Узбекистан//<https://davlat.uz/ru/madaniyat/>/// (дата обращения 5.05.25)
13. Электронные ресурсы: О XIII Международном музыкальном фестивале «Шарқ тарона-лари»//Официальный сайт Министерства культуры Республики Узбекистан//<https://davlat.uz/ru/madaniyat/>/// (дата обращения 5.05.25)
14. Электронные ресурсы: О XIII Международном музыкальном фестивале «Шарқ тарона-лари»//Официальный сайт Министерства культуры Республики Узбекистан//<https://davlat.uz/ru/madaniyat/>/// (дата обращения 5.05.25)

УДК 94+39+677.076.2] (5+574+575)

Баймурадова А.С. /ТУРКМӨНСТАН/
Баймурадова А.С. /ТУРКМЕНИСТАН/
Baimuradova A.S. /TURKMENISTAN/

ВОЙЛОЧНЫЕ ИЗДЕЛИЯ И ИХ РОЛЬ В БЫТУ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

КИЙИЗ БУЮМДАР ЖАНА АЛАРДЫН ОРТО АЗИЯНЫН ТҮРК ЭЛДЕРИНИН ТУРМУШУНДАГЫ РОЛУ

FELT PRODUCTS AND THEIR PLACE IN HOUSEHOLD OF TURKIC PEOPLES OF CENTRAL ASIA

Аннотация. Во все эпохи истории войлочные изделия широко использовались в хозяйстве и быту тюркских народов. Их разнообразие и высокое качество свидетельствуют о древности и высокоразвитости этого ремесла. Туркмены, узбеки, казахи и кыргызы издавна славились своими войлочными изделиями. Искусство кошмоваляния у этих народов берет свое начало с древнейших времен. По степени распространенности в быту тюркских народов основное место, бесспорно, принадлежит войлочным изделиям. Такие, например, изделия как гюлли кече, кииз, сырмак, шырдак, ала кийиз, текемет, оюлы кииз, апранг кийиз и др. являются яркими и самобытными артефактами, воплощающими материальную и духовную культуру тюркских народов Центральной Азии. Целью статьи является исследование значения и роли некоторых войлочных изделий в быту тюркских народов Центральной Азии. Войлочные ковры, занавеси, одежды, головные уборы, плащи, потники, чепраки, молитвенники, покровы для юрты и др. изделия готовились с помощью специальной техники валяния, и каждая из них имела особое предназначение. Исследование каждого вида войлочного изделия во многом способствует более глубокому пониманию духовных и мировоззренческих ценностных ориентиров, существовавших у тюркских народов.

Ключевые слова: войлок, кошмоваляние, кииз, головные уборы из войлока, одежда из войлока, традиция.

Аннотация. Кийиз буюмдары тарыхтын бардык доорлорунда түрк элдеринин экономикасында жана күнүмдүк турмушунда кеңири колдонулуп келген. Алардын ар түрдүүлүгү жана жогорку сапаты бул кол өнөрчүлүктүн байыркылыгын жана жогорку деңгээлде өнүккөндүгүнөн кабар берет. Түркмөндөр, өзбектер, казактар жана кыргыздар эзелтеден кийизден жасалган буюмдары менен атагы чыккан. Бул элдердин кийиз өнөрү байыркы доорлордо эле бар. Түрк элдеринин күнүмдүк турмушунда таралышы боюнча, албетте, кийиз буюмдары негизги орунду ээлейт. Гүлли кече, кийиз, сырмак, шырдак, ала кийиз, текемет, ойлуу кийиз, апранг кийиз жана башка буюмдар Борбордук Азиядагы түрк элдеринин материалдык жана руханий маданиятын камтыган жаркын жана оригиналдуу экспонаттар болуп саналат. Макаланын максаты – кээ бир кийиз буюмдарынын Борбордук Азиядагы түрк элдеринин күнүмдүк турмушундагы маанисин жана ролун изилдөө. Кийизден жасалган килем, көшөгө, кийим-кече, баш кийим, пальто, тердик, ээр токум, намаз китептери, боз жабуу жана башка буюмдар атайын кийиз жасоо ыкмасы менен жасалып, алардын ар бири өзгөчө максатты көздөгөн. Кийиз буюмдарынын ар бир түрүн изилдөө түрк элдеринде болгон руханий-идеологиялык баалуулук багыттарын тереңирээк түшүнүүгө чоң өбөлгө түзөт.

Негизги сөздөр: кийиз, кийиз, кийиз, кийиз баш кийим, кийиз кийим, салт.

Annotation. In all eras of history, felt products have been widely used in the economy and everyday life of the Turkic peoples. Their variety and high quality testify to the antiquity and highly developed nature of this craft. Turkmens, Uzbeks, Kazakhs and Kyrgyz have long been famous for their felt products. The feltmaking art among these peoples dates back to ancient times. According

to the degree of prevalence in the everyday life of the Turkic peoples, the main place undoubtedly belongs to felt products. Such, for example, products as gulli keche, kiiz, syrmak, shyrdak, ala kiyiz, tekemet, oyuli kiiz, aprang kiyiz, etc. They are vivid and distinctive artifacts embodying the material and spiritual culture of the Turkic peoples of Central Asia.

The purpose of the article is to study the significance and role of some felt products in the everyday life of the Turkic peoples of Central Asia. Felt carpets, curtains, clothes, hats, raincoats, sweats, prayers, yurt coverings, and other products were prepared using special felting techniques, and each of them had a special purpose. The study of each type of felt product contributes in many ways to a deeper understanding of the spiritual and ideological values that existed among the Turkic peoples.

Keywords: felt, felt making art, kiiz, felt patterns, felt headdresses and dresses, prayer, tradition.

Во все эпохи истории войлочные изделия широко использовались в хозяйстве и быту тюркских народов. Их разнообразие и высокое качество свидетельствуют о древности и высокоразвитости этого ремесла.

Целью статьи является исследование значения и роли некоторых войлочных изделий в быту тюркских народов Центральной Азии. Войлочные ковры, занавеси, одежды, головные уборы, плащи, потники, чепраки, молитвенники, покровы для юрты и др. изделия готовились с помощью специальной техники валяния, и каждая из них имела особое предназначение. Исследование каждого вида войлочного изделия во многом способствует более глубокому пониманию духовных и миро-воззренческих ценностных ориентиров, существовавших у тюркских народов.

Туркмены, узбеки, казахи и кыргызы издавна славились своими войлочными изделиями. Искусство кошмоваления у этих народов берет свое начало с древнейших времен. По степени распространенности в быту тюркских народов основное место, бесспорно, принадлежит войлочным изделиям. Такие, например, изделия как гюлли кече, кииз, сырмак, шырдак, ала кийиз, текемет, оюлы кииз, апранг кийиз и др. являются яркими и самобытными артефактами, воплощающими материальную и духовную культуру тюркских народов Центральной Азии.

Основной источниковой базой для исследования послужили научные труды, статьи известных специалистов – этнографов и историков, таких как С.М.Дудин [16], Г.Васильева [10], К.И.Антипина [2], М.С.Муканов [26], Б.Х.Кармышева [20], У.Джанибеков [17], Н.С.Момунбаева [27],

А.З. Жапаров [19] и др. В их работах с этнографической точки зрения рассмотрены наиболее распространенные виды войлочных изделий каждого из народов, проанализированы техника валяния, семантика основных орнаментов и узор.

У всех тюркских народов для обозначения войлока используется слово «кииз» или «кигиз». Это слово в словаре Махмута Кашгарлы обозначено как «kiziz». Автор, особо подчеркивая в своем труде самобытность и неповторимую красоту изделий из войлока, пишет: «Ol kizizni esriledi» («Он украсил кошму узорами в цвет шкуры тигра»), при этом приводит ценные сведения относительно изготовления кошмы с узорами [23, с. 163]. У тюркских народов XI века слова «kiwiz» или «küwüz» хотя и служили наименованием подстилки, они, в основном, обозначали именно кошму. Тот факт, что Махмут Кашгарлы подчеркивает, что слово «kiziz» (или «kidhiz») означает кошму, а также сходство этого слова со словами «kiwiz» и «küwüz» свидетельствует о том, что в жилищах тюркских народов кошем было значительно больше, чем ковров [31, с. 134]. Заслуживает внимания и то, что кошму некоторые тюркские народы называли «оўта» [23, с. 315]. Происхождение слова «кигиз» – тюркское, а туркменское слово «кече» — огузское, вероятно, является сокращенной формой слова «кигизче».

С. М. Дудин в своей книге «Ковровые изделия Средней Азии» отмечает: «По степени распространения первое место в обиходе кочевников Средней Азии бесспорно принадлежит войлочным коврам и другим изделиям из того же материала; второе – изделиям из безворсовых тканей, и только третье место – ковровым изделиям с ворсом»

[16, с.78]. На Алтае в Пазырыкском кургане вместе с ковром были найдены куски войлока, этот факт свидетельствует о том, что кошма, как и ковер, имеет многовековую историю. С. И. Руденко отмечает, что найденный в пятом Пазырыкском кургане войлок размером 4,5 x 6,5 м., дает в некоторой степени представление о размерах скифских жилищ. Там все жилища в основном были покрыты войлоком [30, с. 22]. Членами археологической экспедиции под руководством В. И. Сарианиди в северной части Гонура в небольшом храме были найдены куски белой кошмы. «Видимо полы главного помещения «царского святилища» – зала с киоском – были устланы белоснежным войлоком, величественно ступая по которому, правитель Маргианы и приближенные к нему возносили свои молитвы богам в этом священном помещении» [18, с. 30]. Эти археологические находки свидетельствуют о том, что войлок уже 4-5 тысяч лет тому назад широко использовался на территории Туркменистана [32].

Войлоки употреблялись для убранства жилищ, на внешнее покрытие юрт, на конские попоны и т. д. Авторы XIX века отмечают высокое развитие производства кошм во всех уголках Центральной Азии, их высокое качество. Войлочные изделия изготавливались в зависимости от своего назначения: узорчатые, белые, серые, черные и другие. Историки отмечают, что в X веке огузы покрывали войлоком свои юрты, сундуки, из войлока изготавливали ковры, плащи, головные уборы, а также попоны, потники для лошадей и другие изделия [25, с. 53]. Арабский географ ал-Якуби подчеркивает: «Они (огузы) самый искусный народ в изготовлении войлока, и потому что из него их одежда» [25, с. 52].

Как уже отмечалось, войлок не только использовался в качестве постилки, а него изготавливали одежду, головные уборы. У саков и парфян были головные уборы из мягкого войлока. Этот факт подтверждают статуэтки, найденные в Мерве, рисунки на золотых пластинках Амударьинского клада, рисунки на серебряной посуде и на кушанских монетах. В I в. до н. э. мягкие войлочные головные уборы были широко распространены по всей Центральной Азии [29, с. 334].

Первые головные уборы изготавливались из войлока, кожи и шерсти. Ученые считают, что форма первых железных шлемов берет свое начало от конусообразных войлочных папах саков – коренных жителей Средней Азии [11, с. 333].

Двухслойный войлочный головной убор можно увидеть на голове статуи из Старой Нисы [29, с. 361]. М. Е. Массон и Г. Пугаченкова отмечают, что на реверсе парфянских монет изображен Арсак в военной одежде, на голове которого конусообразная войлочная шапка [24, с. 166].

В древние времена под железный шлем всегда одевали войлочную тюбетейку, которая в какой-то степени защищала голову воина, смягчая воздействие мощных ударов [11, с. 41]. Позднее высокие войлочные шапки были распространены у таких тюркских народов, как гунны, древние тюрки, огузы.

Из источников известно, что кыргызские предводители носили белый войлочный колпак, украшенный золотыми нитями. Люди верили, что белый цвет особый, священный, приносящий удачу. Например, все принадлежности эпического батыра Манаса тесно связаны со словом белый (ак). Например: Ак галпак (белый колпак), Аккула (имя коня), ак ордо (белый, священный центр), ак өргөө (белое жилище), ак болот, акалбарс (белый, священный меч), ак шумкар, ак кийиз (белый войлок) и т. п.

Предводители родов и племен кыргызов в XVIII-XIX веках носили войлочные головные уборы, отделанные пушиной. Обычно пожилые аксакалы носили колпак из белого войлока без украшений. «Туюк калпак» - колпак без покроя относится к древним видам головного убора кыргызов. Такой вид был широко распространен по всей территории Кыргызстана. В народе его называли «куйма», «туюк», «уютма». Он изготавливается на специальной форме, то есть шерсть накладывали на форму и процесс валяния происходил одновременно с изготовлением колпака.

Хан калпак отличается драгоценными украшениями и праздничной вышивкой. Его изготавливали специально для предводителей. Использовать узоры его вышивки для простых людей не разрешалось. И войлок для него валялся отдельно, из шерсти добротных сортов белого цвета.

Традиционным женским головным убором у кыргызов является шөкүлө. Этот девичий головной убор в древности изготавливался из белого войлока. Он считался торжественным нарядом, и надевался только во время свадебного обряда. Изготовление и ношение головного убора имело большое значение в женском обществе. Без шөкүлө родители не могли выдать свою дочь замуж [27, с. 25-27].

Головной убор из войлока, показывающий высокий статус у казахов, назывался – айыр калпак или мурак, его носила феодальная знать, ханы, султаны. Это высокая шапка из бархата, парчи на войлочной основе, украшенная богатой вышивкой, а также вышивкой из золотой или серебряной канители. Данный головной убор имел право носить казах знатного происхождения, надевавшийся по особым случаям, на торжественные мероприятия. Сохранившиеся поговорки подчеркивают особенность мурака: «Хандар киер муракты, караша киер куракты» («Ханы надевают мурак, простолюдин курак») [8, с. 79].

О войлочных головных уборах туркмен П. М. Лессар писал: «Головной убор женщин Пендинского оазиса состоит из высокой войлочной шапки, обмотанный посередине материей [22, с. 46]. И сейчас ремесленники делают дно туркменской папахи из белого войлока [5, с. 28].

Нужно подчеркнуть особенное значение белого войлока в быту и в традициях тюркских племен. У народов Центральной Азии существует поверье, что белый цвет – знак чистоты, величия и счастья. Отсюда возникает особое отношение к войлоку белого цвета; он может быть предметом культовых обрядов, может, имея особую значимость и ценность в обществе, стать статусной вещью, определяющей социальное положение владельца. Белая кошма являлась главным атрибутом на церемонии «поднятия хана». У тюркских народов (у некоторых из них вплоть до XX в.) провозглашение ханов совершалось по старинному обычаю, который состоял в следующем: избираемого сажали на белую кошму, трижды приподнимали ее за концы, провозглашая: «Хан! Хан! Хан!» [21, с. 54]. Перед поднятием у казахов уважаемые и

известные люди общества купали хана в молоке сорока белых кобылиц. Затем сажали его на белый войлок – символ самой высокой власти – и поднимали на высокое место. После провозглашения войлок и одежда хана при всех разрывались на части, и люди забирали куски на память [7]

В государстве тюркюевцев при возведении государя на престол ближайшие важные сановники сажали его на войлок, и по солнцу кругом обносили девять раз. Каждый раз при этом чиновники делали поклоны перед ним. По окончании поклонов сажали его на верховую лошадь, туго стягивали ему горло шелковой тканью, потом ослабив ткань, спрашивали: сколько лет он может быть ханом? [13, с. 60] Такой же обряд существовал и в Хазарском каганате.

Обряд поднятия хана обычно совершался на возвышенности (холме). Например, провозглашение царской власти Надир-шаха было осуществлено в Муганской степи в Азербайджане. У многих тюркских народов (башкир, казахов, киргизов, узбеков и др.) во все эпохи их истории осуществлялся обряд поднятия хана на белом войлоке. В 1756 году бухарское духовенство, при участии сейидов, казиев и ходжей, провозгласило ханом Му-хаммед-Рахима, вознеся его на белой кошме [6, с. 106-107]. В материалах Арминия Вамбери имеются свидетельства о том, что в Кокандском ханстве при восшествии на престол хана также возносили на белом войлоке, а он при этом должен был пускать стрелы во все четыре стороны света. «В Казахском ханстве после того как определялся хан, на пятницу назначался ритуал «поднятия хана» (хан көтеру). На верхушке холма застилали белую кошму. Два уважаемых человека сажали на неё хана лицом в сторону Мекки. Затем, четверо из числа наиболее уважаемых султанов, биев, баев и батыров три раза поднимали хана на кошме над головой. Хан объявлялся официально избранным. За этим следовало поздравления хана и повторное его поднятие над головой уже соратниками, претендентами и аксакалами. Для избрания хана беи четырёх знатнейших крымских родов (аргын, кипчак, ширин и барын) собирались на курултай, где принимали решение о кандидатуре. Новоизбранного

хана поднимали на белом войлочном полотнище, читали над ним мусульманские молитвы, а затем торжественно возводили на престол" [34].

Ученые считают, что этот обряд имеет связь с культом Тенгри и Солнца у хуннов и гёк-тюрок, и во время инициации обязательно выполнялся этот особый ритуал. Поднятие хана на белой кошме и девять раз обнесение его по солнцу означало его переход из одного мира в другой и возвышение до уровня Тенгри. Белый войлок в ритуальном мероприятии выступал в качестве важнейшего атрибута [33, с. 90]. У казахов существовало поверье, что девушка, выходя замуж, переходит границы миров. На этапе предсвадебных церемоний за несколько дней до отъезда в дом жениха, невеста ходила к своим родственникам прощаться. На эту церемонию невесту носили на белой кошме. Жениха в аул невесты также приносили на белой кошме [33, с. 90].

В некоторых велятах Туркменистана на торжестве «Пыгамбер тойы» (торжество, проводимое по достижению человеком возраста пророка Мухаммеда) для старца на возвышении расставляли новую юрту. С началом торжества его близкие родственники, усадив его на белую кошму, приносили к гостям. Это действие было одним из видов инициации [4, с. 74].

Ритуально значимое изделие – молитвенник также изготавливается из белой шерсти. Прежде чем пользоваться молитвенным ковриком – намазлыком, на котором совершается молитва, необходимо иметь четкое представление о его назначении. Во-первых, при производстве намазлыков чрезвычайно важно соблюдение чистоты: недопустимо использование некачественной и подпорченной шерсти. Помимо этого, для изготовления намазлыка берется шерсть только белого цвета, кроме той, что используется для создания узоров. Немаловажное значение также имеет и то, кто наносит узор на намазлык: женщина, которой доверяют подобную работу, равно как и ее помощницы, обязательно

должна быть правдивой и отличаться честностью и добропорядочностью. После того, как намазлык готов, с ним необходимо совершить ритуальное омовение коврика освященной водой [12, с. 101]. В некоторых этрапах Марыйского велаята готовый молитвенник очищался проточной водой, а потом совершался обряд омовения с помощью семи кувшинов воды [4, с. 75-76].

Пользуясь намазлыком, необходимо соблюдать определенную регламентацию. Так, например, его следует расстилать только в чистом месте, а когда он сильно изнашивается, его необходимо предать огню [12, с. 103].

Белыми кошмами покрывали новую юрту, причем такой войлок был покрыт узорами в виде цветов. Они шли также на изготовление верхних попон для лошадей. Молитвенники и кошма для старейшины семьи тоже изготавливались из белой шерсти [4, с. 76-77]. Во все эпохи истории конь являлся самым верным и незаменимым другом для тюрок. Они укрывали его от холода и зноя с помощью нескольких чепраков из войлока, очень роскошно убирали седла. Например, потники, попоны, чепраки, конские рубахи и др. Каждый из них был изготовлен для особой цели. Если попоны являлись праздничным убранством, то потники и чепраки служили одеждой, оберегавшей от холода и жары. Узоры же, вышитые на них, оберегали лошадь от дурного глаза [4, с. 84-85]. Таким образом, необходимо отметить, что виды войлочных изделий чрезвычайно разнообразны, каждый из которых имеет особое место и функцию в хозяйственной и духовной жизни тюркских народов.

Сама история кошмования, многочисленные по виду и назначению войлочные изделия, традиции связанные с приемами изготовления и декорирования войлока, динамичное развитие технологий, расширение сфер их использования – все эти вопросы являются важнейшими источниками в деле изучения богатейшей этнографии тюркских народов Центральной Азии.

Литература:

1. Аннанепесов М. Хозяйство туркмен в XVIII – XIX вв. – Ашхабад, 1972.
2. Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства Южных киргизов. – Фрунзе: изд. АН Киргизской ССР, 1962.

3. Акишев А. Искусство и мифология саков. –Алма-Ата: Наука, 1984.
4. Baýmuradowa A. Hojanazarowa O. Türkmen keçesi. Turkmen felt mat. Туркменская кошма. – А.: TDNG, 2024.
5. Baýmuradowa A. Türkmenleriň keçe önümleri. // Türkmenistanda ylym we tehnika. – 2013. – №5. – S. 27-31.
6. Бартольд В. В. История культурной жизни Туркестана. – Л., 1927.
7. Бердалы Оспан. Кого казахи считали достойным стать ханом – традиция – Хан сайлау. Интернет ресурс. Режим доступа: <https://365info.kz/2019/07/kogo-kazahi-schitali-dostojnym-stat-hanom-traditsiya-han-sajlau>
8. Бектиярова Д.С. Использование войлока в изготовлении головных уборов. // Технология текстильной промышленности. – 2019. – №5. – S. 78-83.
9. Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. – Т. 1. – М.-Л., 1950.
10. Васильева Г.П. Узорные войлоки туркменских мастериц. // Народные мастера, традиции, школы. Вып.1, под.ред. М.А.Некрасовой. – Москва: Изобразительное искусство, 1985.
11. Гундогдыев О. Рыцари Азии. – Ашхабад: ТГИС, 2011.
12. Горзинска М. Скромный посланец минувших веков // Мирас. – 2007. – № 2.
13. Гумилев Л. Древние тюрки. – М.: АСТ, 2008.
14. Gadymy türkmen diliniň sözlügi. I jilt. – А.: Ylym, 2013.
15. Gündogdyýew Ö. Türkmenlerde gorag serişdeleri. //Miras, 2006, №3.
16. Дудин С.М. Ковровые изделия Средней Азии. 1926.
17. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. – Алма-Ата: Онер, 1982.
18. Dubowa N. Marguşlylaryň matalary we egin-eşikleri // Türkmen halysy – günsaýyn ösýän Watanymyzyň gözelligi nusgasy. Nutuklaryň gysgaça beýany. –Aşgabat, 2008.
19. Жапаров А.З., Белек К., Асангулова А.Б. Кыргызские национальные войлочные изделия: современные трансформации. // Этнографическое обозрение. – 2019. – № 1. – С. 166-180.
20. Кармышева Б.Х. Изготовление войлока у узбеков. // Приаралье в древности и средневековье. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 289-296.
21. Кононов А. Н. Родословная туркмен. Сочинение Абул-Гази хана хивинского. – М.-Л., 1958.
22. Лессар П.М. Юго-западная Туркмения (земли сарыков и салоров). – Спб., Типография А.С. Суворина, 1885.
23. Mahmyt Kaşgarlynyň sözlügi. Türkçeden terjime eden M. Saryhanow. –А., 2003.
24. Массон М.Е, Пугаченкова Г.А. Парфянские ритоны Нисы. // ЮТАКЭ, под ред. академика В.В. Струве, том IV. – Ашхабад: Изд. АН ТССР, 1959.
25. Мошкова В.Г., Насонов А.Н., Якубовский А.Е. Очерки по истории Туркмении VIII-XIX вв. – Ашхабад, 1945.
26. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата: Казахстан, 1979.
27. Момунбаева Н.С. Традиционные войлочные одежды кыргызов (XVIII-XIX вв.) // Вестник науки и образования. – 2016. – № 11. – С. 25-28.
28. Овезбердыев К. Материалы по этнографии туркмен-сарыков пендинского оазиса. // АН ТССР, Т ИИАиЭ. Т. 6. – Ашхабад, 1962.
29. Ремпель Л.И. Терракота Мерва и глиняные статуи Нисы. // ЮТАКЭ, под ред. профессора М.Е.Массона, том 1. – Ашхабад: Изд.ТФ АН СССР, 1949.
30. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ткани. – Москва, 1968.
31. Reşat Genç. Kaşgarlı Mahmud’a göre XI yüzyılda türklerde dokuma we yaygi işleri. // Türk soylu halkların hali, kilim we cicim sanati uluslar arası bilgi şöleni bildirileri. –Ankara, 1998. – S. 131-136.
32. Sarianidi W. I. Türkmen halıçylygy ozal çak edilişinden-de gadymydyr // Türkmenistan. – 2003. – 29. 05.
33. Уарзиати В. С., Галиев А. А. Символы и знаки великой степи (история культуры древних кочевников). – Алматы, 2006.
34. Хан (титул). Интернет ресурс. Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%

УДК377

Buriyev Z./UZBEKISTAN/
Буриев З./ЎЗБЕКСТАН/
Буриев З./УЗБЕКИСТАН/

ACTIVITIES OF EDUCATIONAL SYSTEM IN TURKESTAN DURING RUSSIAN EMPIRE

РОССИЯ ИМПЕРИЯСЫНЫН МЕЗГИЛИНДЕ ТҮРКСТАНДАГЫ БИЛИМ БЕРҮҮ СИСТЕМАСЫНЫН ИШМЕРДҮҮЛҮГҮ

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В ТУРКЕСТАНЕ В ПЕРИОД РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

Abstract. This article examines the influence and significance of schools and educational institutions established during the Russian Empire's occupation on the development of Uzbekistan's education system, based on historical evidence. In the introduction, the challenges arising during the Russian Empire's conquest of Central Asia and the resulting need for a structured education system are analyzed. A comparative analysis approach was applied in evaluating the sources. The study investigates the issue using a chronological sequence, comparative analysis, and regional approach, drawing on archival materials from the republic and regional archives. Specifically, the study focuses on the provinces of the Turkestan General-Governorship, with the Caspian region serving as a primary example. In conclusion, the article discusses the impact of the Turkestan General-Governorship's education system on the current education system, offering solutions to the challenges that emerged as a result of this historical influence.

Аннотация. Бул мақалада Россия империясынын оккупациялоосу учурунда түзүлгөн мектептердин жана окуу жайлардын Ўзбекстандын билим берүү системасынын өнүгүшүнө тийгизген таасири жана мааниси тарыхый далилдердин негизинде каралат. Киришүүдө Россия империясынын Орто Азияны басып алуусунда пайда болгон кыйынчылыктар жана анын натыйжасында структураланган билим берүү системасынын зарылдыгы талдоого алынган. Булактарды баалоодо салыштырмалуу талдоо ыкмасы колдонулган. Иликтөөдө республикадагы жана областтык архивдердин архивдик материалдарына таянуу менен хронологиялык ырааттуулук, салыштырма талдоо жана региондук мамиле аркылуу маселе иликтенет. Тактап айтканда, изилдөөдө Түркстан генерал-губернаторлугунун провинцияларына басым жасалып, Каспий аймагы негизги мисал катары кызмат кылат. Мақалада Түркстан генерал-губернаторлугунун билим берүү системасынын азыркы билим берүү системасына тийгизген таасири талкууланып, бул тарыхый таасирдин натыйжасында пайда болгон көйгөйлөрдүн чечүү жолдору сунушталат.

Аннотация. В статье на основе исторических свидетельств рассматривается влияние и значение школ и учебных заведений, созданных во время оккупации Российской империей, на развитие системы образования Узбекистана. Во введении анализируются проблемы, возникшие во время завоевания Российской империей Средней Азии, и вытекающая из этого необходимость в структурированной системе образования. При оценке источников применялся сравнительный анализ. Исследование исследует проблему с использованием хронологической последовательности, сравнительного анализа и регионального подхода, опираясь на архивные материалы из республиканских и региональных архивов. В частности, исследование сосредоточено на провинциях Туркестанского генерал-губернаторства, причем основным примером служит Каспийский регион. В заключение в статье обсуждается влияние системы образования Туркестанского генерал-губернаторства на современную систему образования, предлагаются решения проблем, возникших в результате этого исторического влияния.

INTRODUCTION

The resettlement policy of the Russian Empire played a pivotal role in shaping the socio-cultural landscape of the Caspian region, particularly in terms of public education. As Russian settlers moved into the area, there was an immediate need for schools, libraries, and other cultural institutions to support the growing population. The Russian government recognized the necessity of educating the settlers and developing a skilled workforce, leading to the establishment of a formal education system. This system not only aimed to integrate the Russian population into the region but also served as a means to maintain control over the newly acquired territories. In this context, public education became a central element of the Russian colonial strategy, impacting both the Russian settlers and the indigenous populations of the region. The development of schools, the implementation of compulsory education, and the growth of educational institutions were all part of a broader effort to reshape the cultural and political dynamics of the Caspian region during the late 19th and early 20th centuries.

MATERIALS AND METHODS

This study employs a combination of historical, archival, and comparative research methods to analyze the development of public education and the role of Russian schools in the Caspian region. The primary materials used for this research include archival documents, government orders, and periodical publications from the late 19th to early 20th century, particularly from the Russian Empire's administration in Turkestan. These sources provide insight into the policies and social conditions that influenced the establishment and expansion of Russian educational institutions.

Key archival materials include government records, such as the orders of the Military People's Administration and the Ministry of Public Education, which were pivotal in shaping the educational policies of the region. These records also contain detailed information on the establishment of schools, teacher salaries, and the demographic composition of students attending these schools.

Additionally, the study incorporates statistical data from the period, including enrollment numbers and reports from local educational institutions. These figures are

crucial in assessing the extent to which education was made accessible to both Russian settlers and the indigenous population. Periodicals from the time, such as newspapers and educational journals, were also consulted to understand the public discourse surrounding education and the social dynamics in the region.

In terms of methodology, the research follows a comparative approach by analyzing the development of educational institutions in various regions of the Caspian region, such as Ashgabat, Kyzil-Arvat, and Marv, based on available archival sources. The study also utilizes a chronological analysis to track the evolution of educational policies and practices over time, with particular attention to the reforms introduced under regional administrators like A.N. Kuropatkin.

RESULTS AND DISCUSSION

The resettlement policy of the Russian Empire led to the formation of Russian settlements and cities in need of schools, libraries and other cultural institutions. The government, in turn, felt an urgent need for specialists and qualified officials. The organization of public education (opening of general education, religious schools, as well as secondary educational institutions) was an important point of the internal policy of the Russian administration aimed at strengthening the position of the newly arrived population. The first founders of schools were Russian pathologists and their wives. A certain role in the formation of the Russian school business belonged to the head of the region K. Komarova. He was the founder of a private charity that supports educational initiatives in the region.

All city and primary schools are under the Ministry of Public Education, and in terms of management, they are under the supervision of the Kavkaz Educational District. On January 1, 1896, the position of inspector of public schools was established in the region.

In 1897, the head of the region tried to introduce compulsory education among the Russian population. According to the order of the Military People's Administration, all school-aged children between the ages of 7 and 12 had to attend primary schools for less than two years. The attempt to introduce universal education failed to achieve its goal. However, it

cannot be denied that the attendance of students in schools in Russian villages has improved significantly. Most of the children of school age attended school.

According to the periodical press before the revolution, one Russian school in the Caspian region had 700 students, then, for example, in the Stavropol region, such a school had 4,500 students. These results were not bad for the time, because the Caspian Region was the last to join Russia compared to other parts of the Russian Empire.

The development of public education began to move forward, especially during the period of regional administration of A.N.Kuropatkin in 1890-1898. During this time, the number of schools almost tripled. In 1895, a new charter was approved, according to which one more grade school should be opened in the Russian village. In 1890-1896, despite the lack of funds for the maintenance of Russian schools, the amount of expenses increased [1].

At the same time, it should be noted that among those who immigrated from Russia to the Caspian region, there were many extremely poor and those who had no inclination for any social activities. The colonial administration supported the former in every way at the expense of the indigenous population, and fought against the latter. In this regard, it should be noted that the indigenous population, who always followed humanitarian traditions, helped the Russian population in difficult times, especially when there was a drought or other disasters, despite all the pressure and social oppression from colonialism. This was even recognized by all the courts of the colony.

For example, the head of the Turkestan State Property Administration wrote about this on October 9, 1898: «the people who moved around often helped the Russian population, so the immigrants survived the famine and saved their livestock. [2]»

The Cossacks and Russian-speaking population, who migrated from Russia in the first periods in Turkestan regions, did not pay attention to the issues of education of their children and organization of schools for a long time. Only in 1852-1858 in some places - including Perovsk, Kazalinsk, Sergiopol (Ayagoz), Lepinsk (Kopal), a 2-3-year training was organized by Orthodox priests.

In 1885-1899, due to the construction of the Krasnovodsk-Ashkhabad- Samarkand and Khovos-Andijan railways, railway court schools were opened in major stations. In the 70s of the 19th century, the establishment of Russian-style schools began, but in the mid-90s, their number reached only 28, and 51 Russians and 650 children of the local population studied in them. [3]

The first Russian schools in the Kaspiyorti region: Kyzil-Arvat one-class school (opened in 1882), Ashgabat two-class school (1884), Nikolayev church school in Fort Alexandrovsky in 1888, two-class school (1868), Ashgabat two-class women's school, 1892 y., Marv City Women's School (1894). By the beginning of the October Revolution, more than 80 primary educational institutions (including Russian and ethnic Russian schools) were operating in Caspian 2.

In order to provide social support to teachers sent to Russian settlements, their conditions were improved and their salaries were increased. The salary of teachers of educational institutions and private schools is set at 1500 rubles per year. They were also given 500 rubles for food and 250 rubles for an apartment

(rent). Teachers lived in a separate room in the church building, in schools and in private apartments. The government allocated 100 rubles for educational manuals, 300 rubles for handicraft equipment, 800 rubles for the repair of the school building, and 300 rubles for church prayer needs 3.

As of 1892, there were 12 Russian schools and educational institutions and 1 Armenian prikhod school under the church in Kaspiyorti region, where a total of 645 students of both sexes studied.

When it comes to 1-2 class primary educational institutions in Kaspiyorti region, according to the data of 1914, there are 72 such lower educational institutions. They are mainly Tumanovsky, Vozelkovsky, Dmitrievsky, Komarovsky, Yablonovsky, Nizhe Skobelevsky, Ashgabatsky, Fort- Alexandrovsky, Iolatan, Murghab, Khivaabad, Cheleken, Takhtabozor, O'tamish, etc. The Russian system was a place of education. These educational institutions in the Kaspiyorti region were mainly financed by the state, and as of January 1, 1915, annual allocations amounted to 48,841 rubles. Paying

attention to the number of students in these educational institutions, 270 students graduated from these educational institutions in 1912, 251 students in 1913, and 392 students in 1914.

In 1915, in Kaspiyorti region, when paying attention to the national ethnic composition of educational institutions, there were 3,688 Russians, 45 Poles, 60 Germans with Russian citizenship, 210 Armenians, 2 Georgians, 16 Jews, 392 Turkmens, 139 children of Kyrgyz, 86 Persians, 49 Tatars, and 72 representatives of other nationalities were educated. [4]

The network of primary educational institutions intended for the population of Europe includes one-class and two-class schools financed by the province and the Ministry of Public Education, schools financed by the Caspian Railway, private schools, and parish schools.

As a result of the measures implemented by the Russian administration in the field of public education, the main part of the Russian population was covered by education. For example, in 1912, 762 school-age children of the Russian population studied in schools, which was equal to the number of literate Turkmen children. This is primarily due to the fact that tsarism sought to keep the Turkmen people in darkness and ignorance, which, in turn, could not cause special difficulties in managing the new colony. [5]

In the period under consideration, the public education system of Kaspiyorti region is represented by special and secondary schools. The first of them were the school of horticulture and sericulture, the Russian breed school under the division of horse breeding, the Ashgabat railway technical school and the Marv school of real education.

The network of secondary educational institutions consisted of several gymnasiums and progymnasiums. In the period of the Russian Empire, the Ashgabat Men's and Women's Gymnasium, Marv Vocational Technical College, Chorjoi, Nikolayev, Krasnovodsk Men's Progymnasium, as well as the private men's progymnasium in Krasnovodsk and the private women's progymnasium named after S. Ponomareva, which later received state status, can be cited as examples. of 1914, 519 students studied in the Ashgabat men's gymnasium, 592 in the women's gymnasium, and 133 in the Marv

vocational technical school. [6] When analyzing the composition of students attending Marv Vocational Technical College, out of 133 students, 74 were Russian, 33 Armenian, 7 Jewish, 13 Persian, 4 Turkmen, 1 Khiva, and one German.

Part of the Turkmen youth studied in Russian schools opened by the administration in order to train the necessary educated personnel. Russian-style schools had a progressive importance in the life of the Turkmen people. They were the first secular educational institutions in the Caspian Sea and played a significant role in introducing knowledge to the Turkmen.

Russian authors VP Nalivkin, SM Gramenisky, NP Ostroumov, AP Xoroshkhin, who touched on the issues of school and madrasa activity, and others deliberately discredited it, the enthusiasm of indigenous children and young people to study in traditional educational institutions, including madrasas. they did not say anything about the convincing evidence that it is not only preserved, but also increasing. However, the development of the network of madrasahs, which has been significantly updated, shows the growth of the awareness of the national identity of the indigenous population, the emergence of a much stronger movement of its intellectual forces not only under the slogan of enlightening the masses, but also under the slogan of political and social liberation of the Kaspiyorti region from colonial dependence. was a serious determining factor. While some of the high-ranking Muslim clerics supported the anti-national practices of the colonialists, many wealthy people, zamindars, and commercial and industrial circles in Kaspiyorti region actively supported the construction of existing madrasahs. Therefore, by 1917, their total number exceeded 440 in the country. [7]

With the rise of the revolutionary movement in the country, progressives opened schools of the «usuli savtiya» (sound schools, «new method»), and in a short time they began to teach students literacy. A number of studies have been created about these problems in the history of Uzbekistan, and research in this direction continues. Jadidism, which arose in such a situation, developed and strengthened, first of all, due to the implementation of his enlightenment ideas. The first new method schools were opened in the Kaspiyorti region at the end of the 80s of the 19th century. Initially,

representatives of the Tatar nation worked as teachers in these schools. NPO Stroumov held the position of chief inspector of educational institutions of the Turkestan region in the colonial administration at the end of the 80s of the XIX century and was directly involved in the events taking place, especially the processes in the field of education of the Muslim population. therefore, there is no reason not to believe his information about the time of the emergence of new Methodist schools in the cities of the Caspian region.

As for national schools in Kaspiyorti region, in 1904 there were 163 of these schools, where 2429 children of the local population were educated. of July 1 , 1916 , it is 186, and when it is divided by uyezd, there are 30 in Ashgabat uyezd, 33 in Krasnovodsk uyezd, 50 in Tajan uyezd, and 73 in Marv uyezd. Of these 186 schools, 1 was located in a madrasa building, 14 in rented buildings, 84 in the houses of religious representatives, 47 in private buildings, 25 in mosques, and 15 in public houses 1. If we divide the religious representatives of 186 schools in the uyezds of Kaspiyorti region according to their place of education, the teacher (mulla) of this school is divided as follows. 111 people were educated in the center of Kaspiyorti region, 64 people in Bukhara, 9 people in Khiva, 1 person in Iran, 1 person in the local Russian-Tuzem educational institution. 8293 Armenian-Gregorians, 137 Armenian Catholics, 1863 Roman Catholics, 1013 Jews, 145 sectarians, 1378 Baptists, and 1580 Protestants who immigrated during this period. Only in the city of Ashgabat, there were 5507 Russian-speaking residents of the Christian religion. Churches were built by the state, mainly for the large number of Orthodox believers. The remaining few are of other faiths confined to houses of worship.

In 1910-1912, school teachers of religious institutions received a salary of 1,500 rubles, 500 rubles for food, 250 rubles for clothes, and rent in the amount of 100, 150 rubles. The priest's assistant received 750-850 rubles, the deacon 650 rubles. They would also enjoy the donations that the peasants brought to the church. 100 rubles for textbooks, training manuals and teaching aids, 800 rubles for specialized craft supplies, 300 rubles for church supplies are allocated to church schools and educational institutes every year. If the teacher lives in a

separate room or rent, he is also given rent money in the amount of 500 rubles per year. Along with «God's prayers» (religious knowledge), moral education, calculation (arithmetic), geography, and Russian language were also taught in educational institutions under the Church. These educational institutions, mainly focused on literacy, are located in the church building or in a separate building next to the church. Pupils in them studied for 2-3 years, and there were classes where boys and girls were taught together or separately. The number of boys and girls receiving education in a large number of settlements was 120-150, in some 190- 200, in small villages from 10 to 35, at most 40-50.

After the establishment of the Caspian region, the Russian Empire took measures to protect the health of the displaced population and introduce modern medicine in this area. The territory of the province is one of the ecologically difficult areas. Especially in the region, due to the poor quality of water, many people fell ill with fever, malaria, dysentery, Penda's ulcer and leprosy, and this had serious consequences.

CONCLUSION

The article focuses on the resettlement policy of the Russian Empire, which led to the establishment of Russian settlements in need of schools, libraries, and other cultural institutions. This policy also created a significant demand for skilled specialists and qualified officials. In response, the Russian government prioritized the development of public education, including the opening of general, religious, and secondary schools, as part of its internal strategy to strengthen the position of the newly settled population.

The development of education in the Caspian region began with efforts led by Russian settlers, including pathologists and their families. Regional leaders like K. Komarov played a key role in supporting educational initiatives. By 1896, the region had a dedicated inspector for public schools, and the government sought to implement compulsory education for Russian children aged 7 to 12. Although this initiative faced challenges and did not achieve its goals, it significantly increased school attendance in Russian villages.

By 1897, some schools in the Caspian region had large student populations, such as a school in the Stavropol region with 4,500 students.

Despite limited resources, public education expanded rapidly, especially under the regional administration of A.N. Kuropatkin (1890-1898), with the number of schools nearly tripling during this period. Even though the region was one of the last to join the Russian Empire, the educational network grew significantly, and the number of schools in the Caspian region by the time of the October Revolution exceeded 80.

However, many settlers were poor and lacked a commitment to education. Despite social and economic challenges, the indigenous population often helped the Russian settlers, particularly during difficult times like droughts. The indigenous people's humanitarian spirit was recognized by the colonial administration.

The first Russian schools in the region were small, one- or two-class institutions, and by 1892, there were 12 Russian schools and one Armenian church school in the Caspian region. As the educational network expanded, the government provided financial support for teachers, including a salary and allowances for housing and food. By 1914, the number of primary educational institutions reached 72, and the Russian population's literacy rate had improved significantly. In contrast, the Turkmen population remained largely excluded from formal education, as Tsarist policies aimed to keep them in ignorance to facilitate control over the region.

The education system also included specialized and secondary institutions, such as schools of horticulture, sericulture, and technical colleges. By 1914, several gymnasiums and vocational schools were operating, such as the Ashgabat Men's and Women's Gymnasiums and the Marv Vocational Technical College, which served Russian and local students.

Despite the growth of Russian schools, many indigenous Turkmen youth attended traditional madrasahs, which played a crucial role in preserving cultural identity and increasing political awareness. By 1917, the number of madrasahs in the region had grown to over 440, reflecting a resurgence of local education and the influence of political and social movements, particularly those driven by the Jadidist reformers. These reforms aimed at modernization and enlightenment were supported by local elites who sought to resist colonial oppression and foster the intellectual and political liberation of the Caspian region.

In summary, the Russian education system in the Caspian region significantly impacted both Russian settlers and indigenous populations. While Russian education was a tool of colonial control, it also contributed to the cultural and intellectual awakening of the local people, leading to the rise of nationalist movements and a push for social and political change.

УДК 396.5

Нарзуллаева Н.И./ЎЗБЕКСТАН/
Нарзуллаева Н.И./ЎЗБЕКИСТАН/
Narzullaeva N.I./UZBEKISTAN/

**FEMALE INTELLECTUALS IN THE CULTURAL SPHERE OF THE UZBEKISTAN SSR
IN THE 20-30s OF THE XX CENTURY
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ЖЕНЩИНЫ, РАБОТАЮЩИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ В УЗБЕКСКОЙ
ССР В 1920-30-е годы XX ВЕКА
20-КЫЛЫМДЫН 1920-30-ЖЫЛДАРЫНДА ЎЗБЕК ССРИНИН МАДАНИЙ ТАРМАГЫНДА
ИШТЕГЕН ИНТЕЛЛЕКТУАЛДЫК АЯЛДАР**

Abstract. In the 1920s, theatrical art in Uzbekistan entered a period of development. People gradually grew fond of this cultural sphere. The role and status of women in this field also increased. Many women in the region began to appear on cinema and theater stages. This article discusses several women who were active in the cultural sphere, particularly Lutfikhanim Sarimsakova and Halima Nosirova. Additionally, the article discusses the policy in the cultural sphere of the Uzbekistan SSR and its shortcomings.

Keywords: National-territorial delimitation, enlighteners, theater, film industry, school, education, nation, intellectuals.

Аннотация. В 1920-е годы театральное искусство Узбекистана вступило в период развития. Постепенно люди полюбили эту культурную сферу. Роль и статус женщин в этой сфере также возросли. Многие женщины региона стали появляться на сценах кино и театра. В данной статье речь идет о нескольких женщинах, активно действовавших в культурной сфере, в частности Лютфиханым Саримсаковой и Халиме Носировой. Дополнительно в статье рассматривается политика в культурной сфере Узбекской ССР и ее недостатки.

Ключевые слова: Национально-территориальное разграничение, просветители, театр, киноиндустрия, школа, образование, нация, интеллигенция.

Аннотация. 1920-жылдары Ўзбекстанда театр искусствосу өнүгүү дооруна кирген. Бара-бара эл бул маданий чөйрөнү сүйүп калды. Бул чөйрөдө аялдардын ролу жана статусу дагы жогорулады. Аймакта көптөгөн аялдар кино жана театр сахналарына чыга баштады. Бул макалада маданият тармагында активдүү иштеген бир нече айымдар, атап айтканда, Лутфиханым Саримсакова жана Халима Носирова тууралуу сөз болот. Мындан тышкары макалада Озбек ССРинин маданият чейресунде жургузулуп жаткан саясат жана андагы кемчиликтер каралат.

Негизги сөздөр: Улуттук-территориялык делимитация, агартуучулар, театр, кино өнөр жайы, мектеп, билим берүү, улут, интеллигенция.

The 20th century entered human history as a period of fundamental changes, an era rich in enormous and unforgettable events. Especially at the beginning of this era, the work to involve women in culture and art in Uzbekistan was particularly notable. In the 1920s-30s, a number of Uzbek girls learned the secrets of amateur and professional art and later became skilled artists – musicians, singers, theater artists, film workers, painters, and dancers. Their performances in Uzbekistan and beyond, applauded by other nations and ethnicities, testify to the continual growth of Uzbek female artists' skills. Cinema also played a large role in broadly involving women in the cultural

life of Uzbekistan in the 1920s-30s. The year 1924 is considered the founding year of Uzbek cinematography. That year, the first feature films – «Death Tower» and «Muslim Woman» – were produced. These feature and documentary films were the first steps in mastering the theory and practice of cinematography, the first stage in the development of Uzbek cinema. The same can be said about the film «Mulla Hakim's Daughter» [1, p.17]. In the formation and development of Uzbekistan's cinematography, the works of L. Saifulina, particularly her plays «Falling Tower,» «Golden Letters,» «Uzbek Girl,» and «Blood and Water,» became very famous. Several films were shot based on her stories and plays.

One of the scripts for the film «Second Wife,» produced by the «Eastern Star» cinema factory of the «Uzbekkino» trust, was also written by L. Saifulina. The film was directed by Rorarin, and the lead role of Adolat was played by the famous actress Raisa Meserer. These films played an important role in the socio-cultural life of Uzbek women. In 1928, a work called «Makhov» was staged based on L. Saifulina's scripts. The main roles in the early Uzbek films were played by Russian artists, as filming Uzbek women for films was extremely difficult.

Despite the difficulties, Uzbek women also gradually began to enter this form of art. In particular, in the 1925 film «Muslim Woman,» Olga Tretyakova played the main role of Saodat, and Risolat Saydaliyeva played an episodic role, while in the 1926 film «Happiness,» the main character Kamila was played by Uzbek actress Tursunkhon Zafarova.

In 1937, the first Uzbek sound film – «Oath,» directed by A. Usoltsev, became an important event in Uzbekistan's cinematography. Uzbek actresses participated in the film, skillfully performing their assigned roles. The role of Azim's wife was played by Shakhodatkhon Rakhimova, an actress from the Andijan theater, and the role of Azim's mother was played by Lutfikhanim Sarimsakova, an actress from the Uzbekistan Musical Theater. Halima Nosirova played the main role in the film «Asal,» created based on Komil Yashin's script [2, p.226].

Lutfikhanim Sarimsakova, one of the bright stars of Uzbek theatrical art and an actress of the Muqimi Musical Drama Theater, was born in 1896 in the village of Rishton, Rishton district, Fergana region. Lutfikhanim Sarimsakova began her creative activity in 1923 in the women's amateur circle of Kokand. She worked as an actress at the Kokand theater in 1924-1928, at the Andijan regional musical drama theater in 1928-1931, at the Margilan theater in 1931-1934, at the Uzbek State Musical Theater in Tashkent in 1934-1939, as an artistic director of the women's dutar ensemble at the Uzbek State Philharmonic from 1939-1940, and as a leading actress at the Muqimi Musical Drama Theater from 1940-1973. The image of Asker's aunt in U. Hajibekov's play «Arshin Mal Alan,» staged at the Kokand theater in 1925, was Lutfikhanim Sarimsakova's first role on the theater stage. Later, the actress created complex female

characters in dramas and musical dramas: Layli in Khurshid's «Layli and Majnun» (1925), Shirin in «Farhod and Shirin» (1926), Adelma in K. Gozzi's «Princess Turandot» (1928), Smeraldina in K. Goldoni's «One Servant for Two Masters» (1929), Roziya in K. Yashin and T. Jalilov's «Thieves» (1930), Oysara in K. Yashin, T. Sodikov, and R. Glier's «Gulsara» (1935), and Yosuman in Khurshid, Uspensky, and G. Mushel's «Farhod and Shirin» – these images are still remembered by theater fans. At the Muqimi Theater, Lutfikhanim Sarimsakova enriched her repertoire with roles such as Maysara in Hamza and Kh. Tokhtasinov's «Maysara's Case» (1943), Khayri Khola in K. Yashin and T. Jalilov's «Oftobkhon» (1943), Oyijon in S. Abdulla, T. Jalilov, and B. Nadejdin's «Alpomish» (1950-1962), Mastura Satang in Hamza, T. Jalilov, and G. Sobitov's «Secrets of the Paranj» (1946-1960), Risolat Chevar in S. Abdulla, T. Jalilov, and G. Mushel's «Muqimi» (1949-1967), and Kimyo in K. Yashin, T. Jalilov, and G. Sobitov's «Nurkhon.» With these roles at the Muqimi Theater, the actress earned respect and attention from many fans as a talented and accomplished artist.

Having created mature images on the Uzbek theater stage, the actress also created bright, memorable images in cinema, establishing her own place and creative style in film art. The role of a spinning woman in the 1931 film «Ozod» was the actress's first role in cinema, followed by Mother in A. Usoltsev's «Oath» (1937), Kholnisa in N. Ganiev's «Silk Suzani» (1947), Sharofat in K. Yormatov's «Rakhmanov Sisters» (1955), Mad Woman in G. Sobitov's «Children» (1959), Fatima Opa in Sh. Abbasov's «You Are Not an Orphan» (1963), Mehriniso in «Gossip in the Neighborhood» (1961), and Hadya in A. Akbarkhojayev's «Gift» (1972) – characters with deep psychology and various personalities that became important events not only in the actress's career but also in the history of Uzbek cinema. Especially Fatima Opa in «You Are Not an Orphan,» Mehriniso in «Gossip in the Neighborhood,» and the Mad Woman in «Children» were the actress's serious achievements in cinema, and she gained fame as an unparalleled and unique performer of mother figures on the Uzbek musical drama theater stage and in our national cinema.

Lutfikhanim Sarimsakova was also a singer who masterfully performed folk songs such as «Quling,» «Uzgancha,» «Yor-yor,» «Hakalakam

o'ynasamman,» «Jambilkhon,» «Yorginam,» «Omon bo'laylik,» and others. Lutfikhanim Sarimsakova lived a long and meaningful life. Her creative work was honored with the titles «People's Artist of Uzbekistan» and «People's Artist,» and she was awarded orders and medals. Lutfikhanim Sarimsakova, who earned a deserving place in the history of Uzbek art as a skilled performer of mother figures in Uzbek theater and cinema, died in Tashkent in 1991 [3].

Another famous representative of the Uzbek film industry, Halima Nosirova, was born on December 29, 1913, in the village of Toglik near Kokand. She was an opera singer, a major representative of Uzbek vocal art, and in 1937 was awarded the title of People's Artist of Uzbekistan. She studied at the Baku Theater Technical School from 1924-1927 and at the Moscow Uzbek Opera Studio from 1934-1937. In 1977, she graduated from the Tashkent Conservatory. From 1977-1982, she worked as a teaching faculty member at the Department of Eastern Music. She learned classical opera and national stage performance traditions from masters such as N. Nejdanova, N. Golovanov, M. Uygur, M. Mukhammedov, T. Jalilov, and others. She began her career as an actress in 1927 with the Uzbek State Model Traveling Troupe, performing roles such as Maria Antonovna (N. Gogol's «Inspector General») and Princess Turandot (C. Gozzi's «Princess Turandot»). From 1929-39, she worked at the Uzbek State Musical Theater, and from 1939-86, she was the leading solo singer at the Navoi Theater.

Halima Nosirova's accomplishments on the musical drama theater stage contributed to the emergence of Uzbek opera performance. The character of Akjunus in Yevgeny Brusylovsky's opera «Er Targin,» staged at the Uzbek State Musical Theater in 1938, was Nosirova's first opera part. Halima Nosirova performed the main roles in the first Uzbek operas – Norgul in «Storm» (G. Vasilenko and M. Ashrafiy, 1939) and Layli in «Layli and Majnun» (T. Sodikov and R. Glier, 1940). Later, she created characters such as Sin Dun Fan in «Ulugbek»

(1942), Carmen in «Carmen» (G. Bizet, 1944, in Uzbek), Zuhra in «Tohir and Zuhra» (T. Jalilov and V. Brovsin, 1949), and Gulsara in «Gulsara» (R. Glier and T. Sodikov, 1949). In the part of Gulsara, she successfully connected national singing art with opera performance. Later, this became the main feature of all the roles created by Halima Nosirova. In her interpretation of the main character in «Maysara's Case» (S. Yudakov), she created the first comic character on the Uzbek opera stage. The lyrical and comic states characteristic of Maysara were credibly displayed. Halima Nosirova's characters Zaynab (T. Sodikov, Yu. Rajabiy, D. Zokirov, and others by Zeydman, «Zaynab and Omon»), Saodat (S. Boboyev, Hamza), Bahor (M. Yusupov, «Khorezm Song»), and Khadicha Khola (Y. Sabzanov, «Return») were the products of her later years.

Samples of Uzbek classical musical heritage occupied a large place in Halima Nosirova's concert repertoire: maqam paths such as «Ushshaq,» «Dugoh,» «Chorgoh,» «Samarkand Ushshogi,» «Chapandozi Navo,» and songs like «Chaman ichra» and others reworked by A. Kozlovsky for voice and symphonic orchestra. The lyrical dramatic aspects of «Uzgancha,» «Gulyuzichra,» «Figon,» and especially «Tanavor» songs became even deeper in Halima Nosirova's performance. She enthusiastically performed modern songs such as «I Am an Uzbek Girl,» «People of Labor» (in the big song style with F. Borukhova), and composers' songs like «Voice of an Uzbek Girl» (M. Leviyev) and «Welcome» (Sayfi Jalil). Songs of other peoples (Tajik, Kazakh, Armenian, Chinese, Russian, Ukrainian, etc.) also found a place in her repertoire. She toured in countries of Asia, America, and Europe. She was awarded State Prizes (1946, 1951, 1968), the Hamza State Prize of Uzbekistan (1968) [4], and the Order «For Great Services» (2000) [5]. In conclusion, we can say that the experience of the 1920s-30s of the 20th century testifies that Uzbek women achieved certain successes in the cultural sphere and created a certain foundation for the development of the next stages of Uzbek culture in that period.

References:

1. State Archives of the Republic of Uzbekistan. R-756-fund, list 2, case 216, page 17.
2. Rakhmonov N., Umaraliyeva A. Essays on the history of culture of Soviet Uzbekistan, - Tashkent, 1984. - p. 226.
3. Ziyonet.uz
4. «On awarding the Hamza State Prizes of the Uzbek SSR in the field of literature, art, and architecture» (uz). Soviet Uzbekistan (November 7, 1968).
5. «Soviet Uzbekistan» newspaper (29.01.1984).

УДК 316.77:008

Асанбаева Г. Ж. /КЫРГЫЗСТАН/
Asanbaeva G. Zh. /KYRGYZSTAN/

**ГЛОБАЛДАШУУ ШАРТЫНДА МАДАНИЙ МУРАСТАРДЫ САКТОО: СОЦИАЛДЫК
АСПЕКТИЛЕР ЖАНА КЕЛЕЧЕКТЕГИ МҮМКҮНЧҮЛҮКТӨР**

**СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ:
СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

**PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION: SOCIAL
ASPECTS AND PERSPECTIVES**

Аннотация. Изилдөөнүн предмети — маданий мурас социалдык феномен катары. Темасы — глобалдашуу шартында маданий мурастарды сактоо маселелери. Максаты — маданий мурастын социалдык аспектилерин изилдеп, коомдун туруктуу өнүгүүсүндөгү ролун аныктоо. Макалада салт-санаалар, үрп-адаттар, оозеки эл чыгармачылыгы жана архитектуралык эстеликтер сыяктуу маданий баалуулуктарды сактоо боюнча теориялык жана практикалык ыкмалар каралат. Жаштардын, мамлекеттик жана билим берүү мекемелеринин, санариптик технологиялардын ролуна өзгөчө көңүл бурулат. Кыргызстандын жана дүйнөлүктө жыйынган, анын ичинде Франция, Жапония жана ЮНЕСКОнун мисалдары талдоого алынат. Изилдөөнүн жыйынтыгы — маданий мурастарды сактоо социалдык иденттүүлүктү бекемдөөгө, муундар аралык байланыштарды өнүктүрүүгө, патриоттук сезимди калыптандырууга жана коомдун туруктуулугун жогорулатууга өбөлгө түзөт. Колдонуу чөйрөсү — маданий саясат, билим берүү, социалдык ишмердик, туризм жана санариптик технологиялар. Жыйынтык — маданий мурас коомдук өнүгүүнүн маанилүү ресурсу болуп саналат жана аны сактоо үчүн коомдун кеңири катышуусу менен комплекстүү мамиле талап кылынат.

Негизги сөздөр: Маданий мурас; социалдык иденттүүлүк; салттар; патриоттук сезим; муундар аралык мурас; коомдук байланыштар; маданий баалуулуктар; эл чыгармачылыгы; тарыхый эс тутум; глобалдашуу.

Аннотация. Предмет исследования — культурное наследие как социальный феномен. Тема работы — сохранение культурного наследия в условиях глобализации. Цель — проанализировать социальные аспекты изучения и сохранения культурного наследия, а также определить его значение для устойчивого развития общества. В статье рассматриваются теоретические и практические подходы к сохранению культурных ценностей, включая традиции, обряды, устное народное творчество и архитектурные памятники. Особое внимание уделяется роли молодежи, государственных и образовательных институтов, а также цифровых технологий в процессе передачи культурных знаний. Исследование включает анализ кыргызского и международного опыта, в том числе примеров Франции, Японии и инициатив ЮНЕСКО. Результаты показывают, что сохранение культурного наследия способствует укреплению социальной идентичности, развитию межпоколенческих связей, формированию патриотизма и повышению социальной устойчивости. Область применения — культурная политика, образование, социальная работа, культурный туризм, цифровые технологии. Вывод — культурное наследие представляет собой важнейший ресурс социального развития, и его сохранение требует комплексного междисциплинарного подхода с активным участием общества.

Ключевые слова: Культурное наследие; социальная идентичность; традиции; патриотизм; межпоколенческая преемственность; общественные связи; культурные ценности; народное творчество; культурная память; глобализация.

Abstract. Subject of the study – cultural heritage as a social phenomenon. Topic – preservation of cultural heritage in the context of globalization. Purpose – to analyze the social aspects of cultural

heritage study and preservation, and to define its role in sustainable development of society. The article explores both theoretical and practical approaches to safeguarding cultural values such as traditions, rituals, oral folklore, and architectural monuments. Special attention is given to the role of youth, governmental and educational institutions, and digital technologies in transmitting cultural knowledge. The study includes examples from Kyrgyz and international contexts, including France, Japan, and UNESCO initiatives. Results indicate that cultural heritage preservation strengthens social identity, intergenerational cohesion, patriotism, and social resilience. Application areas – cultural policy, education, social work, cultural tourism, digital technologies. Conclusion – cultural heritage is a vital resource for social development and its preservation requires an interdisciplinary and participatory approach.

Key words: Cultural heritage; social identity; traditions; patriotism; intergenerational continuity; social cohesion; cultural values; folklore; cultural memory; globalization;

Культурное наследие является неотъемлемой частью социальной жизни любого народа и представляет собой не только историческую ценность, но и важнейший ресурс для развития устойчивого и гармоничного общества. Оно включает в себя многообразие форм — от материальных объектов, таких как архитектурные памятники, традиционные ремесленные изделия, до нематериальных элементов — языка, устного народного творчества, обрядов и ритуалов, которые несут в себе знания и опыт прошлых поколений. Каждая из этих форм выполняет свою уникальную функцию в процессе социализации, способствуя укреплению национальной идентичности и формированию коллективного сознания [1].

Социальная значимость культурного наследия проявляется прежде всего в его способности объединять людей на основе общих ценностей и традиций. Как отмечает Ю. Е. Волков, «традиционная культура формирует коллективную память и идентичность народа, передаёт жизненные установки, нормы и модели поведения» [2, с. 56]. В условиях глобализации и культурной стандартизации, когда традиционные формы жизни подвергаются давлению со стороны массовой культуры, роль культурного наследия становится ещё более актуальной. Оно обеспечивает преемственность и стабильность в обществе, помогая сохранить уникальность национального самосознания.

Примером яркого проявления такой идентичности является кыргызский эпос «Манас», который не только служит литературным памятником, но и выражает национальные идеалы, нормы и духовные ценности кыргызского народа. Эпос является

неотъемлемой частью культурного кода общества, объединяя людей через общую историю и героические образы [3].

Культурное наследие состоит из материальных и нематериальных форм, каждая из которых требует особого подхода к сохранению и популяризации. Материальные объекты — памятники архитектуры, изделия народных промыслов, предметы быта — представляют собой видимые свидетельства исторического и культурного развития. Они служат объектами изучения историков, этнографов, а также туристическим ресурсом.

Нематериальное наследие, в свою очередь, включает язык, устное творчество (песни, сказания), обряды, традиции и знания, которые передаются из поколения в поколение устно и через практическую деятельность. Эти формы особенно уязвимы, поскольку зависят от живого участия людей и могут исчезнуть с вымиранием носителей традиций [4].

Традиционные ремёсла, такие как войлоковалание и ткачество, не только сохраняют древние технологии, но и формируют экономическую базу для многих семей и сообществ. Праздники и ритуалы (Нооруз, той, бешик той) играют важную роль в укреплении семейных и общинных связей, способствуют передаче культурных норм и духовных ценностей молодому поколению [3].

Сохранение культурного наследия невозможно без слаженной работы государства, гражданского общества и местных сообществ. В Кыргызстане эту задачу реализуют специализированные государственные институты — Министерство

культуры, информации, спорта и молодёжи, Национальная комиссия по делам ЮНЕСКО, которые разрабатывают и реализуют программы по инвентаризации объектов культурного наследия, их цифровизации и популяризации [4].

Особую роль играют также общественные организации и этнокультурные объединения, активно вовлекающие население в охрану и возрождение традиций. Например, деятельность этнокультурных центров способствует сохранению языка и традиций отдельных этнических групп, поддерживает народные ремёсла и фольклорные традиции.

Культурная инфраструктура — музеи, библиотеки, дома культуры, центры ремёсел — становится важными площадками для обмена знаниями, проведения образовательных и просветительских мероприятий. Эти учреждения выступают своеобразными мостами между поколениями, обеспечивая преемственность культурных ценностей и их адаптацию к современным условиям [6]. Глобализация является двойственным процессом для культурного наследия. С одной стороны, она открывает новые возможности для международного культурного обмена, способствует диалогу и взаимопониманию между народами. Современные технологии позволяют распространять культурные ценности на глобальном уровне, делать традиции доступными широкой аудитории, включая молодёжь из разных стран [8]. С другой стороны, глобализация несёт в себе угрозы для сохранения уникальных локальных культур. Коммерциализация традиций, стандартизация культурных продуктов, влияние массовой культуры могут привести к утрате подлинности и идентичности народных традиций. В. А. Луков отмечает, что «глобализация создаёт риск культурной ассимиляции, при которой доминирующие образы вытесняют локальные идентичности» [7, с. 91]. Для Кыргызстана это вызов, требующий выработки адекватных стратегий защиты и развития культурного наследия. Активное вовлечение молодёжи в процессы изучения и сохранения культурного наследия является ключевым фактором его устойчивого развития. Молодое поколение должно

стать не только потребителями культурных ценностей, но и их активными хранителями и трансляторами [5]. Образовательные программы, волонтёрские инициативы, конкурсы, фестивали и исследовательские проекты стимулируют интерес и создают условия для практической реализации творческого потенциала молодых людей.

Цифровые технологии открывают новые горизонты в сохранении культурного наследия. Создание виртуальных музеев, цифровых архивов, использование видеоконтента и интерактивных приложений позволяет сделать традиции доступными для широкой аудитории, особенно для молодых пользователей, привыкших к цифровым платформам [8]. Это способствует не только сохранности артефактов и знаний, но и развитию культурного туризма, креативных индустрий и инновационных форм культурного потребления.

Мировая практика показывает, что эффективное сохранение культурного наследия возможно лишь при комплексном подходе, сочетающем государственную поддержку, вовлечение местных сообществ и использование современных технологий. В Японии действует государственная программа «Живые национальные сокровища», поддерживающая носителей нематериального наследия и способствующая передаче традиционных знаний [9]. Во Франции региональные центры сохраняют народное искусство, стимулируя творческую активность населения.

ЮНЕСКО сыграла важную роль в популяризации и защите нематериального культурного наследия, в том числе кыргызского эпоса «Манас» и айтыша, что повысило международное признание и национальную гордость [9]. В Кыргызстане перспективным направлением является развитие партнёрств между образовательными учреждениями, культурными центрами и IT-компаниями. Создание образовательных курсов, цифровых платформ и мобильных приложений с элементами дополненной реальности может значительно повысить интерес молодёжи к национальному наследию.

Государственная социально-культурная политика должна выходить за рамки простой

охраны памятников. Необходимо создавать благоприятную среду для воспроизводства и передачи культурных традиций, поддерживать инициативы, финансировать образовательные проекты, развивать инфраструктуру и вовлекать население в культурные практики. Такой комплексный подход способствует не только сохранению наследия, но и развитию социальной интеграции, воспитанию патриотизма и формированию устойчивого общества.

Культурное наследие выполняет важную роль в устойчивом развитии общества, выступая в качестве ресурса не только культурного, но и социального, экономического и экологического характера. В современном понимании устойчивого развития ключевым аспектом является гармоничное сосуществование человека и окружающей среды, а также сохранение традиционных знаний и практик, способных способствовать эффективному природопользованию и развитию сообществ. Например, в кыргызских сельских районах традиционные ремёсла и экологически ориентированные технологии (такие как войлоковалание) поддерживают экономическую самодостаточность семей, минимизируют негативное воздействие на природу и укрепляют социальные связи. Сохранение таких традиций важно не только с культурной, но и с экономической точки зрения, так как они формируют базу для развития креативных индустрий и культурного туризма [4]. Цифровизация и распространение новых информационных технологий радикально изменили способы сохранения и распространения культурных ценностей. В то же время этот процесс создаёт ряд новых вызовов и рисков.

С одной стороны, цифровые архивы, виртуальные музеи, образовательные онлайн-платформы делают культурное наследие более доступным для широкой аудитории, в том числе для удалённых регионов и молодёжи, погружённой в цифровую среду. Например, Национальный архив Кыргызстана постепенно переходит на цифровой формат хранения и распространения документов и аудиовизуальных материалов, что способствует сохранению информации и её защите от физического разрушения.

С другой стороны, цифровое пространство порождает опасность «цифровой утраты» — когда данные теряются из-за технических сбоев, устаревших форматов, недостатка финансирования и кадров для поддержания цифровых проектов. Кроме того, в условиях массового потока информации возникает риск искажения или коммерциализации традиционных культурных элементов, что снижает их аутентичность и ценность.

Эффективное сохранение культурного наследия невозможно без активного участия местных сообществ, которые являются носителями традиций и главными хранителями культурной памяти. Вовлечение населения позволяет не только сохранить аутентичные формы культуры, но и обеспечить социальную справедливость, укрепить чувство принадлежности к общему наследию.

В Кыргызстане проекты, реализуемые на уровне айыл окмоту и местных культурных инициатив, демонстрируют высокую эффективность именно за счёт вовлечения жителей в организацию праздников, ремесленных мастерских, образовательных мероприятий и документирования устного народного творчества [13]. Поддержка таких инициатив на государственном уровне, включая грантовые программы, обучение и развитие инфраструктуры, способна значительно расширить масштабы сохранения культурного наследия.

Современные процессы миграции и урбанизации оказывают существенное воздействие на сохранение культурного наследия и национальной идентичности. В Кыргызстане, как и во многих странах мира, происходит активное перемещение населения из сельских в городские районы, что приводит к изменению социальных связей и ослаблению традиционных культурных практик.

Урбанизация способствует формированию новых форм культурной жизни, но одновременно приводит к снижению роли традиционных обрядов и ремёсел, а также к трансформации языковой среды. В условиях урбанистического пространства молодёжь зачастую утрачивает связь с национальными традициями, что может привести к культурной ассимиляции и утрате идентичности.

Для противодействия этим тенденциям важны специальные программы культурной адаптации мигрантов, поддержка этнокультурных клубов и проведение массовых культурных мероприятий, способствующих сохранению и развитию национальных традиций в городской среде. Система образования играет фундаментальную роль в формировании уважительного отношения к культурному наследию и национальной идентичности. Включение курсов по истории, этнографии, народному искусству и традиционным ремёслам в школьные и вузовские программы способствует осознанию значимости культурных ценностей среди молодого поколения.

В Кыргызстане уже реализуются образовательные проекты, направленные на изучение эпоса «Манас», национальных праздников и традиционных обрядов, что способствует формированию гордости за национальное наследие и активному участию студентов в культурной жизни. Важно расширять доступ к таким программам, внедрять инновационные методы обучения, включая интерактивные и цифровые технологии. Кроме того, воспитательная работа через культурные мероприятия, волонтерские программы и молодежные организации способствует формированию у молодёжи личной ответственности за сохранение и развитие национальной культуры. Культурное наследие играет важную роль в развитии туристической отрасли и креативных индустрий, что

открывает новые возможности для экономического развития регионов и страны в целом. В Кыргызстане культурный туризм может стать мощным инструментом поддержки традиционных ремёсел, гастрономических и музыкальных традиций, а также повышения международного престижа страны. Развитие инфраструктуры, организация фестивалей, этнофестивалей и международных культурных форумов способствуют привлечению туристов и развитию малых и средних предприятий в сфере услуг и производства культурных товаров. При этом важно соблюдать баланс между коммерциализацией и сохранением аутентичности культурных ценностей. Современные вызовы в области сохранения культурного наследия требуют комплексного междисциплинарного подхода с привлечением экспертов из сферы истории, этнологии, социологии, экономики, информационных технологий и права. Только комплексные стратегии могут обеспечить устойчивость и эффективность мер по охране и развитию культурного наследия.

Международное сотрудничество, обмен опытом и совместные проекты с такими организациями, как ЮНЕСКО, Всемирный банк, международные культурные фонды, способствуют привлечению ресурсов, технологий и экспертизы. Для Кыргызстана важно активнее включаться в международные инициативы, что позволит не только сохранить, но и повысить значение национального культурного наследия на мировой арене.

Литературы:

1. Автономова, Н. С. Культурное наследие: понятие и значение // Философия культуры. – 2019. – № 4. – С. 12–20.
2. Волков, Ю. Е. Социология культуры: учебное пособие. – М.: Академический проект, 2020. – 328 с.
3. Султангазиев, А. Традиционные ценности кыргызского народа. – Бишкек: Илим, 2018. – 214 с.
4. Министерство культуры, информации, спорта и молодёжи Кыргызской Республики. Государственная программа по сохранению культурного наследия на 2023–2027 гг. – Бишкек, 2022.
5. Мамытов, Э. Роль молодёжи в сохранении культурного наследия // Молодой учёный. – 2021. – № 12 (100). – С. 85–88.
6. Чекмарёв, В. И. Культурная политика и общество. – М.: Культурология, 2021. – 256 с.
7. Луков, В. А. Глобализация и культура: вызовы и перспективы // Вестник РАН. – 2020. – № 2. – С. 89–95.
8. Алексеева, И. М. Цифровые технологии в сохранении культурного наследия // Информационное общество. – 2022. – № 1. – С. 45–50.
9. UNESCO. Intangible Cultural Heritage. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. – Paris, 2003.

УДК: 297.4

Тохтабоева Д.Э./ЎЗБЕКСТАН/
Тохтабоева Д.Э./УЗБЕКИСТАН/
Tokhtaboeva D.E./UZBEKISTAN/

СУФИЗМ – АДАМДЫ ЖЕТИЛҮҮГӨ ЖЕТЕЛЕГЕН КҮЧ
СУФИЗМ – ЭТО СИЛА, ВЕДУЩАЯ ЧЕЛОВЕКА К СОВЕРШЕНСТВУ
SUFISM IS A FORCE THAT LEADS MAN TO PERFECTION

Аннотация. Предметом данной статьи является суфизм как духовно-нравственное учение. Цель работы — выявить роль суфизма в формировании совершенной личности. В статье кратко рассматриваются идеи суфизма о здоровье души и тела, воспитании идеального человека, а также учения мыслителей, отражённые в трудах представителей суфизма. В результате анализа показано, что суфизм предлагает цельную систему духовного самосовершенствования. Полученные выводы могут быть использованы в области религиоведения, философии и психологии духовного развития личности.

Ключевые слова: суфизм, совершенный человек, душа, Ахмед Яссави, Бахауддин Накшбанд, Наджмуддин Кубро, Ходжа Ахрор, Насафи.

Abstract. The subject of this article is Sufism as a spiritual and moral doctrine. The aim of the study is to explore the role of Sufism in the formation of a perfect human being. The article briefly examines Sufi views on soul and body health, the education of the ideal person, and the teachings of thinkers as reflected in the works of Sufi figures. The analysis shows that Sufism offers a comprehensive system of spiritual self-improvement. The findings can be applied in the fields of religious studies, philosophy, and the psychology of personal development.

Key words: Sufism, perfect man, soul, soul, Ahmed Yassawi, Bahauddin Naqshband, Najmuddin Kubro, Khoja Akhror, Nasafi.

Аннотация. Бул макаланын предмети катары суфизм руханий-ахлакый агым катары алынган. Иштин максаты — суфизмдин кемчиликсиз адамды тарбиялоодогу ордун аныктоо. Макалада суфизмдеги жан менен дененин саламаттыгы тууралуу түшүнүктөр, идеалдуу адамды тарбиялоо маселеси жана ойчулдардын бул багыттагы окуулары кыскача талданат. Натыйжада, суфизм руханий өнүгүүгө багытталган толук системаны сунуштай тургандыгы көрсөтүлдү. Бул жыйынтыктар дин таануу, философия жана инсандык өнүгүү психологиясы жаатында колдонулушу мүмкүн.

Негизги сөздөр: суфизм, кемчиликсиз адам, рух, Ахмед Яссауи, Бахауддин Накшбанд, Наджмуддин Кубро, Хожа Ахрор, Насафи.

Суфизм — это сила, которая устраняет все негативные аспекты в человеке, очищает его духовно и побуждает его практиковать его в теле. Этот путь также рассматривается как борьба между душой и телом, и накопление богатства, погоня за потребностями души и жадность строго осуждаются. Действительно, известно, что единственный правильный путь спасения человека от бедствий — это убить душу, жить честно с удовлетворением, развивать душу и волю и праздновать человечность, то есть божественность в человеке, и это самый правильный путь. Мыслители высказали

свои правильные мысли по этому поводу. В частности, шейх Нури ответил: «Суфизм — это отказ от удовольствий души». Или шейх Сафи Алимшах ответил: «Суфизм — это преодоление мест души». Шейх Равим сказал: «Суфизм — это преодоление души на пути Бога.

В учении суфизма анализ духовного совершенства человека является первостепенным вопросом. Каждый из великих представителей суфийских орденов называл душу человека и ее духовный мир «латаифи сита» и писал в своих трудах, что ее состав состоит из духа, тайны, тайны, тайны, тайны, тайны, тайны.[1]

Суфизм имеет свои корни в глубокой древности. В этом отношении ученые из Мавераннахры и Хорасана внесли достойный вклад в историю мировой науки. Ахмед Яссави, Бахауддин Накшбанд, Наджмуддин Кубро, Хваджа Ахрор и другие занимают свое законное место. Они не только пропагандировали эту науку, но и прожили жизнь совершенства, являясь примером.

Место суфизма в распространении ислама не имеет себе равных. В частности, представители суфизма и основатели секты, приехавшие из нашей страны, внесли большой вклад в распространение религии ислама. Богатое культурное наследие народов Средней Азии невозможно представить без суфизма. Многие ученые, писатели, даже крупные государственные и общественные деятели, жившие и творившие в прошлые века, принадлежали к различным течениям суфизма. Это свидетельствует о том, что влияние суфизма было сильным даже в те времена.

Когда мы изучаем взгляды Насафи на совершенного человека, мы прежде всего видим, что нет предела стремлению каждого последователя пути тариката к совершенству. Если он способный человек, у него будет возможность прогрессировать столько лет, сколько он проживет. Насафи возвеличивает человека до такой степени, что основой всего движения во вселенной является достижение статуса человека и подчинено ему. Потому что вся вселенная живет в подражании человеку и живет только для того, чтобы подняться до уровня человека. Подчеркивая безграничность человеческих возможностей, Насафи берет два качества в качестве основы своего совершенства. Одно из них — нравственность, второе — самопознание. Чтобы познать себя, человек должен полностью овладеть основами нравственности, и только тогда он познает себя [2]. Человек, познавший себя, познает Бога. Только человек, достигший этого уровня, является совершенным человеком. По мнению Насафи, человек может быть украшен нравственностью, но он может не знать себя. Таких людей нельзя назвать совершенными людьми. Только когда человек украшен нравственностью и познает себя, он может подняться до уровня

совершенства, и таких людей мы можем назвать совершенными людьми. Суфизм очищает человеческое сердце от духовных нечистот.

Бахауддин Накшбанди высказал мнение, что нет совершенного человека, и если мы будем искать совершенного человека, то можем остаться без друзей. Каждый из последователей суфизма призывает к совершенству в своей проповеди, поощряя чистоту души и ее проявление в теле [3].

Наука о языке описывает, как человек может упоминать Аллаха, владельца человеческого сердца, каким языком. На самом деле, язык по своей природе не может полностью выразить Аллаха. Тогда сердце служит его воплощением. В этом случае, среди несоразмерных действий, человеческое сердце призывается к ответу, и происходит мольба «сердце к сердцу», устраняющая несоразмерность между ними. Поэтому в Накшбандийа ответ, сделанный сердцем, возвышается как наивысший ответ.

Из истории суфизма известно, что все крупнейшие суфийские мыслители, разделяя и интерпретируя знание на науку языка и науку сердца, рассматривали их как основные средства, дополняющие друг друга и ведущие к совершенству.

Последователи ордена всегда учили, что язык следует оберегать от плохих слов и оскорблений. Потому что они всегда следовали хадисам нашего Пророка о том, что причина, по которой люди оказываются в Аду лицом вниз, заключается в их плохом языке. В то же время последователи ордена также верили в идею о том, что хорошо думать о словах и меньше говорить.

В этом отношении они опирались на хадис Хасана Басри: «Кто много говорит, у того прибавляется ошибок». Хазрат Алишер Навои, говоря о божественных и человеческих качествах совершенного человека в своем произведении «Насаймул Мухаббат», упоминал «владение речью» как седьмое условие совершенства. Как мы уже отметили выше, Алишер Навои, как крупный представитель пантеистического направления в суфизме, высоко ценил роль языкознания в процессе поминовения. Язык трактовался как выражение сердца.

Сегодня, в 21 веке, духовное очищение

человека и здоровье его тела стали одной из самых актуальных задач. Несмотря на то, что прошло столько времени с момента сотворения человечества, образ жизни

человека как личности, здоровье его души и тела остаются актуальными вопросами. В этом плане жизненный путь наших ученых, как уже говорилось выше, является образцом для нынешнего поколения.

Литература:

1. Учение о духовной чистоте или проблема совершенного человека в философии суфизма/»Science and Education» Scientific Journal/ www.openscience.uz August 2023 / Volume 4 Issue 8.
2. Роль суфизма в воспитании совершенной личности// <https://www.mirarab.uz/ruknlar/1579/>
3. Проблема духовности человека в суфизме / <https://arxiv.uz/uz/documents/slaydlar/falsafa/tasavvuf-talimotida-inson-manaviyati-masalasi>

УДК: 94(575.6) + 27.07 + 37.018 + 297.32

Саипова К.Д./ЎЗБЕКСТАН/
Саипова К.Д./УЗБЕКИСТАН/
Saipova K.D./UZBEKISTAN/

ТРАДИЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ: РОЛЬ МАДРАС И СУФИЙСКИХ ОРДЕНОВ В КУЛЬТУРНОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ЖИЗНИ СРЕДНЕВЕКОВОГО УЗБЕКИСТАНА

TRADITIONS AND TRANSFORMATIONS: THE ROLE OF MADRASAHs AND SUFI ORDERS IN THE CULTURAL AND SOCIAL LIFE OF MEDIEVAL UZBEKISTAN

САЛТТАР ЖАНА ӨЗГӨРҮҮЛӨР: ОРТО КЫЛЫМДАГЫ ӨЗБЕКСТАНДЫН МАДАНИЙ ЖАНА СОЦИАЛДЫК ЖАШООСУНДА МАДРАСА ЖАНА СУФИЙ УЮМДАРДЫН РОЛУ

Аннотация. В статье рассматривается значение мадрас и суфийских орденов в культурной и социальной жизни средневекового Узбекистана. Эти институты выполняли просветительские и духовные функции, способствовали общественной гармонии и сохранению культурного наследия.

Ключевые слова: мадраса, суфийские ордена, средневековый Узбекистан, культура, социальная жизнь, традиции, трансформации, религия, образование.

Аннотация. Бул макалада Орто кылымдардагы Ўзбекстанда мадрасалар менен суфийлик тарикаттардын (өзгөчө Нақшбандиянын) маданияттык жана социалдык турмуштагы орду талданат. Алар илим, руханий тарбия жана коомдук туруктуулуктун негизги булактары болгон.

Негизги сөздөр: медресе, суфий уюмдар, орто кылымдагы өзбекстан, маданият, коомдук турмуш, салттар, өзгөрүүлөр, дин, билим берүү.

Summary: This article explores the role of madrasahs and Sufi orders in the cultural and social life of medieval Uzbekistan. These institutions served as centers of knowledge, moral guidance, and social cohesion, leaving a lasting impact on the region's cultural heritage.

Keywords: madrasa, sufi orders, medieval Uzbekistan, culture, social life, traditions, transformations, religion, education.

В истории средневекового Узбекистана особое место занимают мадрасы и суфийские ордена, которые стали не только центрами религиозного поклонения, но и важнейшими институтами образования, духовного воспитания и социальной интеграции. С X века, особенно в таких городах, как Бухара, Самарканд и Хива, мадрасы превращаются в крупные интеллектуальные центры, где преподавались исламское право, логика, богословие, математика, медицина и астрономия. Суфийские ордена, особенно Нақшбандия, оказывали глубокое воздействие на духовную жизнь общества. Через идеи нравственного совершенствования, внутреннего очищения и активной социальной ответственности су-

физм формировал устойчивые моральные ориентиры. Суфийские шейхи часто становились посредниками между народом и властью, занимались благотворительностью, поддерживали беднейшие слои населения и обучали ремеслам. Мадрасы и суфийские братства сыграли фундаментальную роль в формировании уникального цивилизационного пространства, где переплетались знания, вера, искусство и общественные идеалы.[1, С.131]

Хотя мадрасы и суфийские ордена были распространены по всему Средневековому Узбекистану, их развитие и характер деятельности во многом зависели от конкретного региона. В Бухаре, которая считалась религиозной столицей, преобладала

строгая ортодоксия — здесь мадрасы следовали ханафитскому мазхабу (правовой школе) и были тесно связаны с суфийскими братствами Накшбандии. В Самарканде, напротив, во времена Тимуридов существовала более открытая и научно-ориентированная среда. Улугбек пригласил выдающихся ученых и развил традиции философского исследования, что сблизило мадрасы с более светскими дисциплинами.

В Хиве и Хорезме, где процветала культура Каракалпаков, узбеков и других народов, наблюдалась тенденция к синтезу местных языческих и мусульманских практик. Суфийские шейхи в этом регионе часто принимали на себя функцию народных целителей, предсказателей и защитников общины. Здесь особенно ярко проявлялась способность суфизма адаптироваться к местным традициям.[2, С.154]

Мадрасы и суфийские ордена Узбекистана не развивались изолированно — они были частью единой исламской образовательной и духовной сети. Ученые и шейхи путешествовали в Багдад, Хорасан, Дамаск, Мекку и Медину, где учились у известных богословов и наставников, а затем возвращались на родину и передавали полученные знания. Так, Накшбандия поддерживала связи с османскими и индийскими центрами, в том числе с суфийскими кругами Империи Великих Моголов.

Обратный процесс также был активен — иностранные студенты и суфии посещали Бухару и Самарканд, что способствовало международному обмену идеями и традициями. Благодаря этим связям регион Средней Азии вписывался в глобальный исламский контекст.

Одной из центральных фигур в истории суфизма Центральной Азии является Бахауддин Накшбанд (1318–1389). Родившись в Бухаре, он основал орден Накшбандия, который впоследствии стал самым влиятельным суфийским братством в регионе и далеко за его пределами. Особенностью Накшбандии было строгое соблюдение шариата в сочетании с глубокой духовной практикой — внутренним зикром (поминанием Бога) и аскезой. Важным аспектом учения Накшбандина было то, что он призывал к активному участию в

общественной жизни, в отличие от многих суфийских течений, которые подчеркивали отрешенность от мира. Благодаря этому, его последователи оказывали значительное влияние на правителей Средней Азии, включая Тимуридов и Шейбанидов, становясь их духовными советниками и посредниками.

Еще одной выдающейся личностью был Ходжа Ахмад Ясави (около 1103–1166) — основатель ордена Ясавия, одного из первых тюркоязычных суфийских братств. Ясави проповедовал доступность духовного знания для простых людей, что сделало его учение особенно популярным среди тюркских народов. Его поэтические произведения, написанные на тюркском языке, сыграли огромную роль в формировании духовной культуры региона, объединив религиозные идеи и народную традицию. Влияние Ясави ощущается и сегодня, особенно в Казахстане и Узбекистане.

Важную роль в развитии системы исламского образования играл Улугбек (1394–1449), внук Тамерлана (Тимура) и выдающийся правитель Самарканда. Улугбек известен не только как политик и покровитель науки, но и как основатель знаменитой медресе в Самарканде — одного из крупнейших центров обучения в исламском мире того времени. Медресе Улугбека было оборудовано библиотекой, где хранились тысячи рукописей, и здесь преподавали такие науки, как астрономия, математика, астрология, помимо классического богословия. Поддержка Улугбека образовательных институтов способствовала формированию научной среды, в которой взаимодействовали представители различных течений исламской мысли.[2, С.155]

Кроме того, важным историческим событием стало покровительство суфийских орденов и мадрас государственными правителями в период Тимуридов и Шейбанидов. При Тимуре и его наследниках создание и поддержка религиозных и образовательных учреждений стали неотъемлемой частью государственной политики, направленной на укрепление власти и идеологическое единство. Так, строительство крупных медресе и комплексов, включающих суфийские заавии, способствовало укреплению религиозного

авторитета правителей и поддержанию социального порядка.

В период Шейбанидов (XVI век) влияние суфийских орденов достигло особой остроты: шейхи накшбандийского тариката стали непосредственными советниками ханов, а некоторые даже занимали административные посты. Одновременно они способствовали распространению суннитского ислама, противостоя суннитско-шиитским конфликтам, что играло важную роль в политической стабильности региона.

Интересно отметить, что суфийские ордена активно способствовали культурному обмену между народами Центральной Азии, Среднего Востока и Южной Азии. Последователи Накшбандии, например, основали духовные центры в Индии, где их учение оказало влияние на развитие местных суфийских традиций.

С XVII–XIX веков начинается постепенный упадок роли мадрас и суфийских орденов, связанный с несколькими факторами. Во-первых, в образовании усиливается формализм: в мадрасах преобладают схоластические методы, заучивание текстов без анализа, что тормозит развитие науки и философии. Во-вторых, с усилением контроля со стороны политической власти суфийские ордена всё чаще становятся инструментом легитимации правителей, а не независимыми духовными институтами. Также важную роль играет приход колониальных держав: в XIX веке российская экспансия в Центральной Азии сопровождается ограничением деятельности вакуфов и вмешательством в религиозную сферу. Это привело к маргинализации многих традиционных институтов, хотя духовные братства продолжали существовать в адаптированной форме.[3, С.15]

Несмотря на это, отдельные элементы прежнего величия были сохранены. В XX веке, несмотря на давление со стороны атеистической политики СССР, в Узбекистане сохранялись суфийские традиции, особенно в сельских районах. После обретения независимости в 1991 году начался процесс восстановления духовного наследия: реставрируются комплексы, вновь открываются медресе, возрождаются элементы традиционного суфизма. Таким образом, исторические

личности и события, связанные с мадрасами и су-фийскими орденами Средневекового Узбекистана, отражают сложность и многогранность развития исламской цивилизации региона. Они демонстрируют, как образование и духовность переплетались с политикой и социальной жизнью, формируя устойчивую систему, которая сохранила свое значение и влияние на протяжении столетий. После обретения независимости в 1991 году Узбекистан столкнулся с задачей переосмысления своей историко-культурной идентичности. В условиях ослабления советской идеологии и возвращения к национальным истокам особое внимание было уделено духовному наследию — прежде всего исламу в его исторически укорененных формах. В этом контексте мадрасы и су-фийские ордена вновь стали играть важную символическую и культурную роль. Возрождение интереса к Бахауддину Накшбанду, Ходже Ахмаду Ясави, Иمامу аль-Бухари и другим выдающимся деятелям исламской учености стало частью государственной политики, направленной на формирование позитивного образа прошлого. Мавзолеи этих фигур были восстановлены и стали местами паломничества и туризма. Одновременно в стране начали открываться новые медресе и исламские институты, где обучают как традиционным, так и современным религиозным дисциплинам.

Государственная концепция «узбекской модели развития» также активно использовала образы духовного наследия, чтобы подчеркнуть моральную основу общества и его историческую укорененность. Суфийские ценности — умеренность, духовное воспитание, уважение к старшим и традиция служения общине — были вписаны в рамки национального идеала.

Важным аспектом является то, что суфийские ордена, в отличие от некоторых более политизированных исламских течений, воспринимаются как толерантные и ориентированные на мир и созидание. Поэтому именно суфийское наследие активно поддерживается государством как «умеренное исламское ядро» национальной идентичности.[4, С.320] Кроме того, влияние суфийского и мадрасского наследия

ощущается в культуре: оно живёт в языке, музыке, архитектуре, поэзии. Современные поэты и исполнители часто обращаются к мотивам любви к Богу, пути очищения, нравственного самосовершенствования — ключевым темам суфийской философии.

Таким образом, в постсоветском Узбекистане мадрасы и суфийские ордена стали не только предметом исторической реконструкции, но и важным элементом в построении национального самосознания. Они символизируют преемственность с великим прошлым, духовную глубину народа и его способность сохранять свои культурные коды в новых условиях.

Литература:

1. Mamatkulova F. O., "Historiography and Source Study of Schools and Madrasas in Movarounnahr in the Middle Ages", *Galaxy Interdisciplinary Research Journal*, 2023. - P.131-134.
2. Djuraeva S. et al., "Historiographical Analysis of Tashkent-Medieval Religious Architectural Monuments", 2023. - P.154-158
3. Фозила Сулаймонова. Шарк ва Гарб (Кадимий давр ва урта асрлар маданият алокалари). – Тошкент: «Ўзбекистон», 1997. - С.15-21.
4. Абзор Адилов. Из истории исламского зодчества Ташкента. – Ташкент: "Общество и инновации", 2023. - С.320.

УДК 796.4+39(575.4)

Камчибекова З. /КЫРГЫЗСТАН/
Kamchibekova Z. /KYRGYZSTAN/

ЭЛДИК ИНТЕЛЛЕКТУАЛДЫК ОЮНДАР — КЫРГЫЗ ЭЛИНИН МАДАНИЙ МУРАСЫ

НАРОДНЫЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ИГРЫ КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА

FOLK INTELLECTUAL GAMES AS THE CULTURAL HERITAGE OF THE KYRGYZ PEOPLE

Аннотация. В статье затронута тема возрождения древних кыргызских народных интеллектуальных игр. Умственные игры, возникшие в древности, своими сложными правилами и требованиями свидетельствуют о дальнейшей эволюции человеческой потребности в играх. На основе археологических раскопок можно узнать историю древних игр. Народные игры — это бесценный памятник, возникший из мировоззрения древних кочевников, их отношения к жизни и окружающей среде и имеет огромное воспитательное значение.

Ключевые слова: древние игры, логические игры, интеллект, эволюция, правила, кыргызские народные игры, пропаганда, традиция, поколение.

Аннотация. Макалада байыркы кыргыз элдик интеллектуалдык оюндарын жандандыруу темасы козголду. Илгерки заманда пайда болгон акыл оюндары татаал эрежелери жана талаптары менен адамдын оюнга болгон муктаждыгынын андан аркы эволюциясын далилдейт. Археологиялык казуулардын негизинде байыркы оюндардын тарыхын билүүгө болот. Элдик оюндар-байыркы көчмөндөрдүн дүйнө таанымынан, алардын жашоого жана айлана-чөйрөгө болгон мамилесинен келип чыккан баа жеткис эстелик жана тарбиялык мааниси зор.

Негизги сөздөр: байыркы оюндар, логикалык оюндар, акыл, эволюция, Эреже, Кыргыз эл оюндары, пропаганда, салт, муун.

Annotation. The article touches upon the topic of the revival of ancient Kyrgyz folk intellectual games. Mental games that originated in ancient times, with their complex rules and requirements, indicate the further evolution of the human need for games. Based on archaeological excavations, you can learn the history of ancient games. Folk games are an invaluable monument that arose from the worldview of ancient nomads, their attitude to life and the environment, and has great educational value.

Keywords: ancient games, logic games, intelligence, evolution, rules, Kyrgyz folk games, propaganda, tradition, generation.

Традиционная культура в Кыргызстане является весьма значимым явлением, с которым можно без труда встретиться в повседневной жизни. Народные традиции и обычаи кыргызов тесно связаны с кочевническим образом жизни, свойственным тюркским и монгольским народам. С кочевьем связано буквально все: праздники, народные ремесла, стихи и музыка, кухня и быт. И по сей день, несмотря на то что Кыргызстан является современным государством, народные традиции здесь

любят, почитают и бережно передают от поколения к поколению.

Хоть Кыргызстан является современной страной, многие из вышеперечисленных особенностей сохранились по сей день. Культура Кыргызстана – предмет гордости народа, ежегодно для её сохранения и распространения проводится множество мероприятий.

История кыргызских национальных спортивных игр уходит в далекую кочевую древность, когда мужчинам нужно было

уметь показать свою силу, ловкость и силу воли. Неудивительно и то, что практически все национальные виды спорта в Кыргызстане связаны с лошадьми. (3)

Наряду с конными видами спорта были развиты и интеллектуальные игры. Возникшие в ранние времена со сложными правилами и требованиями. Они учат мыслить, способствовать совершенствованию всех видов памяти: зрительной, слуховой, эмоциональной, а также развитию двигательной активности. Они требуют от каждого поколения мастерства в искусстве, логического мышления, точных вычислений, сдержанности, изобретательности.

Интеллектуальные игры - часть культуры кыргызского народа, дающая возможность соревноваться с другими людьми в творчестве, а глубокая изобретательность игр приносит эстетическое наслаждение.

К интеллектуальным играм относятся: «шахматы», «вейцы», «нарды», «калах», «манкала», «уюм тууду», «тогуз коргоол», «алты коргоол», «чатыраш», «катар» и другие. В настоящее время создана международная организация, объединяющая различные интеллектуальные игры, которая объединяет более 105 настольных игр со всего мира. Ежегодно проводятся Международные интеллектуальные игры.

По археологическим раскопкам можно выявить историю некоторых игр. Игры «тогуз коргоол», «уюм тууду», «алты коргоол», «чатыраш», «катар» это серия бесценных памятников, взглядов древних кочевников на жизнь и окружающую среду. Они сыграли в воспитании кыргызов огромное значение, где учили молодое поколение к творческому, логическому мышлению, точного счета, сосредоточенности, смекалки. Интеллектуальные игры являются одной из форм культуры кыргызского народа, которая позволяет творчески развиваться, привносить глубокую изобретательность игры и художественное разнообразие. (1) стр.17

Для кыргызского народа сохранение интеллектуальных игр на протяжении веков — это не только гордость, но и ответственность. Ведь наряду с физическим укреплением здоровья молодежи, наши

предки заботились о развитии их интеллекта. Поэтому мы обязаны пропагандировать их среди народа, обучать и продолжать играть, чтобы передать её будущим поколениям. Простота игрового оборудования, отсутствие необходимости в больших расходах, динамичность игр, а также интересные комбинации с точки зрения стратегии и тактики создают большие перспективы для быстрого выхода логических игр на международный уровень.

В настоящее время начали проводиться чемпионаты Азии и Мира. Проводится Международная олимпиада по интеллектуальным играм

На современном этапе игра «тогуз коргоол» очень хорошо развита, игроки популяризовали ее на высоком уровне. Но вот игры «уюм тууду», «алты коргоол», «чатыраш», «катар» забыты и не развиваются.

С введением в школьную программу игры «уюм тууду», «тогуз коргоол» стали еще популярнее, а «уюм тууду» не стал развиваться из-за отсутствия правил соревнований. С распространением информации в Интернете, стало возможно играть в различных соревнованиях, независимо от расстояния и места нахождения участников, проводить онлайн соревнования. Тогуз коргоол получил широкое распространение, стали проводиться мировые и азиатские Чемпионаты, а также были включены в программу ВИК (всемирные игры кочевников). (1) С.19,20

Всемирные игры кочевников это уникальный формат соревнований, в котором сочетаются элементы спорта, этнокультуры и межнационального взаимодействия. Впервые Игры были организованы в 2014 году и на сегодняшний день в них участвуют более 40 стран. Цель игр сохранить, развить и популяризовать традиционные виды спорта, ремесла и образа жизни кочевников.

В условиях глобализации сохранение и развитие народных интеллектуальных игр, это возрождение духовных и культурных ценностей, формирование уважения к национальной самобытности. Значение этих игр состоит в их способности соединить прошлое и настоящее, традиционная культура интересна и актуальна в современном мире. Традиционные ценности

дают человеку чувство уверенности и защищённости, учат доброте, уважению, честности и ответственности, передача знаний от старших младшим, укрепляют связь между поколениями.

Подведем итог вышесказанному, с развитием человеческого общества начинают появляться различные умственные игры, не связанные с развитием физических качеств. С развитием логических народных игр, мы можем проследить эволюцию потребности общества в играх. С момента обретения независимости наши национальные игры начали значительно развиваться, это касается таких игр как «Кок бору», «Тогуз коргоол» они вышли на мировую арену, отражая реалии своего и прошлого времени. Сохранение этих игр до сих пор можно объяснить тем, что кыргызский народ вел

кочевой образ жизни, и этот стиль жизни сохранялся до последнего времени. Спорт также отражал традиции и ценности кыргызского народа, на протяжении веков помогая ему передавать свою культуру из поколения в поколение.

Народные интеллектуальные игры — это часть жизни общества, в которой отражаются все нравственные ценности человека. Занятия этими играми формируют у молодого поколения нравственные потребности в патриотизме, в духовно-моральной и волевой культуре. Они также способствуют культурному обмену, дружбе между народами, узнают новые языки, традиции, стили общения, получают уникальные впечатления, приобретают новых друзей и мотивацию к самосовершенствованию.

Литература:

1. Кийзбаев М.С., Камчибекова З.К., Джаманкулов К. "Правила кыргызских народных интеллектуальных игр." С.17,19,20
2. Акшораев А. "Молодость древней игры – Тогуз кумалак"-Тараз 2000
3. Кыргызские национальные виды спорта. (Правила соревнований и спортивная классификация) / Составитель: Саралаев М.К. Ош-1993 г.
4. <https://too.kg/traditsii-i-kultura/>

УДК 769.2

*Касмамытова Ж.А./КЫРГЫЗСТАН/
Kasmamyrova Zh.A. /KYRGYZSTAN/*

**КЫРГЫЗСТАНДАГЫ КИТЕП ИЛЛЮСТРАЦИЯСЫНДАГЫ ЭТНОМАДАНИЙ АСПЕКТ
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ В КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ КЫРГЫЗСТАНА
ETHNOCULTURAL ASPECT IN BOOK ILLUSTRATION OF KYRGYZSTAN**

Аннотация. Бул макалада Кыргызстандагы китеп иллюстрациясынын стилдик өзгөчөлүктөрү, калыптанышы жана өнүгүшү мисал катары ата мекендик иллюстрациянын башатында турган кыргыз китеп сүрөтчүлөрүнүн эмгектери аркылуу каралат. Кыргыз иллюстрациясынын өнүгүүсүндөгү стилдин, темалардын жана технологиялардын тарыхый эволюциясына талдоо жүргүзүлүп, Кыргызстандын көркөм адабияты үчүн иллюстрациялардын кайталангыс эстетикасына жана маанисине олуттуу таасирин тийгизген.

Макалада кыргыз иллюстраторлорунун чыгармачылыгындагы негизги тенденциялар, көчмөн искусствосунун кыргыз көркөм иллюстрациясына тийгизген таасири, кыргыз иллюстрациясынын негиздөөчүлөрүнүн Кыргызстанда китеп графикасынын өнүгүшүндөгү тыгыз байланышы жана ролу каралат. Л.А.Прыткованын “Кыргыз китебинин сүрөтчүлөрү Мектеп 1972” жана Ж.Сыдыгалиеванын “Кыргыздын келечек искусствосу Турар- 2019” макалаларында кыргыз китеп дизайнынын абалына кыскача сереп салгандан башка ушул убакка чейин кыргыз иллюстрациясынын өнүгүшү боюнча олуттуу изилдөөлөр болгон эмес.

Иллюстраторлордун китеп дизайнын өнүктүрүүгө кошкон салымы жана Кыргызстанда иллюстрациянын өнүгүүсүнүн өзгөчөлүктөрү боюнча илимий изилдөөлөрдүн жоктугу, бул изилдөөнүн темасын актуалдуу кылды.

Негизги сөздөр: иллюстрация, декоративдик искусство, көчмөн жашоо, эл, китеп дизайны, Кыргызстан, кыргыз графикасы

Аннотация. В данной статье рассматривается стилевые особенности, становление и развитие книжной иллюстрации в Кыргызстане на примере работ художников кыргызской книги, которые стояли у истоков отечественной иллюстрации. Проводится анализ исторической эволюции стиля, тем и технологий в развитии кыргызской иллюстрации, которые оказали существенное влияние на уникальную эстетику и значимость иллюстраций для художественной литературы Кыргызстана. В статье рассматриваются ключевые тенденции в работах кыргызских иллюстраторов, влияние кочевого искусства на кыргызскую художественную иллюстрацию, тесная связь и роль основоположников кыргызской иллюстрации на развитие книжной графики в Кыргызстане. До сих пор не было серьезных исследований по развитию кыргызской иллюстрации, кроме краткого обзора состояния оформления кыргызской книги в статье Л.А.Прытковой «Художники киргизской книги» Мектеп 1972 и Ж.Сыдыгалиева Кыргыз сүрөт искусствосунун өнүгүш багыттары Турар 2019. . Практическое отсутствие научных исследований, о вкладе художников- иллюстраторов в развитие художественного оформления книги и особенности развития иллюстрации Кыргызстана актуализировало тему данного исследования.

Ключевые слова: иллюстрация, декоративное искусство, кочевого уклад, народ, оформление книги, Кыргызстан, кыргызские графики.

Abstract. This article examines the stylistic features, formation and development of book illustration in Kyrgyzstan using the works of Kyrgyz book artists who stood at the origins of domestic illustration as an example. An analysis of the historical evolution of style, themes and technologies in the development of Kyrgyz illustration is conducted, which had a significant impact on the unique aesthetics and significance of illustrations for fiction in Kyrgyzstan. The article examines key trends in the works of Kyrgyz illustrators, the influence of nomadic art on Kyrgyz artistic illustration, the close connection and role of the founders of Kyrgyz illustration on the development of book graphics in Kyrgyzstan. Until now, there have been no serious studies on the development of Kyrgyz illustration, except for a brief

overview of the state of the design of the Kyrgyz book in the article by L.A. Prytkova "Artists of the Kyrgyz Book" Mektep 1972 and J. Sydygalieva Kyrgyz art of the year Turar 2019 The practical absence of scientific research on the contribution of artists-illustrators to the development of artistic design of the book and the features of the development of illustration in Kyrgyzstan actualized the topic of this study. The virtual absence of scientific research on the contribution of illustrators to the development of book design and the specifics of the development of illustration in Kyrgyzstan has made the topic of this study relevant.

Key words: illustration, decorative art, nomadic way of life, people, book design, Kyrgyzstan, Kyrgyz graphic artists

Введение

Книжная иллюстрация являясь значимой частью книги выступает как форма духовной культуры, и средством межличностного общения, иллюстрации в книгах, формируют личность и развивают эмоциональную, визуальную и интеллектуальную составляющую читателя. Наглядно передавая идею автора книги, ее суть, художник расширяет собственную духовную реальность путем иллюстрирования книги. Очевидно, что чем талантливее и необычнее видение иллюстратора, тем вероятнее создание неформального нового, интересного изобразительного подхода о сути содержания книги по сравнению с языком писателя. Если сравнить с европейскими странами и Россией, которые имеют свою богатую историю иллюстрирования книг в Кыргызстане книжная иллюстрация существует относительно недавно. В период своего развития в стране бурно менялись жизненные устои, ценности общества и многие сферы жизнедеятельности человека, которые в свою очередь также оказывали определенное влияние на развитие кыргызской иллюстрации изменяя её.

Кочевой образ жизни кыргызов, из которого проистекает мировоззрение кыргызского народа, эпическая традиция, дошедшая почти во всей своей жизненной силе до наших дней, наложило определенный отпечаток на развитие ярких индивидуальностей книжных художников различных национальностей, которые самобытно развили свой талант на кыргызской этнокультурной почве. Л. Ильина, Б. Джумабаев, Ю.Ким, В.Рыжов, В.Буторин, А. Ерошенко, Б.Кошоев, А.Ерошенко, Б. Жайчибеков и многие другие художники отображали в своих иллюстрациях дух, самобытность, мироощущение кыргызского народа. В настоящей статье

проведен разбор этнокультурный аспект становления и развития иллюстрации в Кыргызстане на примере работ трех ярких представителей книжной графики нашей республики, это - Л.Ильина, Б.Джумабаев и Ю.Ким, которые являясь представителями разных национальностей, внесли огромный вклад в развитие кыргызской книжной иллюстрации, создали свои уникальные формы выразительности и пластических приемов в искусстве оформления книги, оставили яркий след в кыргызской иллюстрации. Они заложили фундамент для развития кыргызской иллюстрации, создали самые значимые произведения в книжной графике, которые до сих пор являются классическим примером иллюстрированной кыргызской книги и известными миру своим уникальным талантом и значимому вкладу в общую художественную сокровищницу человечества.

«В формировании их творческого облика существенна связь с глубинными пластами этнической духовной памяти, весь подсознательный массив впечатлений, стереотипов фольклорно-эпического мышления и творчества. Счастливым моментом стыковки нового и традиционного в сфере художественного сознания здесь стала «ценность чувственного опыта в восприятии кыргызской реальности и творческой переработки полученных представлений» [1,с.18] подчеркивала Л.А.Прыткова. Несмотря на некоторую лаконичность, их работы решая задачи целостной компоновки книжного облика до сих пор восхищают выразительностью, динамикой, грамотным, тонким применением национального колорита, и изумительной пластикой форм и линий. Благодаря их работам, кыргызская книга обрела свой неповторимый монументально-эпический стиль, характерные черты и

узнаваемость среди множества изданий выпускаемых в этот период.



Рис.1 Гравюра на дереве, по мотивам эпоса «Манас», илл. Л.Ильина, 1946

В то же время критики подчеркивали, что в работах кыргызских иллюстраторов превалирует декоративность, особенно это можно заметить в детской книге. Возможно декоративизм в кыргызских иллюстрациях был оправдан возникновением искусства в Кыргызстане из эстетического восприятия и миропонимания кочевой культуры кыргызов, которая полнее всего выражала себя в декоративно-прикладном искусстве и в устно-поэтическом творчестве венчаемом героическим эпосом «Манас».

Творческий почерк, монументально-эпический стиль ярко проявился в иллюстрациях Лидии Ильиной известной филигранностью граверного мастерства, лаконичностью цвета и форм в иллюстрировании кыргызского эпоса «Манас». возможно, своими иллюстрациями эпоса Лидия Александровна стремилась продолжить видение своего учителя В.А.Фаворского, который был приглашен в Киргизию для иллюстрирования эпоса «Манас», но намерения великого мастера по не зависящим от него обстоятельствам не удалось осуществить.

Л.А. Ильина создает свой собственный подход, через орнаментальное обрамление образов – баатыров, художница выражает

интерес к образу человека, передаче средствами гравюры его характера, облика, национальных особенностей; в то же время она опирается на плоско-декоративные приемы, практиковавшиеся в 30-х годах большинством последователей школы В.А. Фаворского.

Работы Л.А. Ильиной привлекали внимание чувством национального колорита, глубокого понимания своеобразия природы, исторического и национального особенностей быта, нравов и человеческой психологии.

Особенно ярко проявились национальные мотивы при иллюстрировании кыргызских народных сказок и притч. В 1965 году вышла в свет книжка на кыргызском языке «Разве это небылицы?», в решении композиции которой художник следует художественной структуре традиционного декоративного искусства кыргызов, в частности аппликационного войлочного ковра - ширдака. Внутренняя динамика, равновесие цвета, выбор основных цветов: красного, зеленого, синего, золотистого, также был подсказан искусством кыргызских мастериц.



Рис. 2 а,б Оформление книги Лидии Ильиной «Разве это небылицы?», Мектеп, 1965: а) обложка, б) иллюстрация

«Знание национальных обычаев в сочетании с многолетним опытом художника принесли плодотворные результаты. В ее иллюстрациях для детей всегда господствует мир образов, светлых и радостных. ...Их хочется долго разглядывать, отыскивая переплетение сюжетных линий, наслаждаясь брызжащим остроумием народным юмором.

Жизнерадостный характер кыргызского фольклора, всегда утверждающего доброе начало в людях, близок мировосприятию художницы»-[13,с.62] писала М.Халаминская в монографии посвященной творчеству Л.Ильиной.

Иногда внутреннее содержание книги, обогащаясь созданными грамотным, тонким вкусом и художественным чутьем иллюстрациями, может вывести художественное произведение на новый, высокий уровень.

Примером этому может служить Книга Ш.Бейшеналиева «Рогатый ягненок» благодаря блестящим иллюстрациям Л.Ильиной, в 1976 году была удостоена Международной премии им. Г.-Х.Андерсена, а в 1982 году за нее же писатель был удостоен Государственной премии Кыргызской ССР им. Токтогула Сатылганова. Л.Ильина, как прекрасный иллюстратор смогла обогатить внутреннее содержание книги блестящим иллюстративным оформлением.

Что интересно, работа над конструированием всей композиции художественного оформления этой небольшой книги, подтолкнула художницу к созданию серии цветных станковых линогравюр «Небылицы», где следуя традициям традиционного декоративного искусства кыргызов, она блестяще решает цветовые и пластические задачи.



Рис.3 а,б Ш.Бейшеналиев «Рогатый ягненок» Прогресс 1969, обложка, Л.Ильина

Большой вклад в развитие иллюстративной книги в Кыргызстане внес Белек Джумабаев - яркий и талантливый иллюстратор кыргызской книги, блестящий мастер рисунка, линий, форм и пластики, который также стоял у истоков отечественной книжной иллюстрации.

Он обладал мощной творческой энергией и упорством в развитии и совершенствовании мастерства. В его творчестве сплелись природный дар, глубокий ум, фольклорное мироощущение и высокое профессиональное мастерство.



Рис. 4 С.Каралаев «Богатыри и красавицы» Илл., Б.Джумабаев, Мектеп, 1968



Рис. 5 О.Урманбетов. «Гульгаакы» Илл., Б.Джумабаев, Кыргызстан, 1969



Рис. 5 О.Урманбетов. «Гульгаакы» Илл., Б.Джумабаев, Кыргызстан, 1969

«Его произведения- это мощная эпика, это полнокровное выражение радости бытия, это счастливое проявление национально самобытного таланта, отшлифованного образованием. Наличие живой эпической линии в кыргызской культуре облегчило национальным художникам восприятие традиций других культур» [12,с.44] отмечала Л.А. Прыткова.

Детские книги Б. Джумабаев иллюстрировал с большой любовью и теплотой. Проиллюстрированная им книга М.Гапарова «Гроздь винограда» была удостоена Диплома 1 степени на VII межреспубликанском конкурсе в Алма-Ате за лучшее оформление и иллюстрирование детской книги.

Фигуры персонажей прописаны тонкой белой линией, динамично подчеркивающие силуэты и делающей их необыкновенно живыми и выразительными, при этом черный фон, который часто использует художник, добавляет драматизма и целостности.



Рис.4 а,б М.Гапаров «Гроздь винограда», Мектеп 1966, илл.,Б.Джумабаев



Рис.5 Д.Сулайманов «Кукла и мальчик»,Илл. Б.Джумабаев, Мектеп 1973

Кыргызская детская иллюстрация ярко представлена творчеством Юрия Кима, прекрасные иллюстрации с национальным колоритом до сих пор вызывают восхищение у маленьких читателей и взрослых своими яркими формами и цветом.

В книгах Ю.Кима можно проследить удачный синтез оформительского искусства книги и иллюстрирования, талантливая работа иллюстратора с различными шрифтовыми инструментами добавляет динамичности и экспрессии. В детских иллюстрациях Ю.Кима прослеживается национальное звучание и азиатская колоритность.



Рис.11 А.Кыдыров «Все наоборот» Мектеп 1982, титул,Ю.Ким

В книге А.Кыдырова «Все наоборот» просматривается не только прекрасная работа Ю.Кима как иллюстратора, но и как талантливого оформителя детской книги,

содержание текста уступает главенствующее место постоянно перетекающим из страницы к странице элементам иллюстраций, на которых концентрируется все внимание читателя. Текст, и иллюстративный материал, яркие, крупные цветовые пятна в совокупности с графическими элементами создают динамизм и драматичность сюжета, составляют единое композиционное пространство, особый ритм страниц формирующее целостное представление о книге.



Рис.13 Д.Сулайманов «Старик-коротыш» Мектеп 1969 а) иллюстрация б) обложка



Рис.12 О.Урманбетов «Гульгаакы» Кыргызстан 1969, разворотная иллюстрация

Ю.Ким не раз обращался к кыргызским эпическим произведениям, в которых он проявил себя как талантливый иллюстратор и художественный редактор. В малом эпосе пересказанном О.Урманбетова «Гульгаакы», он проявил образы и сильными и нежными, мужественными и красивыми, при этом сохраняя легкость и изящество импровизации. Эти образы условно характеризуют всадниц, создавая романтическую атмосферу старины.

Выводы

Проведя сравнительный анализ работ основоположников кыргызской графики Л. Ильиной, Б. Джумабаева,

Ю.Кима были показаны особенности развития иллюстрации и оформительского искусства в КР и акцентировано внимание на особенности художественных стилей и образов работ художников-графиков внесших вклад в историю развития отечественной книжной иллюстрации

Выявили уникальные черты и традиции кыргызской иллюстрации, ставшим фундаментом, который заложили книжные графики исследуемого периода.

В иллюстрациях перечисленных кыргызских художников присутствует не только монументально- эпический характер, но и проявились этнокультурные особенности

кыргызского народа, его мироощущение. Благодаря их творчеству в кыргызской книжной графике сложился особый тип художника, сформировавшийся на местной геосоциальной и этнокультурной почве, взаимопритяжении мировой и кыргызской кочевнической художественных культур.

В их иллюстрациях ярко выражены «признаки восточной культуры с ее утонченной созерцательностью, философичностью, жизнерадостной декоративностью. Кроме того, в нем сильны импульсы номадийной культуры кыргызского этноса с ее мощной эпической традицией, архетипами пантеистического и космогонического мировидения, прорастающего сквозь европейского художественного мышления и профессионализма.

В формировании творческих индивидуальностей мастеров искусства было важно подключение к творческому процессу этнокультурной памяти, живого пласта народного искусства. Этнокультурное

наследие с различными нюансами индивидуальной интерпретации сказалось в творчестве крупнейших художников свободно сопрягающей в своем мышлении и творчестве духовные аспекты и формообразующие принципы различных культур и на этой базе продуцирующей нечто новое, национально окрашенное, связанное с уникальными пластами традиционной кочевнической культуры, но значимое для всей полифонии культурного развития человечества» [1,с.19] писала Л.А.Прыткова.

Нельзя не отметить, что весомый вклад в данном направлении также внесли современные художники-графики: Т. Курманов, У. Осмоев, К.Рымбек, Т.Мусакеев, А.Биймырзаев и другие, которые впривнесли в кыргызскую книгу номадийные импульсы, придав ей новый облик и выразительность.

Работы иллюстраторов кыргызской книги дают визуальную почву для дальнейшего развития современной иллюстрации, являясь историческим фундаментом для появления красочных, качественных, современных книг.

Литература:

1. Прыткова Л.А. Художественная культура Киргизстана XX века: развитие творческой индивидуальности (на материале изобразительного искусства) Санкт-Петербург 1999, 18 с.
2. Прыткова Л.А. Художники киргизской книги (Текст 11стр)/Л.А.Прыткова - Ф.Мектеп, 1972. 88с.
3. Адамов Е.Б. Иллюстрация в художественной литературе/Е.Б.Адамов - М. Книга, 1974. 94с.
4. Уметалиева Дж. Становление и развитие изобразительного искусства Киргизии-Ф. Кыргызстан 1987
5. Мосолова Л.М. Искусство Кыргызстана (закономерность развития и современные проблемы): дисс. Д-ра искусств-я. Петербург, 1992, 420с.
6. Уманская Ж.В. Маркеры «советского» в детской иллюстрации 60-80 годов XX века// Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание, Культурология» 2019 №8 100-117с.
7. Ляхов, В.Н. Искусство книги : Иллюстрация, книга, графика/ В.Н. Ляхов. - М. Советский художник, 1978. 282 с.
8. Художники детской книги о себе и своем искусстве : Статьи, рассказы, заметки выступления / Сост. В.Глоцер. М.: Книга, 1987. - 306 с.
9. Книжное искусство СССР. Т.1. Иллюстрация / М. Чегодаева, Е. Буторина - М. Книга, 1983. - 276с.
10. Книжное искусство СССР. Т. 2. Оформление, конструирование, шрифт. / М. Чегодаева, Е. Буторина - М.: Книга, 1990. - 304 с.
11. Сыдыгалиев Ж. Кыргыз сүрөт искусствосунун өнүгүш багыттары/ Б. Турар 2019
12. Прыткова Л.А. Творческая индивидуальность в развитии изобразительного искусства Кыргызстана, дисс. Док-ра искусств-я С. Петербург, 1996, с.44
13. Халаминская М.Н. Лидия Ильина, мастер гравюры/М. Советский художник, 1980с. 62

*УДК 1.7.01**Шаршебаева Т.А./КЫРГЫЗСТАН/
Sharshabaeva T.A. /KYRGYZSTAN/***АКТУАЛЬНЫЕ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА ЭТНИЧНОСТИ И НАЦИИ****ЭТНИКАЛЫК ЖАНА УЛУТТУН СОЦИАЛДЫК- ФИЛОСОФИЯЛЫК АНАЛИЗИНИН АКТУАЛДУУ ТЕОРИЯЛЫК МЕТОДОЛОГИЯЛЫК ПРОБЛЕМАЛАРЫ****CURRENT THEORETICAL METHODOLOGICAL PROBLEMS OF SOCIAL-PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF ETHNICITY AND NATION**

Аннотация. Представленная статья посвящена комплексному анализу понятия «этничность» в обществознании, рассматривая эволюцию дискуссии вокруг него с 1970-х годов. Выделяется три основных теоретических подхода к изучению этничности: примордиализм, инструментализм и конструктивизм, подробно освещая их ключевые положения и представителей. Особое внимание уделяется развитию примордиалистского подхода, включая социобиологическое и эволюционно-историческое направления, а также концепциям Л.Н. Гумилева и В.Ю. Бромлея, доминировавшим в советской науке. Статья анализирует инструменталистский подход, возникший в связи с необходимостью объяснения массовых этнических движений, и конструктивистский подход, акцентирующий роль интеллектуальных конструкций и деятельности идеологов в формировании этничности. Критически рассматриваются сильные и слабые стороны каждого из подходов, подчеркивается необходимость их интеграции для адекватного понимания этнической картины мира. Значительная часть работы посвящена проблеме определения сущности и содержания терминов «этнос» и «нация», анализу различных трактовок этих понятий в советском и постсоветском обществознании, включая дискуссии вокруг гражданской и этнической интерпретации нации. В статье прослеживается эволюция взглядов на национализм как социально-политический феномен и идеологию. В заключение констатируется отсутствие общепризнанного подхода к исследованию данных ключевых категорий в современном обществознании.

Ключевые слова: этничность, этнос, нация, примордиализм, инструментализм, конструктивизм, этническое самосознание, национализм, советское обществознание, постсоветское обществознание.

Аннотация: Бул макала коом таануудагы «этносдук» түшүнүгүнө комплекстүү анализ жүргүзөт, анын айланасындагы талкуунун 1970-жылдардан бери эволюциясын карайт. Этносдук маселени изилдөөнүн үч негизги теориялык ыкмасы бөлүп көрсөтүлөт: примордиализм, инструментализм жана конструктивизм, алардын негизги жоболору жана өкүлдөрү кеңири түшүндүрүлөт. Советтик илимде үстөмдүк кылган Л.Н. Гумилевдин жана В.Ю. Бромлейдин концепциялары, ошондой эле социобиологиялык жана эволюциялык-тарыхый багыттарды камтыган примордиалисттик ыкманын өнүгүшүнө өзгөчө көңүл бурулат. Макалада массалык этникалык кыймылдарды түшүндүрүү зарылчылыгынан келип чыккан инструменталисттик ыкма жана этносдуктун калыптанышында интеллектуалдык конструкциялардын жана идеологдордун ишмердүүлүгүнүн ролун баса белгилеген конструктивисттик ыкма талданат. Ар бир ыкманын күчтүү жана алсыз жактары сын көз менен каралып, этникалык дүйнө картинасын адекваттуу түшүнүү үчүн алардын интеграциясынын зарылдыгы баса белгиленет. Иштин олуттуу бөлүгү «этнос» жана «улут» терминдеринин маанисин жана мазмунун анык тоо көйгөйүнө, советтик жана постсоветтик коом таанууда бул түшүнүктөрдүн ар кандай чечмеленишине, анын ичинде улуттун жарандык жана этникалык интерпретацияларынын айланасындагы талкууларга арналат. Макалада улутчулдуктун социалдык-саясий көрүнүш жана идеология катары калыптанышына көз салынган. Корутундуда азыркы коом таанууда

бул негизги категорияларды изилдөөнүн жалпы кабыл алынган ыкмасынын жоктугу констатацияланат.

Ачкыч сөздөр: этностук, этнос, улут, примордиализм, инструментализм, конструктивизм, этникалык өзүн-өзү аңдоо, улутчулдук, советтик коом таануу, постсоветтик коом таануу.

Abstract. This article provides a comprehensive analysis of the concept of “ethnicity” in social science, examining the evolution of the discussion surrounding it since the 1970s. It highlights three main theoretical approaches to the study of ethnicity: primordialism, instrumentalism, and constructivism, elaborating on their key tenets and proponents. Special attention is paid to the development of the primordialist approach, including sociobiological and evolutionary-historical directions, as well as the concepts of L.N. Gumilev and Yu.V. Bromley, which dominated Soviet science. The article analyzes the instrumentalist approach, which emerged in response to the need to explain mass ethnic movements, and the constructivist approach, which emphasizes the role of intellectual constructions and the activities of ideologues in the formation of ethnicity. The strengths and weaknesses of each approach are critically examined, underscoring the necessity of their integration for an adequate understanding of the ethnic world picture. A significant part of the work is devoted to the problem of defining the essence and content of the terms “ethnos” and “nation,” analyzing various interpretations of these concepts in Soviet and post-Soviet social science, including discussions around the civic and ethnic interpretations of the nation. The article traces the evolution of views on nationalism as a socio-political phenomenon and ideology. In conclusion, it states the absence of a universally recognized approach to the study of these key categories in modern social science.

Keywords: ethnicity, ethnos, nation, primordialism, instrumentalism, constructivism, ethnic self-consciousness, nationalism, Soviet social science, post-Soviet social science.

Что же касается понятия «этничности», то дискуссия вокруг нее началась в семидесятые годы прошлого столетия. Объективной основой актуализации проблемы этнических отношений обычно считают эскалацию межэтнических связей в странах, в которых начался процесс разложения колониальной системы, и возникновения новых государств на политической карте мира. Проблемы этничности стали объектом научного анализа для концепций этнической идентичности, межгрупповых коммуникаций, ассимиляции, дискриминации и социальных изменений. Все эти концепции объединены в три подхода к исследованию феномена этничности: примордиализм, инструментализм, конструктивизм. [1]

При первом подходе исследования проводятся в двух направлениях: социобиологическом и эволюционно-историческом. Апологеты социобиологического принципа трактуют этничность как независимую от субъектов реальность, примордиальные (изначальные, исконные) качества человеческого социума. Примордиалисты интерпретируют посредством эволюционно-генетических понятий, рассматривая его как подобие (расширенную форму родственного отбора и связи, или расширенные родствен-

ные группы). Ван дан Берг свою позицию по вопросу этничности изложил следящим образом: «С прогрессивным ростом размера человеческих обществ границы этноса становились шире, родства соответственно размывались. Однако потребность в коллективности более широкий, чем непосредственный круг родственников на основе биологического прохождения, продолжает присутствовать даже в современных массовых индустриальных обществах». [1]

Сторонники примордиалистского подхода выделяют в этничности глубинные эффективные связи индивидов. Только лишь в последние годы социально-психология стала формировать концепцию аффиляции, то есть потребности в привязанности к той или иной социальной общности и тем самым объяснять примордиалистский подход к этничности. Сторонники эволюционно-исторического подхода примордиалистского направления интерпретируют этнические общности не как биологические сообщества, а как социальные группы, глубинно связанные с социально-историческим бытием. Это действительно функционирующие общности с характерными им признаками-культурой, языком, самосознанием, выделяющих их среди других общностей. Примордиалист-

кая трактовка этноса, в основном эволюционно-исторического направления во второй половине 20-века господствовала в западных гуманитарных научных дисциплинах, а в советских и постсоветских научных дисциплинах была монопольной до развала СССР.

Особо следуют отметить, что концепция этноса, выработанная академиком В.Ю.Бромлеем, доминировала в советском обществе. По его мнению, этносы-это такие общности, для которых характерны такие этнические свойства, как язык, культура, этническая самосознание зафиксированное в самоназвании. Но эти качества складываются и развивается в определенных условиях-природных, территориальных, государственно-правовых, социально-экономических. Социально-биологическое направление примордиализма наиболее ярко выражена в работах Л.Н. Гумилева, его концепция общества интерпретирует этнос как биологическое природное явление. По Л.Н. Гумилеву источником развития выступает пассионарный толчок. Хотя следует указать, Л.Н.Гумилев развил идеи С.М.Широкогогорова, сформулированные в начале 20 века. При этом этническую культуру он рассматривал как общественный феномен. Кроме вышеперечисленных теорий этноса в науке имеется концепция этноса С.А.Арутюнова и Н.Н.Чебоксарова, интерпретируя этнос, как социальную общность, базирующуюся на информационный связях. Подобный подход характерен и А.А. Сусоколову.

В последней третий 20 века из-за возникшей потребности в анализе массовых и расовых этнических движений стали формироваться новые концепции этничности. В место концепции «плавильного котла», отражающей «ассимиляторский» подход к трактовке этнических коммуникаций стала применяться теория так называемого «салата», при такой оценке в общей консистенции продолжает оставаться каждый отдельный ингредиент или компонент(составляющая). Д.Монихан и Н.Глезер этническую группу рассматривают как общность, которая объединена на основе интересов, а этничность интерпретируется как механизм для выработки общих интересов, мобилизации индивидов в политических процессах. Таким образом такой подход отражает социологи-

ческую трактовку этнического бытия, являющийся объектом исследования этнополитологии и этносоциологии. Приверженцы такой оценки феномена этничности называются инструменталистами, объясняющие функционирование этнических общностей интересами людей в аффилиации, позволяющий преодолеть процесс отчуждения, свойственный для постиндустриального развития человечества, характерными для них прагматизмом, потребительскими ценностями и массовой культурой. Такая мотивация проистекает из соответствующих социально-психологического общения и личности, из теория компенсаторных потребности в аффилиации. Так, Д.Ж. Девис в контексте этого подхода выделяет потребности, побуждающие индивидов к достоинству и равенству. Этнические общности в состоянии поддержать индивидов в осуществлении подробных потребностей и способствуют мобилизации на их реализацию. Кроме этого этническую мобилизацию также объясняют потребностью в трансформации социальной стратификации, другими словами, стремлением попасть в более престижные социальные слои, разделение рынка, что требуют участия во властных структурах. Данное направление в контексте этничности по этому так же называют гедонистическим.

Третий подход к анализу этничности называется конструктивистским. Согласно ему, возникающему на базе дифференциации культур этнические эмоции и формулируемые его планы, представления и концепты являются интеллектуальной конструкцией различных субъектов-идеологов, таких, как публицисты, политики, аналитики. Благодаря широкой внедренности СМИ и образования происходит трансляция их среди широких слоев населения. Самую главную роль в мобилизации представители этнических общностей на совместные акции в тех или иных социальных или политических целях играют личности, часто преследующие свои меркантильные цели и редко выражающие народную волю. Яркими представителями конструктивизма являются Э. Хобсбаум, Б. Андерсон, Э.Гелнер, Э.Бурдые. Выразители конструктивистских идей особым образом и широко иллюстрируют формирование традиций, приводя в качестве примера изобре-

тение известной мужской юбки «шотландки», придуманной англичанином и из-за активности фанатов шотландской культуры стало отождествляться с шотландским этносом. Также большое количество наглядных примеров такого конструирования можно привести исходя и постсоветского пространства.

Такой яркий конструктивист как академик В.А. Тишков интерпретирует народ как группу людей, члены которой разделяют общее само название и элементы культуры имеют общее происхождение, историческую память, обладают чувством солидарности. Вся совокупность этих признаков представляет собой итог особых действий, особенно процесса нациостроительства. Рассмотрение этнонации в качестве социального конструкта, сторонники конструктивистского подхода считают его значимой в действительности, которая определяет усилия индивида, их мобилизацию их на осуществление соответствующих целей. Вместе с тем конструктивистский подход подвергается серьезной критике. Так, по мнению В.В. Коретеевой, тексты могут считать все, однако соответствующие представление и воображение могут возникнуть не у каждого индивида. Соответствующее воображение группирует лишь тех людей, кому присущ идентичный жизненный опыт и подтверждает имеющиеся деления. [1] На самом деле часто идеи, представления субъекты пытаются внедрить в психологию людей продолжает оставаться их воображением, а другие выступают консолидирующим фактором в тех условиях образования и СМИ не доступны людям. Но следуют особо подчеркнуть, что односторонний, подход с позиции примордиализма, инструментализма или конструктивизма не дает адекватную этническую картину мира, необходима интеграция всех этих принципов. При научном анализе феномена этничности для современной науки при исследовании этнических отношений, идентичности, бытия и традиций важно следующее; во-первых, признание примордиалистами, инструменталистами и конструктивистами определяющей роли этнического самосознания для самоопределения группы и для признания другими, также для деятельности индивидов в этнической области; во-вторых, становление идей ин-

струменталистского подхода, которые позволяют разъяснить социально-психологические принципы интерпретации этничности обществоведом; в третьих, аргументирование при конструктивистском в направлении места и роли субъектов идеологии и самой идеологии в формировании этнической лояльности и солидарности.

Одно из наиболее сложных теоретико-методологических проблем исследования обществоведения является определение сущности и содержания термина «этничность». Он широко используется как в этнологии, также в этносоциологии, этнополитологии, этнопсихологии, и также в социофилософской концепции исследований этноса и этнических отношений. Он отражает существование и функционирование этнических общностей, их культурноотличительных характеристик и самосознания. Этническая группа (общность, этнос, народность, народ) представляет собой общность на базе культурной самоидентификации в контексте отличия от других общностей, с которыми она пребывает в фундаментальных, сущностных и существенных отношениях. Этническое самосознание (тождественность, идентичность) обозначает культурную специфику, которая разделяется представителями соответствующих общностей, начиная от языковых до отличительно-поведенческих особенностей, передающихся посредством коммуникации через поколения. Этничность возникает и функционирует посредством социальных процессов и опыта, с которыми связаны члены определенных групп. Этничность базируется на комплексе социальнокультурных особенностей, отличающих представителями этой общности себя от иных, если рассматривать в контексте внутриобщинных отношений. Это обстоятельство характеризует наличие объективных и субъективных аспектов во внешних и внутренних проявлениях этнических общностей.

В советском и постсоветском обществоведении чаще всего ученые оперируют термином «этнос», когда речь идет об этнических группах, (народах), представляющих историко-эволюционное развитие начиная от рода и племенем и кончая народом и нацией. Само по себе понятие «этнос» отражает существование однородных (гомогенных) статичных

и функциональных особенностей, отличающих эту общность от иной, которая обладает другими параметрами тех же самых характеристик, действительно, этнос включающий себя род, племя, народность представляет собой меж-поколенную общность индивидов, которые объединились на базе многолетнего совместного проживания на конкретной территории, локальной местности, и обладающими общими самосознанием, культурой и языком. Термином «этнос», как специфической категорией отображаются существенные признаки этнических групп на протяжении всех этапов человеческой истории. Пока ученые не пришли к общему определению этноса, но в научной литературе господствуют такие его трактовки, как «биосоциальный организм», предложенный Л.Н.Гумилевым [3] и «этносоциальный организм», выработанный Ю.В.Бромлеем.[2]

Советскими исследователями традиционно выделялись следующие типы этноса (племя народность, нация) отражающие соответствующие общественно-экономические формации, исходя из марксистско-ленинской теории.

Такой подход раскритикован в годы перестройки М.В. Крюковым, то есть разделение этносов на нации и народности, которое показывало относительность подобной типологизации, несмотря на то, что не имелось серьезных изменений в социально-экономическом развитии в самих этносах. По мнению российского ученого В.А.Тишкова, использования иерархии национально-государственных образований путем декларации одних народностями, а других нациями не имеет под собой серьезных оснований. Кроме этого, чтобы определить адекватное содержание термина «этничность» важно разобраться в таких базовых категориях, которые определяют содержание понятий «этничность», «этнос», и «нация». На протяжении более чем пятидесяти лет вокруг этих категорий идут острые дискуссии. Так, против принятой в СССР и странах соцлагеря концепции этноса выступил директор института этнологии РАН РФ В.А.Тишков в целях реформирования понятия «нация» в сторону гражданского, а не этнического контекста. Он опирался на современную практику зарубежных стран, в которых это понятие

интерпретируется в плане гражданской и политической общности. Этот исследователь опирается на то обстоятельство, что понятие «нация» в ООН употребляется в контексте «государственной общности»: «Нация - широко распространенное в науке и политике понятие, которое обозначает совокупность граждан одного государства как политического сообщества» [4] Споры вокруг интерпретации нации или политического явления не являются чисто теоретическими. Они базируются на государственно-политическом устройстве страны, возможности устранения страны или сохранения в качестве национального государства. Концепция гражданской или политической нации отражает в себе отказ от легитимации высшей стадии этноса или стремления нейтрализации попыток этнических общностей особенно элит достигнуть своей полностью не зависимой или максимально возможной национальной государственности. В постсоветском общественном сознании продолжает использоваться установка, так же как и советской идеологии, интерпретация нации как действительной общности. Нация исследуется как коллективная общность, базирующаяся на общих потребностях, воле и идентичности, устремленной на целенаправленную и единую коллективную деятельность. Одной из подобных базовых потребностей выступают достижения обстоятельств самосохранения и функционирования. Из подобных социально-этнических нужд происходит установка к независимости и автономии в виде самостоятельного суверенного «национального государства». Редцидив «национализма» в подобных ситуациях является социально-политическим феноменом, в рамках которого нации выступают главными движущими силами. Постсоветские исследователи национализм интерпретирует как концепцию и общественно-политический опыт, базирующиеся на взглядах, которые считают, что реальными основаниями культурных и хозяйственных систем, национальной государственности являются такие социальные целостности как нации. Другими словами, это особое выражение этнической психологии этнических групп и установок индивидов, включая в себя связанные с ними теорию, идеологию и общественный опыт. Так, в

справочной литературе по правам человека приводится соответствующее определение национализма: «Национализм это политический принцип, утверждающий, что политическое и национальное составляет единое целое. Это политический идеал, с точки

зрения которого для каждой нации государственность является оптимальной формой политической организации» [5].

Таким образом, и в советском и постсоветском общественном сознании не выработан общепризнанный подход к исследованию понятий «этнос» и «нация».

Использованная литература

1. Арутюнян, Ю. В., Дробижева, Л. М. (1998). *Этносоциология*. Аспект Пресс.
2. Гумилев, Л. Н. (1971). О термине «этнос». *Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы*, 24(4), 12-16.
3. Бромлей, Ю. В. (1970). К вопросу о сущности этноса. *Природа*, 2, 34-41.
4. Тишков, В. А. (2001). Нация. В *Новая философская энциклопедия* (Т. 2, с. 608-610). Мысль.
5. Лонгман, А., Шмит, А. (1997). *Словарь по правам человека*. М.: Рязань.

УДК 39

Исаков А. /АКШ/
Исаков А. /США/
Isakov A. /USA/

ПОТЛАЧ ЖЕ БЕРЕШЕНДИК ПОТЛАЧ ИЛИ ЩЕДРОСТЬ POTLATCH OR GENEROSITY

Аннотация Америкалык индейлердин Чинок (Chinook) тилинде “потлач” сөзү тойгузуу, түгөтүү маанилерин берет. Бир уруу, же уруу башчысы өзүнүн байлыгы калк арасында кылымдарга сөз болуп калышын кааласа, же болбосо, белгилей турган маанилүү окуя болгон болсо, потлач уюштуруп, байлыгын чачкан. Ар кыл жамандык-жакшылыктардан улам да потлач өткөрүлгөн. АКШ жана Канададагы хайлтсик (Heiltsuk), хайда (Haida), нуксик (Nuxalk), тлингит (Tlingit), маках (Makah), цимшиан (Tsimshian), ну-ча-налз (Nuu-Chah-Nulth), квакиутл (Kwakwaka'wakw), чинок (Chinook) жана салиш (Coast Salish) урууларында потлач сакталып калган. Бул билдирүүдө, Америкада жашаган жергиликтүү уруулар менен кыргыздардын берешендигиндеги окшоштук жана айырмачылыктар жөнүндө сөз болмокчу.

Ачкыч сөздөр: потлач, берешендик, айкөлдүк, американын жергиликтүү калкы, кыргыздар.

Аннотация На языке американских индейцев чинуков слово «потлач» означает «кормить», «потреблять». Если племя или вождь хотел, чтобы о его богатстве веками говорили в народе, или если отмечалось важное событие, он устраивал потлач и разбрасывал своё богатство. Потлач также устраивали по разным поводам, как хорошим, так и плохим. Потлач сохранился у племён хейлцук, хайда, нуксальков, тлинкитов, маках, цимшиан, нуу-ча-нулт, квакка'вакв, чинуков и прибрежных салиш в США и Канаде. В этой статье мы рассмотрим сходства и различия в щедрости коренных племён Америки и кыргызов.

Ключевые слова: потлач, щедрость, айкол, коренные американцы, киргизы.

Abstract In the Chinook language of the Native American Indians, the word “potlatch” means to feed, to consume. If a tribe or tribal leader wanted his wealth to be a talking point among the people for centuries, or if there was an important event to celebrate, he organized a potlatch and scattered his wealth. Potlatch was also held for various good and bad reasons. Potlatch was preserved in the Heiltsuk, Haida, Nuxalk, Tlingit, Makah, Tsimshian, Nuu-Chah-Nulth, Kwakwaka'wakw, Chinook, and Coast Salish tribes in the USA and Canada. This article will discuss the similarities and differences in the generosity of the indigenous tribes living in the USA and the Kyrgyzs.

Keywords: potlatch, generosity, Native Americans, Kyrgyzs.

Киришүү

Айдарбек Көчкүнов түрк элдеринин салттуу оюндары боюнча жазган макаласында: “Хан таламай институтунун аналогун Түндүк Американын түндүк-батыш аймактарында жашаган индеец урууларындагы потлач (белек таратуу) деп

аталган институттан көрсө болот. Аларда шарт боюнча адамдын жашоо циклине карата уюштурулган майрамдарда уруунун жетекчисинин атынан белектерди таратуу орун алган”¹ деп жазат.

Потлач “potlatch” бардык эле индей урууларында боло берген эмес. АКШ жана

¹ Айдарбек Көчкүнов. Көчмөн түрк элдериндеги оюндардын келип чыгышын изилдөөнүн айрым маселелери // *Түрк элдеринин салттуу спорттук оюндары*. Бишкек 2015. 18-б. Казактардан З.К. Сураганова жана Ф.М. Жармакина потлачтын казак каада-салтына окшош экендигин баса белгилеген. (З.К. Сураганова. *Обмен дарами в казахской традиционной культуре*. Астана 2009. С. 75-76; Ф.М. Жармакина. Архетипы и ориентиры казахского менталитета // *Казахи Евразийском пространстве: история, культура и социокультурные процессы*. Омск 2019. С. 57-58 (54-59).

Канададагы Хайлтсик (Heiltsuk), Хайда (Haida), Нуксик (Nuxalk), Тлингит (Tlingit), Маках (Makah), Цимшиан (Tsimshian), Ну-Ча-Налз (Nuu-Chah-Nulth), Квакиутл (Kwakwaka'wakw), Чинок (Chinook) жана Салиш (Coast Salish) урууларында потлач сакталып калган.

Потлачтын чоң жана кичине эки түрү болгон.² Күнбийи сыяктуу ритуал майрамдар, баланын төрөлүшү, ага ат коюу, кыздын алгачкы этек кириинин келиши, алгачкы жолу душмандын баш терисин сыйрып келүү (скальп), андагы алгачкы олжо, үйлөнүү, жаназа, жылдык, америкалык жергиликтүү индейлер үчүн маанилүү болгон иш-чаралар потлач уюштурганга себеп болгон.³

Салыштырып айта турган болсок, кыргыздардын жети тооч, кудайы, шыралга, көз акы, тойчо сыяктуу көптөгөн адаттары америкалык индейлердин пот-лачынын ичинде камтылган.⁴

Темага байланыштуу дагы бир окшоштук кыргыздарда жана америкалык жергиликтүү калктарда жакшылыктарда чачыла чачуу адатынын болгону десек жаңылышпайбыз. Мисалы, навахолор кыздарынын этек кири келгенде өткөрүлгөн иш-чарада чачыла чачышкан.

Америкалык атабаскан индейлеринде да потлачтын бар экени белгилүү. Чинок (Chinook) тилинде “потлач” сөзү тойгузуу, түгөтүү маанилерин берет. Бир уруу, же уруу башчысы өзүнүн байлыгы калк арасында кылымдарга сөз болуп калышын кааласа, же болбосо, белгилей турган маанилүү окуя болгон болсо, потлач уюштуруп, байлыгын чачкан.

Ар кыл жамандык-жакшылыктардан улам да потлач өткөрүлгөн. Потлачтын кыргыздардын буга окшош иш-чараларынан айырмасы, потлачка келгендер бир ай боюу тойгуча жеп, жей албаган нерселерин өрттөп жок кылышкан.⁵ Уламышка ылайык

сахалардын (якуттардын) арасына барып, сиңишип кеткен кыргыз уруусунда, эгер бирөө каза болсо, токой ичине жыйналышып, атайын багышталган тамакты жешкен. Андан соң, маркумду тирүү мезгилиндеги топтогон байлыгы менен ошол жерде өрттөп салышкан.⁶

Потлач бир гана туугандарга, уруу-лаштарга же союздаш урууларга гана уюштурулбастан, иш-чарага душман уруулардын өкүлдөрү да келишкен. Көкөтөйдүн ашын эске ала турган болсок, кыргыздардын да ири иш-чараларды дос-душман бардык тараптар үчүн жасашканын байкай алабыз.

Бир америкалык индей эне балдарына “Балдарым, берип жатканда эч качан кымтып, өөнөп албагыла. Же өзүңүн байлыгыңа ылайыктуу түрдө бер, же такыр бербей. Эсептеп берип, ал адамдын кадыр-баркы менен ойнобоңуз. Балдарым, сараңдык кылгандан көрө, берип эч нерсеси жок калган жакшы,”- деп насыятын айткан.⁷

“Манас” эпосунда жана кыргыз элинин ооз эки чыгармаларында, уламыштарында кыргыздын алдыңкы кишилеринин, же ал кишилер үчүн бала-чакасынын байлыгын чачкандары боюнча маалыматтар арбын. Потлачты жакшы түшүнүү үчүн “Манас” эпосундагы Көкөтөйдүн ашын, тарыхтан мисал бере турган болсок 20-кылымдын башында Шабдан баатырга берилген ашты айта алабыз.⁸

Кезеги келгенде айта кетчү башка бир жагдай, индей өлгөндө анын мал-мүлкүндө туугандарынын акысы болгон жана маркумдун чоң уулу же аялы анын жылкыларын уруудагы бардык кишилерге жакындыгына жараша тараткан.

Эгер бир киши жылкы албай калса, сурабай эле маркумдун жылкысынан алганга акылуу болгон.⁹ Уруу-уруу болуп жашаган кыргыздарда да ушундай эле абал болгон.

²William E. Simeone. The Northern Athabaskan Potlatch in East-central Alaska, 1900-1930. *Arctic Anthropology*. Vol. 35(2), 1998, p. 116.

³Аверкиева. *Индейское кочевое общество...*, С. 56.

⁴Siemthlut Michelle Washington. Bringing Traditional Teaching to Leadership. *American Indian Quarterly*, Vol. 28(3-4). Summer and Fall 2004, p. 587-590.

⁵Никита Бабенко. Потаенный потлач// *Вокруг света*. 12-ноябрь 2006. <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/1755/>. (Алынган датасы: 13.02.2023).

⁶Имель Молдобаев. *Манас- историко-культурный памятник кыргызов*. Бишкек 1995. С. 132; *Исторические предания и рассказы якутов*. Ч. 1, Якутск 1960. С. 94.

⁷Judith Fitzgerald and Michael Oren Fitzgerald. *The Spirit of Indian Women*, World Wisdom Inc. Bloomington 2005, p. 74.

⁸*Шабдан баатыр*. Улуу инсандар сериясы. Бишкек 2003.

⁹Аверкиева. *Индейское кочевое общество...*, С. 27-28.

Кыргыздардагы кийит кийгизүү америкалык индейлердин потлачынын бир түрү болгон. Үйлөнүү үлпөтүндө кудалар бири-бирине жана элге жууркан таркатышкан.¹⁰ Потлачтын негизги максаты элдин мактоосуна татуу, дубанга дуу болгон сөз чыгаруу болгондуктан, белек катары жаңы мода болуп жаткан нерселерди, баалуу буюмдарды бергени аракет кылышкан. Мисалы, Аляскадагы атабаскандардын бир лидери 20-кылымдын башында потлачта жууркан, пахтадан шарф, мончоктор, 30-40 жаңы винчестер (Winchester) мылтык жана акча таркаткан.¹¹ Америкадагы көчмөн уруулар үчүн жылкы тартуу кылуу эң чоң белек катары бааланган.¹² Потлачтарда, кыргыздардын чоң аштарында кул, күң белек кылуу, же болбосо байгеге берүү адаты болгон.

Потлачтагы белектерге байланыштуу дагы бир окшоштукка токтоло кетпесек болбойт. Кыргыздарда тойдон тойго, аштан ашка белекке таратылып, кыдыртмада жүргөн, бирок, кийилбеген калпактар, чапандар, көйнөктөр ж.б.у.с. буюмдар америкалык индейлерде да болгон. Бул буюмдар күндөлүк турмушта колдонулбастан, потлачтан потлачка ээси алмашып жүгүртүлүп жүрө берген.¹³

Гай Мадара аттуу миссионер атабаскан индейлеринде бир киши уулу каза болгондо, уулунун курал-жарактарынан бир канчасын сындырып ыргытканын жана колундагы бардык байлыгын, тамак-ашын таркатып жибергенин жазып калтырган.¹⁴ Бул абалды кыргыздардагы “дербиш болуп кетиптир” деген сөз менен да түшүндүрүүгө болот.

Иш-чара бүтүн калк үчүн болгондуктан, потлач үчүн атайын чакыруу деле талап кылынган эмес. Потлач ыр ырдоо, бий бийлөө

менен коштолгон. Кыргыздардын ири аш, тойлоруна да калк агылып келген. Көп адам катышкан мындай иш-чаралар сөзсүз элдик оюн-зоок менен коштолгон.

Потлачтын бир башка өзгөчөлүгү белек алган тарап, атын таанытуу, угузуу үчүн, же кыргыздардагы “намыс, уят” темасында болгондой эле, белекти эселеп кайтарганга аракет кылган. Башкача айтканда, алмайдын бермейи болгон.¹⁵

1884-жылы Канаданын бийлиги бул ысырапкерчиликтин алдын алуу максатында потлачты өткөрүүгө тыюу салган. АКШда 1934-жылга, Канадада 1951-жылга чейин потлачка тыюу салынган.¹⁶ Канаданын Британия Колумбиясы облусунда потлачка катышкандарды 2 айдан 6 айга чейин камашкан.¹⁷ Кыргызстанда да кеңеш өкмөтүнүн бийлиги орногондон кийин, чоң той, же аш, жылдык өткөрүү сыяктуу чыгымы көп иш-чараларга бийлик тыюу салган. Кыргызстандын кийинки жүз жылдыктардагы, өзгөчө, совет доорундагы бийлиги, элдик каада-салт, адаттарга байланыштуу канча ар кандай чаралар көрүлсө деле болбостон, улантылып келе жаткандыгын да белгилөөгө болот.

Азыркы учурда Түндүк Америкалык индейлер арасында потлач жанданууда. Бирок, азыр ысырапкорчулук илгеркидей даражада эмес. Канададагы индейлер негизинен өлгөндөрдү эскерүү максатында потлач өткөрүшөт.¹⁸ Ушул жерде эске сала кетчү жагдай, совет дооруунда каада-салт эскичилдиктин калдыгы деп тыюу салынганда, кыргыздарда да өлүмгө байланыштуу адаттар, салттар сакталып кала берген. Комунисттик бийликтин идеологдору да бул темада алсыз болуп калышкан. Кыргыздардагы “куругу эле

¹⁰Richard Walker. Northwest Coast Potlatch. Profound Ceremony and Celebration. Native Peoples. November-December 2007, p. 31.

¹¹William E. Simeone. The Northern Athabaskan Potlatch in East-central Alaska, 1900-1930. Arctic Anthropology. Vol. 35(2), 1998, p. 115.

¹²Аверкиева. Индейское кочевое общество..., С. 57.

¹³Ю. П. Аверкиева. Рабство у индейцев Северной Америки. Москва 1941. С. 52.

¹⁴Simeone. The Northern Athabaskan Potlatch, p. 117.

¹⁵Аверкиева. Рабство у индейцев Северной Америки.. С. 48-52.

¹⁶Кээ бир булактарда 1887-жылы тыюу салынган делет. Richard Walker. Northwest Coast Potlatch. Profound Ceremony and Celebration. Native Peoples. November-December 2007, p. 31; Tracy J. Andrews, Jon Olney. Potlatch and Powwow: Dynamics of Culture through Lives Lived Dancing. American Indian Culture and Research Journal. 31(1). 2007, p. 65.

¹⁷Joyce Gregory Wyels. Sharing the Box of Treasures. Americas, 56(1). 2004, p. 10. Канададагы потлачтын жакынкы тарыхы боюнча караңыз: Бабенко. Потаенный потлач.,

¹⁸Wyels. Sharing the Box of Treasures., p. 14; Alma John. Potlatch. Teen Ink. March 01, p. 10.

жакшы” түшүнүгү азыркы учурда америкалык жергиликтүү калк тарабынан да кабыл алынып, потлач уюштургандар арасында акча таркаткандар көбөйгөн.

Потлач өткөрүлүп байлык коротулгандан кийин аны өткөргөн жана иш-чарага катышкан адамдар өздөрүн ашыкча байлыкты жоготуп, баарыбыз тең абалга келдик деп эсептешкен.

Бул иш-чаралардын бир башка максаты арбактарды ыраазы кылуу болуп саналган. Кыргыздар да, америкалык индейлер да байлыкты чачуу аркылуу ата-бабаларынын сөөктөрүн агартууну максат кылышкан. Алар жасаган бул иштери аркылуу сооп табаарына ишенишкен.

Потлач же хан таламайды талдап жатып, кыргыздар менен америкалык индейлердин “байлыкты колдун кири” деп эсептешкенин айтууга болот. АКШ жана Канадагы тиешелүү мисалдарга карап, Манас баатырдын “айкөл” сыпатын ири потлач өткөргөн америкалык индейлердин лидерлери үчүн да колдонсок жарашат. Индейлердин лидерлери үчүн байлык баарында эле бар “Чыныгы лидер кедей болуп өлөт” дешкенин эскерте кеткен оң¹⁹. Мисалы, кыргыздардагы Шабдан-Баатырдын өмүрү буга далил боло алаары бышык.

Ысырапкорчулук темасында кыргыздардын жана америкалык индейлердин мол тажрыйбага ээ экендигин айтууга арзыйт.

“Бир күндүк өмүрүң болсо, түштүгүңө жорго мин” деген кыргыздын сөзү да ушул абалды чагылдырып турат.

Бул жерде америкалык индейлердин дүйнө таанымы да маанилүү болуп эсептелет. Дүйнөдөгү нерселер мага тиешелүү эмес, булар аманат, мен дүйнөнүн бир кишисимин деген түшүнүккө ээ болгон киши, же жамааттар мал-мүлк, көр дүйнө таркатууда берешен болушкан. Индейлердин балдарына жаныбарлардын, өсүмдүктөрдүн, табигаттагы кубулуштардын аттарын беришкени да алардын жаныбарлар, өсүмдүктөр сыяктуу мен да бул дүйнөнүн бир макулугумун түшүнүгүнө ээ экендигин тастыктап турат.

Кыргыздарда жана Американын жергиликтүү калкында потлачтын сакталып калышы, булардагы уруулук система, коллективдик жашоо образынын чоң ролу болгон десек жаңылышпайбыз. Азыркы капиталисттик коомдогу жеке байлык, мал-мүлк түшүнүгү потлачтын өзгөрүүгө учураарын же акырындап жок болоорун боолголошубузга шарт түзөт.

Болгон мал-мүлкүн таркатуу, атак-даңкын чыгаруу үчүн ири шаан-шөкөттөрдү уюштуруу бардык эле калктарда болуп келет. Бирок, кыргыздар жана америкалык индейлер сыяктуу итке минген кедей абалына түшө турган абалга жеткиче, болгон байлыгынын бардыгын таркатып салуу – дүйнөдөгү элдердин көбүндө болбосо керек.

Колдонулган адабияттар:

1. Andrews, Tracy J., Jon Olney. Potlatch and Powwow: Dynamics of Culture through Lives Lived Dancing. *American Indian Culture and Research Journal*. 31(1). 2007, p. 63-108.
2. Fitzgerald, Judith and Michael Oren Fitzgerald. *The Spirit of Indian Women*, World Wisdom Inc. Bloomington 2005.
3. John, Alma. Potlatch. *Teen Ink*. March 01, p. 10.
4. Simeone, William E. The Northern Athabaskan Potlatch in East-central Alaska, 1900-1930. *Arctic Anthropology*. Vol. 35(2), 1998, p. 113-125.
5. Walker, Richard. Northwest Coast Potlatch. Profound Ceremony and Celebration. *Native Peoples*. November-December 2007, p. 28-33.
6. Washington, Siemthlut Michelle. Bringing Traditional Teaching to Leadership. *American Indian Quarterly*, Vol. 28(3-4). Summer and Fall 2004, p. 583-603.
7. Wyels, Joyce Gregory. Sharing the Box of Treasures. *Americas*, 56(1). 2004, p. 6-15.
8. Аверкиева, Ю.П., *Индейское кочевое общество XVIII-XIX вв.* Наука. Москва 1970.
9. Аверкиева, Ю.П., *Рабство у индейцев Северной Америки*. Москва 1941.

¹⁹Бабенко. Потаенный потлач.,

10. Бабенко, Никита. Потаенный потлач// *Вокруг света*. 12-ноябрь 2006. <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/1755/>, (Алынган датасы: 13.02.2023).
11. Жармакина, Ф.М., Архетипы и ориентиры казахского менталитета// *Казахи Евразийском пространстве: история, культура и социокультурные процессы*. Омск 2019. С. 54-59.
12. *Исторические предания и рассказы якутов*. Ч. 1, Якутск 1960.
13. Көчкүнов, Айдарбек. Көчмөн түрк элдериндеги оюндардын келип чыгышын изилдөөнүн айрым маселелери// *Түрк элдеринин салттуу спорттук оюндары*. Бишкек 2015. 13-20-б.
14. Молдобаев, И.М. *Манас историко культурный памятник кыргызов*. Кыргызстан, Бишкек 1995.
15. Сураганова, З.К. *Обмен дарами в казахской традиционной культуре*. Астана 2009.
16. *Шабдан баатыр*. Улуу инсандар сериясы. Бишкек 2003

**СВЕДЕНИЕ ОБ АВТОРАХ
АВТОРЛОР ЖӨНҮНДӨ МААЛЫМАТ
INFORMATION ABOUT AUTHORS**

Абдуллаев Рустамбек Самигович, доктор искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана, г.Ташкент, Узбекистан, e-mail: abdullayev_farkhod@mail.ru, +998998718874

Abdullaev Rustambek Samigovich, Doctor of Arts, Professor of the State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan, e-mail: abdullayev_farkhod@mail.ru, +998998718874 abdullahakat@istanbul.edu.tr, +905439016578

Абдурахмонов Мирсайд Музаффарович, преподаватель кафедры «Социально-гуманитарные науки и физическое воспитание», Навоийский государственный горно-технологический университет, г. Навои, Узбекистан, e-mail: mirsaidabduraxmonov854@gmail.com, +998934309321

Abdurakhmonov Mirsaid Muzaffarovich, teacher of the Department of Social and Humanitarian Disciplines and Physical Education, Navoi State Mining and Technological University, Navoi, Uzbekistan, e-mail: mirsaidabduraxmonov854@gmail.com, +998934309321

Абулов Ахмед Шабан оглы, поэт-публицист, лауреат Ломоносовской премии, общественный деятель, г. Баку, Азербайджан, e-mail: shubul1960@mail.ru, +79299231489

Abulov Ahmed Shaban ogly, poet-publicist, Lomonosov Prize laureate, public figure, Baku, Azerbaijan, e-mail: shubul1960@mail.ru, +79299231489

Акат Абдуллах, профессор, PhD, заведующий кафедрой музыковедения, Государственная консерватория Стамбульского университета, Стамбул, Турция, e-mail: abdullahakat@istanbul.edu.tr, +905439016578

Akat Abdullah, Prof. Dr., PhD., Chair of the Musicology Department Istanbul University State Conservatory, İstanbul, Türkiye, e-mail:

Акимжан Алтынай, заведующая отдела истории, теории фольклора и традиционного музыкального искусства Научно-исследовательского центра Традиционной культуры и искусства НАН КР, музыковед. г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: akimzhanaltynai@gmail.com, +996700177312

Akimzhan Altynai, musicologist, Head of the Department of History, Theory of Folklore, and Traditional Musical Art at the Research Center for Traditional Culture and Art, National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: akimzhanaltynai@gmail.com, +996700177312

Алимардонов Отабек Кудратович, доктор философии (PhD) по историческим наукам, доцент кафедры “Новейшая история Узбекистана” исторического факультета Национального университета Узбекистана, г. Ташкент, Республики Узбекистан, e-mail: alexkhanfrank@gmail.com, +99899 884 03 69

Alimardonov Otabek Kudratovich, Doctor Of Philosophy (Phd) In Historical Sciences, Associate Professor Of The Department Of Modern History Of Uzbekistan, Faculty Of History, National University Of Uzbekistan, Tashkent, Republic Of Uzbekistan, e-mail: alexkhanfrank@Gmail.Com, +99899 884 03

Алмакучуков Кенешбек Мукашевич, докторант, Научно-исследовательский центр традиционной культуры и искусства НАН КР, г. Бишкек, Кыргызская Республика, e-mail: k.almakuchukov@gmail.com, +996772524471

Almakuchukov Keneshbek Mukashevich, doctoral student, Research Center for Traditional Culture and Art of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek, Kyrgyz Republic, e-mail: k.almakuchukov@gmail.com, +996772524471

Алымкулова Сынару Кадыровна, доктор исторических наук, профессор, Кыргызский государственный университет им.И.Арабаева, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: kadyrkyzy@rambler.ru, +996555602701

Alymkulova Synaru Kadyrovna, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kyrgyz State University named after I. Arabaev, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: kadyrkyzy@rambler.ru, +996555602701

Альпеисова Гульнар Туякбаевна, кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств им. К.Байсейитовой, Астана, Казахстан, e-mail: galpeissova@mail.ru, +77015160560

Alpeisova Gulnar Tuyakbaevna, PhD in Art History, Professor, Kazakh National University of Arts named after K.Baiseitova, Astana, Kazakhstan, e-mail: galpeissova@mail.ru, +77015160560

Аманова Роза Асановна, доктор искусствоведения, профессор, директор научно-исследовательского центра традиционной культуры и искусства Национальной академии наук Кыргызской Республики e-mail: r.amanova@mail.ru

Amanova Roza Asanovna, Doctor of Art History, Professor, Director of the Research Center for Traditional Culture and Art of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, e-mail: r.amanova@mail.ru

Арбачакова Любовь Никитовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Сектора Фольклора народов Сибири Федерального государственного бюджетного учреждения науки Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (ИФЛ СО РАН), г. Новосибирск, Россия, e-mail: anzass@mail.ru, +7-913-130-52-43

Arbachakova Lyubov Nikitovna, Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher, Sector of Folklore of the Peoples of Siberia, Federal State Budgetary Scientific Institution Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (IFL SB RAS), Novosibirsk, Russia, e-mail: anzass@mail.ru, +7-913-130-52-43

Асанбаева Гульзана Жумалиевна, кандидат политических наук, и.о.доцента, заведующая кафедрой Теории государства и права Института истории и социально-правового образования им.Э.Ж.Маанаева Кыргызского государственного университета им. И.Арабаева, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: gulzana.asanbaeva.80@mail.ru, +996555070736

Asanbaeva Gulzana Zhumaliyevna, candidate of political sciences, acting associate professor, head of the department of Theory of State and Law Institute of History and Socio-Legal Education named after E.Zh.Maanaev Kyrgyz State University named after: I. Arabaeva, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: gulzana.asanbaeva.80@mail.ru, +996555070736

Атажанова Сайёра Мелисовна, кандидат исторических наук, доцент Национального университета Узбекистана имени М. Улугбека, г. Ташкент, Республика Узбекистан, e-mail: asameli@mail.ru, +998971498959

Atajanova Sayyora Melisovna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the National University of Uzbekistan named after M. Ulugbek, Tashkent, Republic of Uzbekistan, e-mail: asameli@mail.ru, +998971498959

Бабижан Баглан Жолдаскызы, доцент кафедры «Народное пение» Казахской Национальной консерватории им.Курмангазы, PhD – доктор философии, г. Алматы, Казахстан, e-mail: baglan_2004@mail.ru, 87013302789

Babizhan Baglan Zholdaskyzy, Associate Professor of the Department of Folk Singing of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, PhD – Doctor of Philosophy, Almaty, Kazakhstan, e-mail: baglan_2004@mail.ru, 87013302789

Бадырғы Марьятта Маадыр-ооловна, кандидат культурологии, Международная Академия «Хоомей», г. Кызыл, Россия, e-mail.ru: 89233805832@mail.ru, +79133571476

Badyrgy Maryatta Maadyr-oolovna, candidate of cultural studies, International Academy "Khoomei", Kyzyl, Russia, e-mail.ru: 89233805832@mail.ru, +79133571476

Байбек Айгуль, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского Национального университета искусств им. Куляш Байсейитовой, г. Астана, Казахстан, e-mail: aigul.akzhelen@gmail.com, + 7 701 7864 777

Baibek Aigul, Candidate of Art History, Candidate of Art History, Professor of the department of «Musicology and Composition» at the Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova Astana, Kazakhstan, e-mail: aigul.akzhelen@gmail.com, + 7 701 7864 777

Баймурадова Айна Сайдуллаевна, кандидат исторических наук, докторант Института истории и археологии Академии наук Туркменистана, г. Ашхабад, Туркменистан, e-mail: abaymuradowa7@gmail.com, aynaetnog@mail.ru, +993 61271479

Baimuradova Ayna Saidullaevna, Candidate of Historical Sciences, Doctoral Candidate of the Institute of History and Archeology of the Academy of Sciences of Turkmenistan, Ashgabat, Turkmenistan, e-mail: abaymuradowa7@gmail.com, aynaetnog@mail.ru, +993 61271479

Байрамова Алла Гаджи Агаевна, доктор наук по искусствоведению, доцент, директор Государственного музея музыкальной культуры Азербайджана, г. Баку, Азербайджан, e-mail: bayramova_alla@mail.ru, +99450 3104977

Bayramova Alla Gadzhi Agayevna, Doctor of Science in Art History, Associate Professor, Director of the State Museum of Musical Culture of Azerbaijan, Baku, Azerbaijan, e-mail: bayramova_alla@mail.ru, +99450 3104977

Бахманли Рауф Бахрам оглу, доктор философии по искусствоведению, доцент, ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории, Бакинская Музыкальная Академия имени У.Гаджибейли, г. Баку, Азербайджан, e-mail: behmenli67@mail.ru

Bakhmanli Rauf Bakhram, PhD in Art History, Associate Professor Senior Researcher, Research Laboratory, Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan, e-mail: behmenli67@mail.ru

Бердибай Айжан Рахманкулкызы, доктор философии (PhD), доцент кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории им.Курмангазы, г. Алматы, Казахстан, e-mail: a.berdibay@mail.ru, 8707 693 56 97 (7273)

Berdibay Aizhan Rakhmankulkyzy, PhD, Associate Professor, Department of Musicology and Composition, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan, e-mail: a.berdibay@mail.ru, 8707 693 56 97 (7273)

Бокошов Жамгырбек Бокошович, доктор философских наук, профессор, Кыргызско-Турецкий университет Манас, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: bokoshovj@gmail.com, +996772544254

Bokoshov Zhamgyrbek Bokoshovich, Doctor of Philosophy, Professor, Kyrgyz-Turkish Manas University, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: bokoshovj@gmail.com, +996772544254

Бურიев Завкиддин Ташпулатович, PhD истории, доцент, Navoi State University of Mining and Technologies, Navoi, Uzbekistan, e-mail: boriyevzavqiddin@gmail.com, +99890 732-24-72

Buriyev Zavkiddin Tashpulatovich, PhD in history, associate professor, Navoi State University of Mining and Technologies, Navoi, Uzbekistan, e-mail: boriyevzavqiddin@gmail.com, +99890 732-24-72

Ганиева Лола Мухсинджановна, кандидат искусствоведения, профессор, Институт Национального эстрадного искусства имени Б. Закирова. Кафедра эстрадного инструментального исполнительства, г. Ташкент, Узбекистан, e-mail: olagani78l@gmail.com, +998998172879

Ganieva Lola Mukhsinjanovna, PhD in Art History, Professor, Institute of National Variety Art named after B. Zakirov. Department of Variety Instrumental Performance, Tashkent, Uzbekistan, e-mail: olagani78l@gmail.com, +998998172879

Гарсия-Мауриньо Поло Вальехо, профессор Высшей музыкальной школы королевы Софии, Испания, e-mail: polovallejo@gmail.com, +34649068847

García-Mauriño Polo Vallejo, Professor at the 'Escuela Superior de Música Reina Sofía, Spain, e-mail: polovallejo@gmail.com, +34649068847

Джованни Де Зорци, доцент кафедры этномузыкологии, философии и культурного наследия Венецианского университета «Ка' Фоскари», Италия, e-mail: dezorzi@unive.it

Giovanni De Zorzi, Associate Professor in Ethnomusicology, Philosophy and Cultural Heritage Department, University of Venice "Ca' Foscari", Italy, e-mail: dezorzi@unive.it

Джумабаев Асет Шалабаевич, докторант 3-го курса, Казахская национальная консерватория им Курмангазы, г. Алматы, Казахстан, e-mail: aset.dzhumabaev@bk.ru, 87017405281

Dzhumabaev Aset Shalabayevich, 3rd year doctoral student, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan, e-mail: aset.dzhumabaev@bk.ru, 87017405281

Донорова Ульяна Очур-ооловна, кандидат филологических наук, Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыве, г. Кызыл, Россия, e-mail: ochur-ool@mail.ru, +7(999)1248916

Donorova Ulyana Ochur-oolovna, Candidate of Philological Sciences, Tuvan Institute of Humanitarian and Applied Social and Economic Research under the Government of the Republic of Tuva, Kyzyl, Russia, e-mail: ochur-ool@mail.ru, +7(999)1248916

Дуйшеналиев Жумабек Сапаралиевич, музыковед, Республиканский институт повышения квалификации и переподготовки педагогических работников при Министерстве просвещения Кыргызской Республики, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: jumabek.djs@mail.ru, +996 778 993 604

Duishenaliev Zhumabek Saparalievich, musicologist, Republican Institute for Advanced Training and Retraining of Pedagogical Workers under the Ministry of Education of the Kyrgyz Republic, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: jumabek.djs@mail.ru, +996 778 993 604

Дюшалиев Камчыбек Шаменович, доктор искусствоведения, профессор, Кыргызский национальный университет культуры и искусства им. Б.Бейшеналиевой, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: kamchybek.shamen@gmail.com, +996703815980

Dyushaliev Kamchybek Shamenovich, Doctor of Arts, Professor, Kyrgyz National University of Culture and Arts named after B. Beishenalieva, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: kamchybek.shamen@gmail.com, +996703815980

Елеманова Саида Абдрахимовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры Музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств, г. Астана, Казахстан, e-mail: syelemanova@gmail.com, +777757718549

Elemanova Saida Abdrakhimovna, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Musicology and Composition, Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan, e-mail: syelemanova@gmail.com, +777757718549

Жанаберген Эльмира Манасқызы, кандидат искусствоведения, сказительница, профессор, заслуженный деятель Республики Казахстан, e-mail: elmira_06.12@list.ru, +77015227048

Zhanabergen Elmira Manasqyzy, Candidate of Art History, Professor, storyteller, honored figure of the Republic of Kazakhstan, e-mail: elmira_06.12@list.ru, +77015227048

Жексембаева Дина Талгатовна, магистрант 1 курса специальности «Музыковедение» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, г. Алматы, Казакстан, e-mail: dinazhexembaeva@yandex.ru, 8708 572 0469 (7273)

Zheksembayeva Dina Talgatovna, 1st year master's student of the specialty «Musicology» of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, Almaty, Kazakhstan, e-mail: dinazhexembaeva@yandex.ru, 8708 572 0469 (7273)

Зенкин Константин Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и воспитательной работе Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия, e-mail: kzenkin@list.ru, +79035496184

Zenkin Konstantin Vladimirovich, Doctor of science, professor, vice rector for research and education P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, e-mail: kzenkin@list.ru, +79035496184

Исаков Абдрасул, PhD, США, e-mail: rasulaali@gmail.com

Isakov Abdrasul, PhD, USA, e-mail: rasulaali@gmail.com

Искендерова Жылдыз Искендеровна, аспирантка Института философии им. А.Алтымышбаева, e-mail: jyldyz.86@bk.ru, +996505553255

Iskenderova Zhyldyz Iskenderovna, graduate student of the Institute of Philosophy named after A. Altmyshbaeva, e-mail: jyldyz.86@bk.ru, +996505553255

Исмагулов Аманжол Дюсенович, преподаватель Актюбинского музыкального колледжа им. А.Жубанова, деятель культуры Республики Казахстан, г.Актобе, Казахстан, e-mail: ismagulovamanzol95@gmail.com, 87014126332

Ismagulov Amanzhol Dyusenovich, teacher of the Aktobe Music College named after A. Zhubanov, cultural figure of the Republic of Kazakhstan, Aktobe, Kazakhstan, e-mail: ismagulovamanzol95@gmail.com, 87014126332

Исмаил-заде Нурида Джафар гызы, доктор философии по искусствоведению, доцент, заведующая научно-исследовательской лаборатории, Бакинская Музыкальная Академия имени У.Гаджибейли, г. Баку, Азербайджан, e-mail: ismayilzade.nuride@mail.ru, +994505350470

Ismail-Zade Nurida Jafar, Head of the Research Laboratory, PhD in Art History, Associate Professor, Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan, e-mail: ismayilzade.nuride@mail.ru, +994505350470

Касимова Зульфия Маликовна, кандидат искусствоведения, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, г. Алматы, Казахстан, e-mail: kzm07@mail.ru

Kasimova Zulfiya Malikovna, candidate of art history, Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov, Almaty, Kazakhstan, e-mail: kzm07@mail.ru

Касмамытова Жыргал Асековна, аспирант, Институт истории, археологии и этнологии им. Б. Джамгерчинова НАН КР, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: zhyrgal1965@gmail.com, +996552957395

Kasmamytova Zhyrgal Asekovna, graduate student, Institute of History, Archeology and Ethnology named after B. Dzhamgerchinova NAS KR, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: zhyrgal1965@gmail.com, +996552957395

Камчибекова Замира Каликеевна, доцент Международного университета «Ала-Тоо», Бишкек, Кыргызстан, e-mail: zamira.kamchibekova@alato.edu.kg, +996772183133

Kamchibekova Zamira Kalikeevna, Associate Professor, "Ala-Too" International University, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: zamira.kamchibekova@alato.edu.kg, +996772183133

Корпобаева Мариям Керималиевна, музыковед, кандидат культурологии, доцент кафедры музыкально-теоретических дисциплин Кыргызского национального университета культуры и искусства им. Б.Бейшеналиевой, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: korpobaeva.maria@mail.ru, +996555713071

Korpobaeva Mariiam Kerimalievna, musicologist, candidate of cultural studies, associate professor of the department of musical and theoretical disciplines of the Kyrgyz National University of Culture and Arts named after B. Beishenalieva, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: korpobaeva.maria@mail.ru, +996555713071

Клейкамп Бернارد, этномузыковед, независимый исследователь, Нидерланды, e-mail: bernard@panrecords.nl, +31651827188

Kleikamp Bernard, ethnomusicologist, independent researcher, Netherlands, e-mail: bernard@panrecords.nl, +31651827188

Кулумжанов Нуржан Еркенович, ассоциированный профессор, PhD, Университет Международного Бизнеса имени К. Сагадиева, г. Алмата, Казахстан, e-mail: kunimzhanov@mail.ru, +77787107499

Kulumzhanov Nurjan Erkenovich, Associate Professor, PhD, University of International Business named after K. Sagadiev, Almaty, Kazakhstan, e-mail: kunimzhanov@mail.ru, +77787107499

Курмангалиева Меруерт Санатовна, кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет им.К.Байсейитовой г.Астана, Казахстан, e-mail: meruert_68@mail.ru, +7 701 870 2387

Kurmangalieva Meruert Sanatovna, Candidate of Arts, Professor, Kazakh National University named after K.Baiseitova, Astana, Kazakhstan, e-mail: meruert_68@mail.ru, +7 701 870 2387

Ласанти Манаранджани Калинга Дона, доктор, старший преподаватель кафедры исполнительских искусств Университета Келании, Шри-Ланка, e-mail: lmanaranjanie.music@gmail.com, +94719578585

Lasanthi Manaranjanie Kalinga Dona, Doctor, Senior lecturer, Department of Performing Arts, University of Kelaniya, Sri Lanka, e-mail: lmanaranjanie.music@gmail.com, +94719578585

Лапшина Татьяна Ивановна, кандидат педагогических наук, музыковед, методист ДШИ №4, Управления культуры мэрии города Бишкек, Кыргызстан, e-mail: syrдыbaeva@mail.ru +996 (777) 218 407

Lapshina Tatyana Ivanovna, Candidate of Pedagogical Sciences, musicologist, methodologist of the Childrens Art School No. 4 of the Department of Culture of the Bishkek City Hall, Kyrgyzstan, e-mail: syrдыbaeva@mail.ru +996 (777) 218 407

М. Назиф Шахрани, профессор, университет Индианы, США e-mail: shahrani@iu.edu, +18123452285

M. Nazif Shahrani, Professor, Indiana University-Bloomington, USA, e-mail: shahrani@iu.edu, +18123452285

Мерчант Тanya Г., доктор философии, доцент этномузыкологии, Музыкальный факультет, Университет Калифорния Санта Круз, США, e-mail: merchant@ucsc.edu, +15185384533

Merchant Tanya H., Ph.D., Ethnomusicology Associate Professor, Music Department University of California Santa Cruz, USA, e-mail: merchant@ucsc.edu, +15185384533

Мусагулова Гульмира Жаксыбековна, кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, e-mail: gulmi_mus@mail.ru, г. Алматы, Казахстан, +77078332179

Musagulova Gulmira Zhaksybekovna, Candidate of Art History Professor Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, , e-mail: gulmi_mus@mail.ru, Almaty, Kazakhstan, +77078332179

Назаров Насриддин Атакулович, профессор Чирчикского государственного педагогического университета, доктор философских наук, г. Ташкент, Узбекистан, e-mail: nasrid@mail.ru, +998-90-9150288

Nazarov Nasridдин Atakulovich, Professor of Chirchik State Pedagogical University, Doctor of Historical, Philosophical and Political Sciences, Tashkent, Uzbekistan, e-mail: nasrid@mail.ru, +998-90-9150288

Нарзуллаева Насиба Ибрагимовна, докторант по специальности 07.00.01-История Узбекистана, Национальный университет Узбекистана, Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека, г. Ташкент, Узбекистан, e-mail: nodirabegim755@gmail.com, +998 90 991 22 96

Narzullayeva Nasiba Ibragim qizi, Doctoral Student in specialty 07.00.01-History of Uzbekistan, National University of Uzbekistan, National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek, Tashkent, Uzbekistan, e-mail: nodirabegim755@gmail.com, +998 90 991 22 96

Невская Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Институт филологии СО РАН, Новосибирск (ИФЛ СО РАН), г. Новосибирск, Россия, e-mail: nevs-kayairina60@gmail.com

Nevskaya Irina Anatolyevna, Doctor of Philological Sciences, Chief Researcher, Institute of Philology SB RAS, Novosibirsk (IPhL SB RAS), Novosibirsk, Russia, e-mail: nevskayairina60@gmail.com

Низамов Аслиддин Низамович, доктор искусствоведения, заведующий отделом искусствознания Национальной Академии наук Таджикистана, г. Душанбе, Таджикистан, e-mail: asnizamov@yandex.ru, +992934031950

Nizamov Asliddin Nizamovich, Doctor of Art History, Head of the Art History Department of the National Academy of Sciences of Tajikistan, Dushanbe, Tajikistan, e-mail: asnizamov@yandex.ru, +992934031950

Норов Шухрат Сувонович, доктор исторических наук (PhD), доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин и физического воспитания, Навоийский государственный горно-технический университет, г. Навои, Узбекистан, e-mail: shuxrat.suvonovich@mail.ru, +998907322327

Norov Shukhrat Suvonovich, Doctor of Historical Sciences (PhD), Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Disciplines and Physical Education, Navoi State Mining and Technical University, Navoi, Uzbekistan, e-mail: shuxrat.suvonovich@mail.ru, +998907322327

Нурлыбаева Фатима Исатаевна, доктор PhD, доцент, департамент науки, Казахский Национальный Университет искусств, г. Астана, Казахстан, e-mail: neris060607@mail.ru, +7-707-335-35-73

Nurlybayeva Fatima Isatayevna, Doctor PhD, Associate Professor Head of the Department of Science Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan, e-mail: neris060607@mail.ru, +7-707-335-35-73

Оздемир Эрдем, профессор, доктор, Государственная консерватория Университета Улудаг в Бурсе, основатель кафедры междисциплинарной кафедры музыки тюркского мира, Бурса, Турция, e-mail: erdem@uludag.edu.tr, +905365506165

Özdemir Erdem, Professor, Doctor, Bursa Uludağ University State Conservatory, Founding Chair of the Interdisciplinary Department of Music of the Turkish World Bursa, Türkiye, email: erdem@uludag.edu.tr, +905365506165

Олдфилд Анна К., доктор философии, профессор кафедры мировой и англоязычной литературы и культуры, Университет Прибрежной Каролины, США, e-mail: oldfield73@gmail.com, +1(843) 655-6560

Oldfield Anna C., Ph.D. Professor of World and Anglophone Literatures and Cultures, Coastal Carolina University, USA, e-mail: oldfield73@gmail.com, +1(843) 655-6560

Павлова-Борисова Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Институт языков и культуры народов северо-востока РФ Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова, Якутск, Россия, e-mail: pavlovaborisova@mail.ru, +7 999 174-81-56

Pavlova-Borisova Tatyana Vladimirovna, Candidate of Art History, Associate Professor, Institute of Languages and Cultures of the Peoples of the North-East of the Russian Federation, North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosova, Yakutsk, Russia, e-mail: pavlovaborisova@mail.ru, +7 999 174-81-56

Панан Амандус Пол, магистр, Технологический университет Мара, Малайзия, электронная почта: amandus@uitm.edu.my, +60147187679

Panan Amandus Paul, Master, Universiti Teknologi Mara, Malaysia, e-mail: amandus@Uitm.Edu.My, +60147187679

Саипова Камола Давляталиевна, доктор исторических наук, и.о. профессор, заведующая кафедрой Новейшая история Узбекистана Национальный университет Узбекистана г.Ташкент, Узбекистан, e-mail: kamola_nuz@ramble.ru, +99899 1703383

Saipova Kamola Davlyatalievna, Doctor of Historical Sciences, Acting Professor, Head of the Department of Modern History of Uzbekistan National University of Uzbekistan Tashkent, Uzbekistan, e-mail: kamola_nuz@ramble.ru, +99899 1703383

Саламатов Тимур Сагынбаевич, доцент, научный сотрудник Научно-исследовательского центра традиционной культуры и искусства НАН КР, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: timurkgsts@gmail.com, +996557155205

Salamatov Timur Sagynbaevich, Associate professor, researcher at the Research Center for Traditional Culture and Art of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: timurkgsts@gmail.com, +996557155205

Сапенова Закия Абдуллаевна, официальный представитель от Казахстана, Международный совет по традициям музыки и танца (ICTMD), г. Алматы, Республика Казахстан, e-mail: sapenova@mail.ru, +7 777 268 5401

Sapenova Zakiya Abdullaevna, Official Representative From Kazakhstan, International Council For Traditions Of Music And Dance (Ictmd), Almaty, Republic Of Kazakhstan, e-mail: sapenova@mail.Ru, +7 777 268 5401

Сариева Калбубу, доктор философских наук, главный научный сотрудник, Институт Философии им.А.А.Алтымышбаева НАН КР, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: alubu.sarieva@mail.ru, +996705510307

Sarieva Kalbubu, Doctor of Philosophy, Chief Researcher, Institute of Philosophy named after A.A. Altmyshbaev NAS KR, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: alubu.sarieva@mail.ru, +996705510307

Со Инхва, доктор философии в области корейского традиционного музыковедения, заместитель председателя комитета по нематериальному культурному наследию Сеула, Южная Корея, e-mail: soinhwa@gmail.com, 82-10-3359-6958, 82-2-3411-027569

So Inhwa, Ph.D in Korean Traditional Musicology, Doctor, Vice Chairperson, Seoul Intangible Cultural Heritage Committee, South Korea, **soinhwa@gmail.com**, 82-10-3359-6958, 82-2-3411-0275

Сырдыбаева Разия Мадылбековна, кандидат филологических наук, музыковед, ведущий научный сотрудник Института языка и литературы имени Чынгыза Айтматова НАН Кыргызской Республики, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: syrдыbaeva@mail.ru +996 (777) 218 407

Syrdybaeva Raziya Madylbekovna, Candidate of Philological Sciences, musicologist, leading researcher at the Institute of Language and Literature named after Ch. Aitmatov of the National Acade-

my of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: syrдыbaeva@mail.ru +996 (777) 218 407

Тадагава Лео, бакалавр искусств, директор Японской ассоциации варгана /совместный исследователь Института этномузыкологии Токийского музыкального колледжа, г. Токио, Япония, e-mail: fm9r-tdgw@asahi-net.or.jp, +818032087007

Tadagawa Leo, B.A., Director, Japan Jew's Harp Association/Joint Researcher, Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music, Tokyo, Japan, e-mail: fm9r-tdgw@asahi-net.or.jp, +818032087007

Ташматова Азатгул Рахимовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры исполнительства на народных инструментах Государственная консерватория Узбекистана, г.Ташкент, Узбекистан, e-mail: ozoda_museum@mail.ru, +998909820283

Tashmatova Azatgul Rakhimovna, Doctor of Art History, Professor of the Department of Performance on Folk Instruments, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan, e-mail: ozoda_museum@mail.ru, +998909820283

Телебаев Газиз Турысбекович, доктор философских наук, профессор, Казахский национальный университет им. Аль-Фараби, г. Алматы, Казахстан, telebaev@gmail.com, +7-777-5298770

Telebaev Gaziz Turysbekovich, Doctor of Philosophy, Professor, Kazakh National University named after Al-Farabi, Almaty, Kazakhstan, telebaev@gmail.com, +7-777-5298770

Тиرون Екатерина Леонидовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН, г. Новосибирск, Россия, e-mail: krupich_katja@mail.ru, +79231900061

Tiron Ekaterina Leonidovna, PhD in Art History, Senior Researcher, Department of Folklore of the Peoples of Siberia, Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia, e-mail: krupich_katja@mail.ru, +79231900061

Токоева Жумабубу Токтосуновна, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра традиционной культуры и искусства Национальной академии наук КР, г. Бишкек, Кыргызстан, e-mail: jumabubutokoeva@gmail.com, + 996 700201805

Tokoeva Zhumabubu Toktosunovna, senior researcher at the Research Center for Traditional Culture and Art of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek, Kyrgyzstan, e-mail: jumabubutokoeva@gmail.com, + 996 700201805

Тохтабоева Дилафроз Эргашевна, доцент, доктор философии по историческим наукам, Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека, г. Ташкент, Узбекистан, e-mail: dilafruztuxtaboyeva59@gmail.com, +99899 1703383

Tokhtaboeva Dilafröz Ergashevna, Associate Professor, Doctor of Philosophy in Historical Sciences, National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek, Tashkent, Uzbekistan, e-mail: dilafruztuxtaboyeva59@gmail.com, +99899 1703383

Тулькубаева Жулдыз Жаханшаевна, магистр искусствоведения, старший преподаватель, кафедра «Музыковедения и композиции» Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, г. Алматы, Казахстан, e-mail: zhuldyz.ttt@mail.ru, +77017245408

Tulkubayeva Zhuldyz Master of Arts, Senior lecturer of the Department of Musicology and Composition named after Kurmangazy Kazakh National Conservatory Almaty, Kazakhstan, e-mail: zhuldyz.ttt@mail.ru, +77017245408

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор Таджикского государственного института культуры и искусств им. Мирзо Турсунзаде, г. Душанбе, Таджикистан e-mail: firuz_ul@mail.ru, +992935042497

Ulmasov Firuz Abdushukurovich, Doctor of Art History, Professor of the Tajik State Institute of Culture and Arts named after Mirzo Tursunzade, Dushanbe, Tajikistan e-mail: firuz_ul@mail.ru, +992935042497

Усеев Нурдин Качкынович, доктор (PhD), эксперт, Международная Тюркская академия, г. Астана, Казахстан, e-mail: nuruseev@gmail.com, +77474858391

Useev Nurdin Kachkynovich, PhD, expert, International Turkic Academy, Astana, Kazakhstan, e-mail: nuruseev@gmail.com, +77474858391

Утегалиева Сауле Исхаковна, доктор искусствоведения, профессор, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, г. Алматы, Казахстан, e-mail: sa_u@mail.ru, +7 (747) 580-41-35

Utegalieva Saule Iskhakovna, Doctor of Arts, Professor, Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, Almaty, Kazakhstan, e-mail: sa_u@mail.ru, +7 (747) 580-41-35

Феза Тансуг, профессор, доктор, г. Измир, Турция, e-mail: ftansug@yahoo.com, +90 532 703 9719

Feza Tansuğ, Professor, Doctor, İzmir, Türkiye, e-mail: ftansug@yahoo.com, +90 532 703 9719

Худайбердиева Лачын Худаяровна, старший преподаватель, Туркменская национальная консерватория имени Майи Кулиевой, г. Ашхабад, Туркменистан, e-mail: lachynjan27@gmail.com, +99362608485

Khudaiberdieva Lachyn Khudayarovna, senior teacher, Turkmen National Conservatory named after Maya Kulieva, Ashgabat, Turkmenistan, e-mail: lachynjan27@gmail.com, +99362608485

Хурматуллина Резеда Камилевна, доцент, кандидат педагогических наук, Казанский федеральный университет, Казань, Россия, e-mail: rezeda-xurma@yandex.ru, +79600353638

Khurmatullina Rezeda Kamilevna, Associate Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Kazan Federal University, Kazan, Russia, e-mail: rezeda-xurma@yandex.ru, +79600353638

Эдилова Мариам Миталиповна, доктор философских наук, профессор, Международный университет «Ала-Тоо», e-mail: mariam_ed@mail.ru, +996700096170

Edilova Mariam Mitalipovna, Doctor of Philosophy, Professor, International University "Ala-Too", e-mail: mariam_ed@mail.ru, +996700096170

Янош Сипос, академик Венгерской академии искусств, Будапешт, Венгрия, e-mail: spsjns@gmail.com, +36 20 405 9876

János Sipos, academician, Hungarian Academy of Arts, Budapest, Hungary, e-mail: spsjns@gmail.com, +36 20 405 9876

УТВЕРЖДЕНО
Постановлением Президиума НАН КР
от 25 мая 2016 года № 25
(В редакции постановлений от 25 марта 2025 года № 9)

**ПАМЯТКА ДЛЯ АВТОРОВ И ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ
ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ**

Редакция журнала «Известия НАН КР» убедительно просит авторов руководствоваться приводимыми ниже правилами и ознакомить с ними, прежде чем предоставят статьи в редакцию. Работы, оформленные без соблюдения этих правил, возвращаются без рассмотрения.

1. Журнал публикует сообщения об исследованиях в области технических, естественных и общественных наук, авторами которых являются академики, члены-корреспонденты, научные сотрудники, иностранные члены НАН КР и другие.

Статьи публикуются в электронных и бумажных вариантах. Электронная версия журнала будет размещаться на сайте www.ilim.naskr.kg.

2. Для опубликования статьи в журнале необходима рецензия, представленная доктором наук по соответствующей специальности в печатном и электронном варианте.

3. Письмо в произвольной форме на имя главного редактора журнала «Известия НАН КР», Президента НАН КР Абдрахматова К.Е.

4. Авторы должны предоставить индекс по Универсальной десятичной классификации (УДК). К статье прилагаются фамилии авторов на трех языках (**русском, кыргызском, английском**), а также электронные версии текста статей и рисунков.

5. В начале статьи нужно указать полное название учреждения, в котором выполнено исследование, фамилии, имена, отчества, научные звания и регалии всех авторов. В конце статьи продублировать указанные данные, добавив почтовый индекс, **номера телефонов (служебный, домашний, мобильный), факс и электронную почту, место работы, адрес (страна, город), каждого автора на трех языках (кыргызский, русский и английский)**. Необходимо также указать лицо, с которым редакция будет вести переговоры и переписку.

6. Авторы в обязательном порядке прописывают названия темы статей, аннотации и ключевые слова на русском, кыргызском и английском языках. Носитель – Диск или флеш-карта.

7. Возвращение рукописи автору на доработку не означает, что она принята к печати. После получения доработанного текста рукопись вновь рассматривается редколлегией. Доработанный текст автор должен вернуть вместе с исходным экземпляром, а также с ответом на все замечания. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта.

8. Редакция журнала «Известия НАН КР» принимает сообщения объемом до **15 печатных листов, размер шрифта – 14-й через 2 интервала**. Рисунки должны быть выполнены четко, в формате, обеспечивающем ясность передачи всех деталей. Каждый рисунок должен сопровождаться подписью независимо от того, имеется ли в тексте его описание. Страницы должны быть пронумерованы. В тексте нельзя делать рукописные вставки и вклейки. Математические и химические формулы и символы в тексте должны быть набраны и вписаны крупно и четко. Следует избегать громоздких обозначений. Занумерованные формулы обязательно включаются в красную строку, номер формулы ставится у правого края. Желательно нумеровать лишь те формулы, на которые имеются ссылки.

9. Ссылки в тексте на цитированную литературу даются в квадратных скобках, например [1]. Список литературы приводится в конце статьи. **Для книг:** фамилия и инициалы автора, полное название книги, место издания, издательство, год издания, том или выпуск и общее количество страниц. **Для периодических изданий:** фамилия и инициалы автора, название журнала, год издания, том, номер, первая и последняя страницы статьи. Ссылки на книги, переведенные на русский язык, должны сопровождаться ссылками на оригинальные издания с указанием выходных данных.

10. Электронный вариант статей и предоставленных рецензий высылаются авторами на почту ilimbasma@mail.ru.

11. Не принятые к публикации работы авторам не высылаются.

12. Статьи и материалы, отклоненные редколлегией, повторно не рассматриваются.

13. Для покрытия расходов на публикацию материалов сумма оплаты за публикацию статьи составляет для авторов, не являющихся членами НАН КР – 1500 сомов; для авторов из стран СНГ – 50 долларов США; для авторов из стран дальнего зарубежья – 60 долларов США.

Издательская группа:
директор *М.А.Токтоболотов (руководитель),*
Ж.И. Кочкорбаева, В.А. Закирова, Н.Табылды кызы

ответственный за выпуск: *Отдел Традиционной культуры*
Научно-исследовательского центра традиционной культуры и искусства
Национальной академии наук КР

Подписано в печать 28.07.2025 г. Формат 60×84 ¹/₈.

Печать офсетная.



Издательский центр «Илим» НАН КР
720071, г. Бишкек, пр. Чуй, 265а