Уметалиева
Чынар Темиркул кызы

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КЫРГЫЗОВ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, ИНФОРМАЦИИ, СПОРТА И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

КЫРГЫЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ им. Б.БЕЙШЕНАЛИЕВОЙ

Уметалиева Чынар Темиркул кызы

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КЫРГЫЗОВ

(инструментальные жанры и народные инструменты)

Учебное пособие

Для студентов всех форм обучения по музыкальной специальности

Бишкек-2024

БИБЛИОТЕКА
«Кыргызская национальная консерватория имени Ашыма Бейшеналиева»
Инв. № 4442/3

УДК 78:785
ББК 85. 313 (3 Кир)
У52

Рецензенты:
Заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, кандидат искусствоведения ***Ч.М. Турумбаева***,
Кандидат искусствоведения, доцент ***А.Н. Жещинский***

Рекомендовано к изданию Союзом композиторов
Кыргызской Республики

Уметалиева Чынар Темиркул кызы
У52 ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КЫРГЫЗОВ (жанры и инструменты): Учеб.пособ – Бишкек: Изд-во Альфа Принт, 2024. – 73с., ISBN 978-9967-9506-3-4

Книга представляет собой материал по изучению кыргызской традиционной инструментальной музыки (жанры и инструменты). Самобытные музыкальные жанры и стили, а также большое разнообразие народных инструментов, неразрывно связанные с архаическим земледельчески-скотоводческим укладом жизни, являются своеобразным артефактом прошлого кыргызского народа.

Ознакомление с особенностями изготовления и функционирования народных инструментов, а также изучение инструментальных жанров кыргызов, даст возможность формированию всестороннего взгляда на этнографические особенности художественной культуры кыргызского народа и шире, сможет мотивировать на дальнейшее исследование кыргызской народной музыки.

Книга адресована преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, а также широкому кругу специалистов по музыкальному искусству.

УДК 78:785
ББК 85. 313 (3 Кир)

ISBN 978-9967-9506-3-4 © Уметалиева Ч. Т., 2024

Посвящается
Асанову Эмилю Даировичу

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КЫРГЫЗОВ

Кыргызы – один из самых древних народов Центральной Азии. История их формирования уходит вглубь не только веков, но и тысячелетий. Сложность и неоднозначность этнической истории кыргызского народа и сегодня составляет предмет незатухающих научных споров. Труды русских (И.Бичурин, В.Радлов, В.Бартольд, Н.Аристов, М.Венюков, Н.Пантусов и мн. др.), советских и зарубежных ученых, а также древнейшие исторические хроники (китайские, персидские, русские и др.) были посвящены исследованию и описанию многообразных сторон жизни древних кыргызов. Комплекс художественных представлений народа: декоративно-прикладное искусство, устно-народное творчество, традиционная музыка – были предметом заинтересованного взгляда учёных-исследователей на протяжении всей современной истории кыргызского народа.

Особое место в изучении этнического культурного наследия занимает область *традиционной музыки кыргызов,* а именно – *музыкальные инструменты* и

жанры инструментальной музыки. Музыкальная культура кыргызского народа неразрывно связана со своеобразными формами его общественно-социального функционирования (обычаи, традиции, условия бытования), с архаическим земледельчески-скотоводческим укладом жизни. Это породило самобытные музыкальные жанры и стили, а также большое разнообразие народных инструментов, которые несли на себе печать архаических времён.

ЖАНРЫ КЫРГЫЗСКОЙ МУЗЫКИ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Инструментальная музыка кыргызов тесно связана с историей и бытом народа. У кыргызов нет абстрактных пьес с отвлечённым, неконкретным содержанием. За каждым названием произведения (күү, песни, пьесы и т.д.) нетрудно найти первопричину его появления. Названия самих музыкальных терминов показывают, что они имеют жизненно-практический смысл и перенесены в искусство из быта кочевника-скотовода или охотника. Например, термин *желдирме* означает "езда рысью". В музыке он обозначает речитатив-скороговорку (излюбленная манера акынского песнетворчества), в инструментальной пьесе он означает "неторопливый, безостановочный бег". Кроме того, существует целый пласт инструментальных произведений, где связь с жизнью выступает в *натуралистических* формах. В репертуаре известных кыякчы всегда есть пьесы со *звукоподражанием.*

Музыкант имитирует звуки природы, журчанье воды, человеческую речь, крик животных и т.д. Как правило, дети на темир – комузе подражают крику птиц, используя наигрыши "Турумтай" или "Күкүк" – вкрапление их «позывных».

В репертуаре *комузчи* или *кыякчи* также имеются пьесы, имитирующие горестные выкрики птиц. Так, у Атая Огонбаева есть один из любимых күү "Арманду чымчык" ("Горе птички"). При его исполнении комузчи имитирует целые напевы птиц, щебетание пернатых персонажей пьесы. Естественные фиоритуры[1] маленькой пташки (чымчык), выражающие обиду, возмущение, были главной темой произведения, которые подвергались различному варьированию.

Для жанра инструментальной музыки кыргызов характерны *конкретность, изобразительность,* а также *зрелищность.* Так, во время игры исполнитель часто использует немузыкальные средства, сопровождая "рассказ" жестами, мимикой. Такова музыкальная сцена Токтогула Сатылганова "Ак куу", которая приобрела широкую известность в народе, благодаря житейскому сюжету. Пьеса направлена против хвастливых охотников, которые не могут попасть в птицу даже на близком расстоянии. Музыкальное содержание күү исчерпывается коротким наигрышем, в то время как сюжет раскрывается благодаря актёрской игре музыканта: он прицеливается из

[1] Фиоритура (ит. fioritura – цветение) – украшения в вокальной музыке, т.е. всевозможная *мелодическая фигурация* в пении.

комуза, «стреляет» и недоумённо смотрит на улетающую птицу.

Часто инструмент (комуз, кыяк) выступает в качестве исполнителя нескольких ролей. Например, на кыяке изображаются голоса старика и старухи, ребёнка, крик караульщиков стада, жалобное блеяние овцы, раскаты грома и т.д.

Некоторые пьесы посвящены жизни домашних животных – загнанной на байге лошади, породистому коню-аргымаку («Көк сандал» Мураталы). О чём бы не шла речь в этих музыкальных инсценировках – волк и ягнёнок, или хищный ястреб и маленькая птичка и т.д. – все образы вызывают сочувствие и нетрудно разгадать их социальные прототипы: богач, бедняк. Такие пьесы тесно соприкасаются с жанром сказок, темы которых во все времена вдохновляли фантазию народных музыкантов и были широко развиты в их инструментальном творчестве.

Кыргызские күү в большинстве случаев имеют *программное содержание.* Например, существуют хорошо известные в народе пьесы программного характера. Это эпические, популярные лирические, драматические сюжеты: о Карагуле, о манапе рода Бугу (Сынган Бугу), о Шырдакбеке и т.д. Во время исполнения музыканты (певцы, комузчи) начинают подпевать со словами этих сказаний. "Программность – душа киргизской инструментальной музыки. Вероятно 90% всех бытующих в настоящее время күү так или иначе связаны с каким-

либо конкретным жизненным фактом, явлением, сказанием, вызваны ими", - писал В.Виноградов.[2]

Сюжеты программных пьес можно классифицировать по темам:

1. *эпические*, основанные на тех или иных народных сказаниях;
2. *исторические*, посвящённые событиям из времён войн с монголами и калмыками;
3. отображение *межплеменной вражды*;
4. *бытовые* – о супружеской верности, против брака по принуждению и т.д.

Приведём содержание некоторых программ, изложенные Затаевичем. «Жил был некий манап рода бугу. Влюбился он в девушку, которая была просватана за другого, и во время свадебной пирушки похитил её и увёз к себе верхом на лошади. Обычный суд тогда присудил – вернуть похищенную невесту прежнему жениху и ему же в виде штрафа отдать 100 коней. Но манап послал ему все 250 коней, которыми обладал, лишь бы суд не отбирал у него любимую девушку. Тем не менее суд не отменил своего решения, и с чужою невестой пылкому богачу пришлось расстаться».

По этому поводу, как гласит предание, и сочинена была приводимая здесь пьеса «Сынган бугу» (Обиженный Бугу). Это мрачный, «сердитый» камбаркан, полный темперамента».

[2] В.С.Виноградов. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, с.153.

Художественно-выразительными средствами музыки раскрывается программа произведения. Внешние эффекты, реплики (возгласы и подпевания) здесь отсутствуют. Музыкант стремится передать идейную фабулу произведения не прибегая к изобразительности, но убедительно раскрывая её средствами музыки. Казалось бы, скромные в своих возможностях инструменты (комуз, кыяк) оказываются в состоянии рельефно передать жизненные ситуации и яркие образы. В руках мастеров исполнительского искусства та или иная пьеса искрится множеством эмоциональных оттенков и красок. Как правило, аудитория благодарно внимает реалистическому искусству, снова и снова переживая содержание произведения.

Часто народные музыканты сочиняют пьесы, связанные с тем или иным событием, по какому-нибудь поводу. Эти *пьесы-посвящения,* отзываются на какое-то событие. Так, в межплеменной борьбе род «танай» потерял своих лошадей. Комузчи из противоположного рода сочинил сатирическую пьесу «Жөө келди» («Остался пешим»), в которой остро высмеял противника. Или күү «Көк мусоо» («Упрямый телёнок») – также сатира на определённое лицо.

Каждый талантливый комузчи обязательно подметит какую-нибудь характерную черту у избранного объекта, даже если он видит его впервые. Эти искусные импровизации становятся основой целых музыкальных портретов, посвящённых тем или иным героям, их биографии. Так, один из известных күү Токтогула названо

именем В.И. Ленина («Ленинге эстелик»). Сдержанно и проникновенно звучит главная широкая тема, напряжённы и стремительны её взлёты. Строгая печаль звучит в поднимающихся вверх, но гаснущих пассажах пьесы.

Много новых тем и образов было связано с *советской действительностью*, запечатлённых в произведениях Карамолдо Орозова, Ыбрая Туманова: «Молодая мечта» («Жаш кыял»), «Счастливая эпоха» («Бактылуу заман»), «Равноправие» («Тендик») и др. В 1939г. Ыбрай Туманов был на приёме в Кремле во время кыргызской декады в Москве. Взволнованный увиденным, он сложил впоследствии прекрасный күү «Толкун», где выразил свои восторженные переживания. В некоторых күү Ыбрай Туманов прибегает к звукозаписи - "Кара тулпар" ("Волшебный конь"). Впервые увидев паровоз, он сумел изобразить на комузе нарастание скорости отходящей от станции "железной машины", а затем последующего замедления её темпа. Это сделано с большим мастерством, причём правая рука его изображает движение поршня паровой машины. Большую изобретательность комузчи проявил в күү «Победа» («Жеңиш»), в развёрнутой музыкальной картине слышны интонации фанфар, марша, батальных сцен.

В репертуаре комузчи есть пьесы и *непрограммного характера.* Их названия говорят о том, что когда-то они были вызваны конкретными жизненными обстоятельствами, но постепенно утратили свой первоначальный смысл, а названия срослись с представлениями чисто музыкального порядка. Например,

сосредоточенный, сдержанный *«Камбаркан»*, динамичный *«Ботой»*, виртуозный «Кербез»; пьесы, указывающие на приёмы игры – *«Шыңграма»* (звеня струнами), *«Кертолго»* (настраивать инструмент), *«Тогуз Кайрык»* (девять повторов), *«Терс кагыш»* (удар в обратном направлении), *«Чайкалма»* (плавно покачиваясь) и т.д.

Часто к названиям присоединяются приставки – *эски, чоң, кичине, терме* и др. Они свидетельствуют о том, что настоящая терминология изменилась и применяется только в значении музыкальной формы ("Чоң ботой"). Существуют различные варианты традиционных күү, сложенные не одним поколением комузистов – "Мураталынын кертолгоо", "Жолойдун кертолгоо" и др. Иногда эти названия пьес сопровождаются различными определениями – "салтанат", "сокулдак" и т.п. ("Салтанаттуу Шыңграма" – торжественный Шыңграма, "Сокулдак Кербез" – задорный Кербез). В советское время комузисты к традиционным названиям прибавляли новые определения: "Колхоз Камбаркан", "Жаш кербез", "Пионер шыңграма".

Если говорить о строении кыргызских күү, то надо отметить, что чаще они состоят из недлинных, коротких фраз-звеньев, вырастающих один из другого или, наоборот, разъединённых аккордами-отыгрышами. Такая структура наиболее удобна для импровизационной игры, когда исполнитель может повторять данное звено любое количество раз по своему вдохновению. Имеются күү с широкими фразами, которые расчленяются на отдельные эпизоды, часто с нарастанием звука, скорости и

технической сложности. «Наоборот, в других случаях богатая по полнозвучию пьеса неожиданно заканчивается мягкой одноголосной фразой. Такое же одноголосие неожиданно выступает среди двух- и трёхголосных эпизодов некоторых күү, внося этим очень приятный и освежающий приём контраста».[3] А.Затаевич в своих анализах кыргызских күү отмечал их светлый, жизнерадостный тон. В то время как казахские күү были отмечены им как «мрачные» и «суровые».

В исследованиях В.Виноградова кыргызской музыки подмечены существенные черты инструментальных пьес:

1. мозаичность их структуры;
2. повторность мелодических звеньев;
3. импровизационность исполнения.

«Каждый күү – свободная и своеобразная фантазия – сюита, состоящая из 4 – 5 и более разнообразных частей, сопоставляемых друг с другом не по принципу соблюдения определённых закономерностей целого, а по произволу, интуиции исполнителя. ….. Музыка күү сугубо импровизационна, распадается на большое количество мелодических колен или звеньев. Как уже говорилось выше, у крупных мастеров народной музыки заметно стремление к центральной кульминации (обычно во второй половине пьесы), которая придаёт большую стройность музыке. Объединяющим началом күү с одним названием, например, Камбаркан или Ботой и т.п. служат: а) эмоциональный характер музыки, б) строй инструмента,

[3] А.Затаевич «250 киргизских инструментальных пьес и напевов», Москва: Государственное музыкальное издательство, 1934. - С.12.

в) лад, г) известная мелодическая общность», - писал Виноградов.[4]

Музыкальный материал инструментальных күү демонстрирует творческую изобретательность исполнителя, способность варьировать мелодический образ, «лепить» из него разнообразные интонационно-тематические зёрна. Например, А.Затаевич записал 10 вариантов «кербеза», в которых ведущие темы күү составляют его мелодическую основу. Известно, что в старые времена инструментальные пьесы пелись со словами. Позже музыканты сохранили лишь тематическое зерно күү, которое изменялось и перерабатывалось в соответствии с вдохновением и фантазией исполнителя. Поэтому у многих одноимённых күү обнаруживаются *родственные интонации* или *попевки,* которые ассоциировались только с данным видом пьесы. Кроме того, один и тот же күү может исполняться по-разному. Музыкант свободно обращается с основным мелодическим образом, удлиняет и укорачивает обон (мелодия, мелос), расчленяет и расширяет его, используя новый музыкальный элемент. Этим он создаёт множество вариантов пьесы, неоднократно возвращаясь к ведущей теме. Если сравнивать композицию кыргызских күү с европейской музыкальной формой, то возникают параллели с *вариационной* и *рондальной* формами.

Акынские жанры – специфические песни различного содержания (хвалебные, порицательные, дидактические и

[4] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, с.159.

т.д.), сложенные на почве древних родоплеменных отношений. *Акынское песнетворчество* было мощным и разветвлённым жанром у кыргызов. Как рядовой, так и известный певец должны были обладать навыками и средствами музыкально-поэтической импровизации. Народный акын умел художественно ярко облечь злободневные темы в музыкально-словесную форму. Самой ёмкой и характерной формой вокальной импровизации был *речитатив.* О древности и жизнестойкости кыргызского речитатива свидетельствуют особенности исторических условий и специфика кыргызского стихосложения.

Семи-восьмисложный кыргызский стих делится на две части-полустишья. Второе полустишье состоит из трёх слогов, поэтому стих заканчивается одним трёхсложным словом или двумя словами – двухсложным и односложным и наоборот. Например, начальная строка известной песни Токтогула – «Кербез»:

Толгоп тарткан | кыл аркан

Русские учёные-лингвисты определяли особенности кыргызского стихосложения как схожие и родственные другим тюркоязычным народам. В. Радлов, В. Гордлевский, Ф. Корш и др. называли семи-восьмисложный силлаботонический[5] стих «первоосновой

[5] Силлабо-тоническое стихосложение (гр. syllabё слог + *тонический*) – система стихосложения, основанная на упорядоченном чередовании метрических ударений, совпадающих со словесными; с нач. 18в. – система русского классического стиха.

всех вариантов древнетюркского стиха» или «одним из основных и архаических слоёв». У кыргызского народа стихи такой структуры составляют основу народно-поэтического творчества. Примерно 90% кыргызских народных песен сложены в этом размере. Хотя есть и другие варианты – можно встретить 5-, 10-, и другие стихотворные размеры, однако 7- и 8- слоговая структура песенного размера стиха имеет основополагающее значение. Наиболее чётко метроритмические закономерности прослеживаются в эпическом жанре, акынских песнях и речитативных образцах. В.Виноградов пишет: «Киргизский стих приобретает в песенной интерпретации те или иные метроритмические очертания и в зависимости от ряда частных внутренних признаков. Восьми-, девяти-, десяти-сложный стих иногда звучит как семисложный. Это ужатие стиха совершается благодаря часто встречающемуся при исполнении песни выпадению гласной в середине слова, стяжению двух рядом стоящих одинаковых гласных (дифтонга) в одну, выпадению конечной гласной перед начальной гласной (в отдельных словах) и т.д. С другой стороны, нередки случаи удлинения, растягивания стиха, например, пятисложного до семисложного, семисложного до девяти-, десятисложного и т.д. Это достигается путём разложения дифтонга[6] на два слога, включения дополнительной гласной в середину слова (между согласными) и, что

[6] Дифтонг (гр. di(s) дважды, двойной + phthongos голос, звук) – сочетание двух гласных звуков в одном слоге (напр., нем. au, ai, eu), функционирующее в качестве единой сложной единицы звуковой системы.

очень часто применяется, - включения в стих *вставных* гласных, восклицаний, слогов и целых слов: а; э; эй; и; да; о; ой; оу; ай; бир; гана; дагы; деге; эле; ойу; анан; о балам; качеги; кайран джан и других. Говорят, например, «мерген», а поют «мерыген».[7]

Для кыргызского акынского творчества характерен большой репертуар и жанровое разнообразие песен: *санат* (поучения), *насыят* (наставления), *үлгү ырлар* (примерные песни), *арноо* (песни-посвящения), *куттуктоо* (песни-поздравления), *алым сабак* (лови строку), *айтыш* (музыкально-стихотворное состязание), *мактоо* (хвалебные песни), *кордоо* (порицательные). К примеру, *алым сабак* является формой дружеского состязания, как правило, между учителем и его учеником. Значительную роль здесь играет мастерство стихосложения, поэтическая импровизация. По обоюдному согласию ставится условие – исполнять стихи, которые начинаются с определённой буквы, разгадать недосказанный смысл стиха соперника, всё преподносить в шуточной форме с лёгким юмором и т.д. В жанре *айтыш* на результат соревнования влияют – мастерское владение комузом, богатство, находчивость, остроумие исполнения, прекрасные вокальные данные и т.д. Акыны являются активными участниками общественной жизни народа. Ни один той, свадьба, собрание, поминки не обходятся без их талантливого исполнения. Поэтому диапазон поднимаемых ими тем необычайно широк. По сегодняшний день сохранились

[7] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, с.104.

буквально все традиционные формы акынского песнетворчества, но меняется только тематика, которая каждый раз вдохновляется реалиями новой жизни. Например, в советское время в песнях *санат* акын выступал борцом за коммунистическую мораль, а песни *кордоо* высмеивали недостатки жизни общества.

Кыргызское слово ***"ыр"*** означает и песню и стихотворение, возможно отсюда взаимосвязанность повествовательной формы исполнения и музыкально-песенной. Порой трудно бывает разграничить поэтическую импровизацию от самой песни. В прошлом даже обычные собеседники бывало поддерживали разговор с помощью поэтической речитации. Об этом В.Виноградов вспоминает: "Однажды пришлось наблюдать, как два акына при встрече приветствовали друг друга и расспрашивали о здоровье родственников не в обычной разговорной манере, а в традиционной песенно-речитативной. В стихах и нараспев обратился старый колхозник к посетителям чайханы г.Узген. Встречались и другие аналогичные случаи".[8]

Существуют образцы народного творчества, имеющие стабильные мелодические элементы, за которым закреплен свой текст. Эта часть музыкального фольклора называется *обрядовые песни.*

[8] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, с.81.

Шырылдан – обрядовая песня-колядка конских пастухов. Пастухи спускались с гор пополнить свои продовольственные запасы. Она исполнялась ночью перед юртой владельца табуна, сидя верхом на лошадях. Хозяин юрты, услышав пение, выносил поющим подаяние. Пастухи в ответ выражали свои благопожелания: "Пусть расстояние от колышка до колышка на твоей коновязи будет таким длинным, чтобы не доскакать даже на резвом коне" (т.е. пусть у тебя будет много лошадей).[9] Если хозяин был скуп, то жылкычы (пастухи-коневоды) сулили ему всяческие неудачи. В тексте пастухи воспевают мифическое одушевлённое существо в образе коня: "Пегошерстый Шырылдан, буланошерстый Шырылдан" и т.д., а также в песне присутствует жалоба на судьбу пастуха. Манера исполнения Шырылдан напоминает ритмически организованную речь, которая основывается на многократно повторяющейся попевке. Старики говорили, что Шырылдан исполнялся поодиночке и одновременно целой группой.

Бекбекей – распространённая в народе песня караульщиц овечьего стада. Её поют ночью в горах. Песня призвана отгонять сон и страх, служит перекличкой для девушек-караульщиц. В тоже время она выражает затаённые переживания: жалобу, тоску, лирические чувства. В мелодии служебные охранительные функции несут возгласы "Эй" и сигнальный выкрик "Ой дуйт",

[9] М.Богданова «Киргизская литература». М., 1947, с. 22.

выполняющие функцию позывного и предостережения для хищника. В тексте песни есть наименования странных одушевлённых существ – Бекбекей и Саксакай (от слов "бек" и "сак" – "будь на чеку!"). Мелодия и текст песни стабильны, но манера исполнения отличается свободной трактовкой долгих звуков, окончаний (каденций) и затягиванием выкриков.

Оп-майда – земледельческая песня, которую пел погонщик лошадей во время молотьбы. На току расстилалась сжатая пшеница. Лошади ходили по кругу и копытами обмолачивали зерно. Погонщик, сидя на одной из них, звонко пел песню, в которой одновременно понукал лошадей и воспевал урожай и процесс обмолота. Есть вариант песни, имеющий речитативный характер (напоминающий Шырылдан), есть приближённый к песенным формам. Все имеют подвижный темп, задорный характер и чёткий метроритмический рисунок.

Общим для старинных *обрядовых* и *трудовых* песен является:

1. древнее происхождение;
2. стабильность и взаимозакреплённость текста и напева;
3. речитативная манера исполнения.

Кошок – песня-плач, причитание по умершему или при проводах невесты к мужу. Этот жанр также относится к обрядовым песням, которые имеют стабильную мелодию и текст. Исполнителями кошоков были

женщины-плакальщицы (кошокчу), приходившие по приглашению в юрту, где лежал умерший, и в художественно-поэтической форме оплакивали покойного. Они приравнивали его к богатырю, прославляя его жизненные подвиги. Поэтический текст кошока содержал хорошо известные мотивы, которые варьировались в зависимости от ситуации. Так, если умер знатный человек, то слагались высокопарные кошоки, в которых в гиперболизированной форме восхвалялись его добродетели. Если же умирал рядовой кочевник, то оплакивание проходило скромно. Стабильный напев кошока состоит из равнодлительных нот, которые мерно движутся к кульминации. Затем мелодия откатывается назад и замирает на долгих нотах в конце. Стихотворные строки вместе с мелодическими "волнами" делят кошок на смысловые разделы. А.Затаевич записывал кошоки, имеющие эпический характер, приближающиеся к речитациям, и распевные песенные мелодии.

Профессиональные плакальщицы обладали незаурядным талантом сочинять именно поэтический текст кошоков ("кошок" от "кошоктоо" – петь, сочинять песню). Именно словесная основа имеет первостепенное значение в этом обрядовом жанре. Выражение "она хорошо плакала" означает, что она сочинила содержательный, поэтичный текст кошока.

Кыргызское слово ***"обон"*** означает мелодию и напев. В песенном жанре есть термин "кочующий обон", означающий наличие стабильных, неизменных напевов с

постоянно меняющимся поэтическим текстом. Лирический песенный пласт включает в себя:

1. *Сүйү ырлары* или *ашыктык ырлары* (любовные песни), в которые входят разновидности песен – *күйгөн* (буквально – сгоревший от любви) и *секетбай* (милая);
2. *Арман* (неисполненное желание) – песни тоски, жалобы, печали;
3. *Кыздар ыры* – девичьи песни;
4. *Келиндер ыры* – женские песни;
5. *Жигиттер ыры* – песни юношей;
6. *Жылкычынын* и *койчулардын ыры* – песни пастухов-табунщиков и пастухов овечьих стад;
7. *Жаштар ыры* – песни молодёжи; и т.д.

В массовом народном песнетворчестве часты случаи, когда один и тот же напев распевается с различным текстом. Такой подход связан и с особенностями регионов Кыргызстана. Так, в отдалённых южных районах республики ограниченность количества обонов намного больше, чем на севере, где пышно расцвела самобытная музыкальность кыргызского народа. Также на это влияет и разница художественного опыта рядового певца и известного акына, который мастерски интерпретирует один и тот же напев, в зависимости от текста насыщая его совершенно разным музыкальным содержанием. Наиболее популярны в народе обоны ***күйгөн*** и ***секетбай***. Для них характерен взволнованный и эмоциональный характер. Они миниатюрны по форме: обоны состоят из двух фраз

(вопрос-ответ), как правило, первая фраза повторяется трижды, для четвёртого стиха строфы используется вторая фраза. Мелодика необычайно изящна и гибка.

Арман – это песни разлуки, личного горя, неразделённой любви, одиночества и т.д. В этом жанре наиболее полно отражена картина социального неравенства – жалобу страдающего от предрассудков феодально-родового быта, ропот бедняка, горестные чувства женщины и т.д. Характер армана сосредоточенно-спокойный, обон чаще речитативный, что наиболее правдиво отвечает содержанию текста, передающего интонации жалобы.

В массовой музыкальной практике помимо песен *күйгөн, секетбай и арман,* есть множество произведений, примыкающих к ним по художественному содержанию и композиционному строению. Эти песни получили огромную популярность в народе, их распевают и старики и молодёжь. Многие из них стали любимы благодаря запоминающейся мелодике, впитавшей в себя колоритные интонации народного мелоса и поэзии. Эти песни носят индивидуальные названия, определяемые содержанием поэтического текста – это женские имена Күңөтай, Паризат, Алымкан и др., или присутствующие в тексте образы – Гүл (цветок), Кызыл жоолук (красный платок), Кыз бурак (аромат девушки) и др. Есть песни, названия которых закрепились в народной памяти по восклицательным междометиям – “Ой-тобо”, “Ой-дай” и т.д. В советскую эпоху композиторами-мелодистами были

созданы произведения в духе народных песен, которые сочетали в себе традиционные интонации и образы, и совершенно новые элементы и темы. Песни кыргызских акынов и музыкантов Токтогула Сатылганова, Атая Огонбаева, Мусы Баетова, Джумамүдүна Шералиева, Бектемира Эгинчиева и др. выросли именно из этой ветви народного творчества. Их творчество оказало огромное влияние на развитие профессионального и самодеятельного музыкального искусства. Большое признание у широких слоёв населения получили такие песни как "Жаш кыял", "Эсимде", "Күйдүмчок", "Гүл", "Жаштар", "Айнагүл", "Балажан", "Алымкан", "Ак бермет", "Күлгүн жаш", "Сайран күү" и др.

Селкинчек – молодёжные песни качелей. В летнюю ночь молодёжь собирается на джайлоо, чтобы весело провести время в играх, песнях и других развлечениях. Жанр "селкинчек" – разнообразные игровые песни, отличающиеся простотой, лёгкостью, динамизмом. Весёлый, звонкий обон, удобный для частушки – один из наиболее распространённых среди юношества. Игровые обоны звучат в различных песнях и в шутливых состязаниях "Кайым айтышуу". Многим были известны начальные строки "селкинчек" – "Кыл аркандан селькинчек, Кыздар тебет эркиндеп", и далее каждый придумывает свой текст. Если джигит хочет завоевать симпатию девушки, он должен сложить песню. На молодёжных играх все участники импровизируют по очереди.

Детские песни – также примыкают к юношескому репертуару. Дети исполняют простые, подвижные мелодии – "считалочки".

Бешык ыры (колыбельные песни) имеют поэтически богатое содержание текста. Часто в "бешык ыры" воспеваются подвиги будущего батыра. Мать желает ему всяческих благ, описывает его силу, ум, красоту, различные добродетели. Текст колыбельных импровизируется, но напевы устойчивы и довольно широко известны у народа. Мелодика состоит из одной фразы в характере эпической попевки или попевок, окрашенных в мягкие тона.

Кыргызский эпос – относится к вокально-поэтическому жанру, к не менее популярному, чем акынское песнетворчество. Почти каждый кыргыз может сам исполнить тот или иной фрагмент из эпического сказания – это говорит о всенародной любви к эпическому творчеству, шлифовании старинных поэм. Склонность кыргызов к эпическому творчеству отмечал ещё В.Радлов: "Такое полнейшее господство эпоса я нашёл только у двух народов тюркского происхождения, живущих в настоящее время совершенно отдельно друг от друга: у абаканских или минусинских татар, на верховьях Енисея и у каракыргызов".[10] "У каракыргызов эпос цветёт в полном

[10] В.Радлов «Образцы народной литературы северных тюркских племён», ч.V, Петербург, 1885. (По книге В.Виноградова «Киргизская народная музыка»).

смысле слова", - писал он также. Такого же мнения был В.Бартольд.

Самым монументальным эпосом кыргызов является эпос "Манас", состоящий почти из миллиона стихотворных строк. Это самое масштабное эпическое повествование в мире. Прогрессивна сама идея эпоса – борьба кыргызского народа за свободу и независимость против вторгшегося врага и борьба за единство против феодальной раздробленности. Эпические картины походов, батальные сцены, общественно-бытовые эпизоды, обряды, состязания и игры, фантастические истории – такова палитра событий, сюжетных мотивов и ситуаций в "Манасе". В какие бы трудные условия ни попадал сам Манас и его воины, он вместе со своими сподвижниками всегда выходит победителем. Это достояние многовековой духовной культуры кыргызов живёт и сегодня не только как высоко поэтическое художественное произведение, но и как ценный исторический документ. По своей популярности среди народа "Манас" давно превзошёл все остальные героические эпосы и поэмы.

Создание и исполнение эпоса "Манас" было делом профессиональных сказителей – *манасчы,* которые хранили в своей памяти сотни тысяч стихотворных строк, множество сюжетных линий, драматургических узлов, имён и т.д. Исполнительская манера сказителей отличается экспрессивностью, даже экзальтированностью, она полна душевного накала. Необычайно широк эмоциональный диапазон исполнителя – выразительная

мимика, пластика лица, жестов, выражение глаз. Манасчы должен обладать исключительным даром художественного перевоплощения. Искусство манасчы называют "театром одного актёра". Он актёр и режиссёр одновременно.

"Манас" – произведение синтетического искусства. Его компонентами являются: мелодика, слово, жест, мимика. Каждый мастер искусно пользуется этим набором выразительных средств. Трудно представить себе звучание эпоса вне аудитории. "Слушатели для сказителя – жизненно необходимая среда, вне которой интерпретация манасчи не выразительна и не вдохновенна. Манасчи нуждается в напряжённо-праздничной атмосфере, в проявлении интереса к его сказу. Приехавший для записи из далёкого аила старик Джаныбай Коджеков вначале категорически отказался петь "Манас" в одиночестве перед микрофоном и потребовал, чтобы его слушали по крайней мере пять – десять человек. Аудитория бывает захвачена сказом рапсода и реагирует на него непосредственно и различно, в зависимости от содержания и художественной впечатляемости самой передачи: то затаив дыхание, то одобрительными репликами, то смехом, то восторженными возгласами и т.д. Слушатели и сказитель взаимно подогревают друг друга, создают настроение".[11]

В народе известны имена прославленных сказителей – Саякбай Каралаев, Молдобасан Мусулманкулов, Жаныбай

[11] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с.121-122.

Кожеков, Сагынбай Орозбаков, Жусуп Мамай и др. Каждый исполнитель эпоса – представитель своей эпохи, который по-совему интерпретирует те или иные сюжетные события и мотивы. Эпос "Манас" исполнялся как в среде рядовых кочевников, так и в среде бай-манапов. Поэтому сказители - верноподданные феодальной верхушки, вводили ситуации, отвечающие её вкусам и мировоззрению, наделяли героев своими чертами. Со временем эпос нарастал антинародными (панисламистскими и др.) напластованиями. В советское время (1952г.) была проведена конференция по "Манасу", которая выявила эти реакционные мотивы, ситуации, штрихи и указала на необходимость очищения его от них.

Мелодика "Манаса" имеет двоякую природу. С одной стороны, это импровизационная изменчивость, с другой – слышатся интонационно устойчивые попевки. Так как отсутствует закреплённый за определённым текстом напев, а также нет неизменного варианта текста, манасчы из одной попевки путём её вариаций создаёт нужный для себя вариант. То есть, один и тот же фрагмент, дважды исполненный сказителем, звучит различно по тексту и по мелодике. По этому поводу В.Виноградов вспоминает, как однажды он предварительно до механической записи зафиксировал от Молдобасана Мусулманкулова отрывок из "Манаса". Когда манасчы стал исполнять этот же отрывок перед микрофоном, то текст его уже сильно отличался от первого варианта. Из сотен строк сохранились в первоначальном виде лишь двадцать-тридцать, остальные были совершенно новыми. В то же

время, в эпосе "Манас" есть запоминающиеся устойчивые мелодические попевки, т.е. имеется только ему присущий "мелодический символ", который на слуху у каждого кыргыза. Как правило, эта тема имеет характер эпического повествования, которая может варьироваться, однако *интонационно-ритмическое зерно* всегда остаётся неизменным. Манасчы исполняет эпос нараспев. Манера пения *речитативная.*[12] Но диапазон речитации простирается от мелодизированной декламации до распевной песенности.

Кроме эпоса "Манас", существуют малые эпические сказания лирико-романтического, героико-драматического плана: "Сарынжы-Бөкөй", "Кедей кан", "Эр төштүк", "Кожожаш", "Жаныш Байыш", "Курманбек", "Жаныл Мырза", "Олжобай менен Кишимжан" и др. Малые эпосы различны по содержанию, сюжетам, композиции. Исполняли их обычные акыны, певцы (ырчы), рядовые представители народа, т.е. малые поэмы были доступны массам. Поэмы-эпосы декламировались под сопровождение комуза или кыяка и реже без сопровождения. Манера исполнения спокойна и уравновешенна. Мелодика не закреплена за текстом, она импровизационна. Каждый певец по-своему озвучивает поэму и даже варьирует музыкальное оформление от произведения к произведению. Чем древнее эпическое

[12] Речитатив (от лат. recitare – читать вслух, декламировать) – род вокальной музыки, которая интонационно и ритмически воспроизводит бытовую или декламационную речь; Р. обычно пишется ритмически свободно и не укладывается в нормативные музыкальные построения (предложения, периоды).

сказание, тем меньше в нём количество попевок и устойчивее способ их интерпретации. Если все крупные, традиционные поэмы исполняются в речитативной манере (мелодекламация), то в мелосе новых эпических поэм сильнее песенное начало.

Старые музыканты (Мураталы Куренкеев) утверждали, что в юности они слышали песни, которые со временем принимали чисто инструментальные формы ("Ботой"). Часто популярные поэмы-легенды переставали существовать как поэтическое произведение. Сохранялась лишь их основная фабула, которая находила воплощение в программном инструментальном жанре. Так, легенда об охотнике Карагуле получила самое разнообразное музыкальное воплощение в творчестве кыргызскиъх комузистов. Плач-кошок и группирующиеся вокруг этого эпического центра мотивы использовались как музыкальное оформление – от миниатюрного напева до сложных инструментальных пьес.

С другой стороны, малые поэмы настолько тесно соприкасались с песней, что постепенно её жанровые признаки становились доминирующими. В народной музыке происходит взаимообратимый процесс – некоторые сюжеты и темы "эпизируются" и превращаются в большие поэмы, а другие, наоборот, недоразвившись становятся песнями.

Малые эпосы как правило исполняются в *песенной* или *речитативной* манере. Но ни одна из малых поэм не имеет только ей присущей попевки, как в эпосе "Манас". Часто музыкальное оформление "кочует" из одной поэмы

в другую, или даже в другие жанры – акынские, песенные. По этому поводу В.Виноградов вспоминает: "А.В.Затаевич записал от Токтогула Сатылганова напев "Джаныш Баиш". При внимательном анализе его мы обнаруживаем, что он представляет собой один из вариантов попевки "Кербеза" Токтогула, также записанного Затаевичем. На этот же мотив Усенбаев поёт "Кербез" и поэму "Кожожаш". В быту киргизов мы встречаемся с многочисленными случаями использования этой попевки при мелодическом скандировании многих песенных текстов".[13]

Позже при исполнении малых поэм чаще звучат мелодии, близкие к песенным, а не речитативная скороговорка. В советское время в кыргызский фольклор вошла новая струя песнетворчества, которая захватила большие массы людей. Традиционные поэмы стали менее масштабными, лишённые мелких деталей, но более цельными и внутренне организованными. В музыке они постепенно приобрели новые жанровые признаки, превращаясь в полноценную песенную форму.

[13] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 115.

КЫРГЫЗСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Традиционные кыргызские музыкальные инструменты, как и все проявления народного творчества кыргызов, тесным образом связаны со всем комплексом их хозяйственно-бытового, кочевого уклада жизни. Художественные, технические возможности инструментов, их конструкция и материал, характер функционирования, репертуар и т.д. складывались и отшлифовывались в течение долгих столетий. Музыкальный инструмент является сам по себе ценным материальным документом и культурным артефактом, проливающий свет на особенности и своеобразие хозяйственно-социальных отношений, художественно-эстетические и философские представления народа. Самые ранние упоминания о народном музыкальном инструментарии древних кыргызов встречаются в китайских хрониках эпохи Тан (И.Бичурин). В XIX веке о традиционных кыргызских инструментах есть упоминания в трудах русских географов-путешественников и этнографов: П.П.Семёнов-Тянь-Шанский, Н.А.Северцев, Ч.Валиханов, Ф.В.Поярков, Н.А.Маев, Г.С.Загряжский, М.И.Венюков и мн. др. Описание образа жизни, обычаев и верований кыргызов даётся вместе со сведениями о музыкальных инструментах и их функционировании.

В XX веке появляются наиболее серьёзные исследования, посвящённые изучению кыргызской народной музыки, в том числе работы, затрагивающие

проблему народного инструментария. Это труды известных музыковедов-фольклористов А.В.Затаевича, В.С.Виноградова, В.М.Беляева.

А.В.Затаевич останавливается на пяти музыкальных инструментах: *комуз* или *чертмек* (струнно-щипковый), *кыйак* (смычковый), *темир комуз* (самозвучащий язычковый), *чоор* (продольная флейта), *сурнай* (духовой типа гобоя). Он произвёл обмер комуза и кыйака, а также указал на распространённые строи[14] комуза.

В очерке В.М.Беляева «Музыкальная культура Киргизии» есть раздел о музыкальных инструментах, где даны их характеристики и приведены возможные звукоряды *чоора* и *темир комуза.* Кроме перечисленных А.В.Затаевичем инструментов, описаны *керней* (прямая натуральная труба) и *доол* (барабан-мембранофон). По мнению В.М.Беляева, *керней, доол* и *сурнай* являются инструментами «кыргызского военного оркестра».

Особенно развёрнутый материал о кыргызских народных инструментах представлен во всех основных работах В.С.Виноградова. В его фундаментальном труде «Киргизская народная музыка» дана обширная культурно-историческая картина, на фоне которой разворачивается характеристика всего музыкального инструментария. Так, развитие кыргызских инструментов было в прямой зависимости от уровня хозяйственного производства,

[14] Строй в музыке – система звуковысотных отношений, применяемых в музыке. Существует в виде инвариантных слуховых представлений о высоте каждой из ступеней звукоряда; эти представления лежат в основе всей музыкальной практики (т.е. сочинения, исполнения и восприятия музыки) и обычно фиксируются нотными и другими знаками.

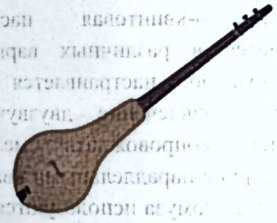
родоплеменного уклада жизни, быта рядового кочевника. В.Виноградов пишет: «У киргизов нет сложных, громоздких инструментов, требующих особой техники изготовления или мало приспособленных к переездам, таких, как например, как карнай, чанг, и т.п. Бесхитростный плоский комуз и ещё более примитивный ковшеобразный кыяк могут быть изготовлены при помощи топора и ножа из материалов, которыми располагает кочевник-скотовод. … Комуз и кыяк легко переносят путешествие. Они свободно помещаются, подвешиваются под полами халата музыканта, не мешают ему и во время верховой езды, удобно прилегая к туловищу лошади. Их округлые формы, убирающиеся после игры подставки, спущенные струны и волосы смычка – каждая деталь *приспособлены к кочевым условиям жизни*».[15]

Кыргызские инструменты звучат мягко и тихо, гармонируя с окружающей природной средой, с уравновешенными тонами декоративно-прикладного искусства. В то время как у соседних народов существуют инструменты, издающие резкие и пронзительные звуки: карнай, сурнай. Это, возможно, было связано с их сигнальными функциями, оповещающими о придворных церемониях и военных походах. Хотя в кыргызских эпосах и упоминаются некоторые сигнальные духовые инструменты, но их применение было ограничено

[15] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 162.

редкими случаями – большими походами легендарных героев (в эпосе «Манас»).

Живое звучание кыргызских инструментов наполнено эпической интонацией, неторопливой повествовательностью и чистой безмятежной лирикой. В их звучании слышен прозрачный воздух горных хребтов, мягкие очертания пейзажей просторных долин, широкая кантилена задушевных кыргызских песен.



Комуз – любимый народный музыкальный инструмент кыргызов. «Кыргыз комуз менен жаралган» - говорят в народе, что означает "Кыргыз появился вместе с комузом». Например, жанр күү немыслим без этого инструмента. Его можно увидеть в руках комузчы-виртуоза, который исполняет на нём инструментальный репертуар, или акына, аккомпанирующего собственному пению. Сегодня *комуз* (или *чертмек*[16]) имеет распространение по всему Кыргызстану, равно как на

[16] Чертмек – другое название комуза, образованное от глагола *черт* – пощёлкивать, брящать, выстукивать.

севере, так и на юге республики. Надо сказать, что на севере страны инструмент получил большее распространение, чем на юге. Видимо, именно на севере Кыргызстана (Чүй, Тянь-Шань, Ысык-Көл, Талас и др.) традиционная исполнительская культура комузчы имеет прочные и глубокие корни. Здесь появились лучшие мастера исполнительского искусства.

Комуз – струнный щипковый инструмент. Имеет плоский долбленый корпус грушевидной формы, длинную шейку без ладов с маленькой извилистой головкой, три жильные струны. Кварто-квинтовая настройка инструмента осуществляется в различных вариантах, средняя струна, как правило, настраивается выше остальных, что облегчает извлечение двузвучий и трезвучий и позволяет сопровождать мелодию, исполняемую на средней струне параллельными квартами и квинтами. Для изготовления комуза используются такие виды древесины, как: ель Тянь-Шанская (при изготовлении верхней резонансной деки), бук, дуб, пихта сибирская, кавказская, пихта Семёнова; для изготовления колков[17] используется древесина берёзы Тянь-Шанской, ореха грецкого, груши, яблони Сиверса. Струны комуза изготавливаются из кишок овец и коз.

По своей природе комуз не издаёт громких звуков, что связано с акустическими свойствами этого инструмента.

[17] Колки – на деревянных струнных инструментах шипы, к которым прикреплены струны. При настройке инструмента от вращения колков усиливается или ослабляется натяжение соответствующей струны, вследствие чего звук её становится выше или ниже.

Тонкие, жильные струны при небольшом деревянном резонаторе звучат тихо и мягко. “Игра комузчи вызывает ассоциации с немолкнущим шорохом гонимых ветром листьев, с тихим журчаньем ручья, с доносящимся издали цокотом копыт мчащегося коня. В эту атмосферу погружают слушателя первые же торопливые безостановочные ритмы, которыми начинается почти каждая пьеса”, - пишет В.Виноградов.

Происхождение комуза по народным сказаниям относят к архаическим временам, которое было связано с легендой об охотнике по имени Камбаркан. Это был мифический герой – изобретатель комуза. “Токтогул назвал комуз “голосом сердца”, а в народных сказаниях он наделялся даром человеческой речи. Комуз “говорит”, “рассказывает”, комуз повествует о далёких исторических событиях, о реальных бытовых и необычайных происшествиях. Но как бы фантастичны ни были программы инструментальных пьес, в них всегда можно усмотреть здравый жизненный смысл. Предания, связанные с комузом, позволяют заглянуть в далёкие страницы биографии этого инструмента”, - пишет В.Виноградов.[18]

Жанровые обозначения комузных күү тесным образом связаны с терминами из обихода охотничьего быта и жизнью скотовода-кочевника. Например, популярный күү “Жаа толго” имеет прототипом название “Натянутый лук”, “Желдирме” – означает езда рысью, “Ботой” –

[18] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 164.

верблюжонок; есть пьесы, характеризующие приёмы игры: "Шыңгырама" – звеня струнами, "Тогуз Кайрык" – девять повторов, "Терс Кагыш" – удар в обратном направлении и т.д.

По мнению учёных термин "комуз" зародился в очень далёкие времена в тюркоязычной среде (VIII – IX вв.). Вероятно, это был общетюркский музыкальный инструмент, который получил широкое распространение среди народов Центральной Азии, Сибири, Северном Кавказе и др. Позже другие народы (украинцы, поляки) заимствовали это слово применительно к обозначению "музыкального инструмента" вообще. Только у кыргызов это название не было привнесено извне, но издревле бытовал как самобытный инструмент, имеющий ряд признаков, которые отличали его от родственных ему щипковых инструментов.

У народов Центральной Азии и близлежащих регионов широко распространён *двуструнный щипковый* инструмент: у казахов (домбра), узбеков, таджиков, туркменов (дутар); у азербайджанцев, афганцев, иранцев – *струнный щипковый* (тар, саз, тамбур, рубаб). Они имеют:

1. одинаковое количество струн (две, четыре, шесть, одиннадцать и т.д.);
2. одинаковую темперацию (гриф имеет лады-пердэ);
3. общность приёмов игры.

и только *комуз*:

1. трёхструнный;
2. гриф без ладов;
3. отличается техника игры.

С одной стороны, *комуз* и казахская *домбра,* будучи представителями одного и того же семейства щипковых инструментов, имеют разное происхождение. С другой стороны, *комуз* и азербайджанский *тар* и *саз,* также представители класса щипковых, восходят к разным истокам. Это говорит о феноменальной уникальности кыргызского инструмента среди инструментария народов Центральной Азии. Его ближайшими родственниками являются трёхструнные щипковые музыкальные инструменты на алтайском, шорском, качинском и др. тюркских наречиях сибирских народов.

Одним из отличительных свойств комуза является приём *аккордовой игры,* т.е. возможность извлекать из него *аккордовую* фактуру. "В то же время у комуза есть такая отличительная черта, составляющая душу этого инструмента, которая не свойственна ни одному музыкальному инструменту Средней Азии – это его *трёхструнность,* одновременное звучание трёх струн, применение *аккордовой фактуры,* последование *трезвучий* ... Когда мы слушаем игру на комузе, то раньше всего запечатлеваем мелодию. Одноголосие – излюбленный приём комузчи. Вскоре мы улавливаем двухголосие, которое воспринимается как квартовые или квинтовые параллельные последования. Всё это пока удерживает наше восприятие в сфере привычных для Средней Азии музыкальных звучаний. Но вот комузчи перешёл на тутти, зазвучали все три струны комуза, и наши ассоциации нарушились: мы услышали совершенно

новые, необычные для Средней Азии аккордовые сочетания", - вспоминает В.Виноградов.

На комузе применяются четыре основных строя. Не меньше 90% всей народной музыки исполняется именно в этих строях. Общие признаки:

1. средняя струна звучит выше крайних;
2. крайние струны по отношению к средней образуют интервал кварты или квинты.

На средней струне (2-ая струна) играется мелодия. Мелодические функции выполняет и первая струна (1-ая струна). Обычно 1-ая и 2-ая струны ведут мелодию в кварту или квинту, в зависимости от строя комуза; 3-я струна – бурдонирующий[19] бас. Диапазон комуза охватывает от нижних звуков открытых струн (соль, ля, си большой октавы, до и ре – малой октавы) до конца первой октавы и выше.

Основной штрих комузчы – это *бряцание* по струнам указательным пальцем вниз и вверх, иногда сразу четырьмя пальцами. Другой основной штрих комузчы – это *пиццикато.*[20] Например, Ыбрай Туманов примущественно использовал эту технику игры. В своих программных пьесах "Жаш тилек", "Жаңы күн", "Толкун"

[19] Бурдон (франц. bourdon, букв. – густой бас). Непрерывный и не изменяющийся по высоте звук открытых струн щипкового и смычкового инструментов, басовых струн лиры и басовых трубок волынки и т.д. Бурдон бывает нижним голосом музыкального произведения (род органного пункта).

[20] Пиццикато (ит. pizzicato – щипком) – Игра на смычковых инструментах не смычком, а щипком, задевая струну пальцем, отчего получается отрывистый звук.

он также пользовался техникой *флажолетов.*[21] Красиво и эффектно звучали флажолеты у Атая Огонбаева, Карамолдо Орозова и других музыкантов. К выразительным штрихам на комузе также относится техника *вибрации,*[22] которая окрашивает мелодию в мягкие, нежные тона.

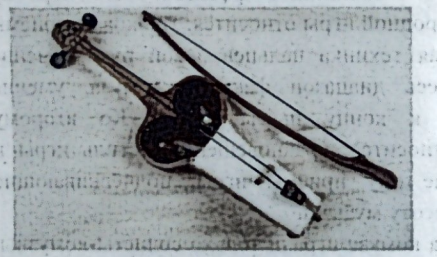
Творческие предпочтения комузчи определяются принадлежностью к различным народным *школам игры* на инструменте - эстрадно-виртуозной и строгой, сдержанной без внешних эффектов. К первому направлению народной игры относится: трюковые приёмы игры, виртуозная техника пальцев левой руки, умение использовать весь диапазон фактуры комуза, умение ускорять темп к концу пьесы и т.д. Ко второму направлению относится: уравновешенный стиль игры и соответствующие ему приёмы игры, подчёркивающие внутреннюю красоту музыки.

В старину на комузе играли только солисты-комузчы. Ансамблевое выступление было не знакомо кыргызам. В

[21] Флажолет (франц. flageolet – свирель) – Изолированное звучание какого-либо гармонического призвука на струнных инструментах; в момент извлечения звука играющий слегка прикасается пальцем к струне в том месте, где она делится на половинные, третьи, четвёртые и т.д. части; такое прикосновение не мешает колебаться этим частям, издающим гармонические призвуки, и уничтожает колебания всех больших частей струны, в результате слышится свистящий звук. Ф. – составная часть обычного звучания струны. Ф. отличается нежностью и меньшей силой звука, но также некоторой пустотой и холодноватостью тембра.

[22] Вибрация (от лат. vibratio – дрожание) - небольшое колебание высоты тона. На струнных инструментах В. возникает в результате покачивания пальца, нажимающего струну; применяется для того, чтобы придать звуку сходство с человеческим голосом.

советский период времени зародились новые формы музицирования – *совместная игра на комузе*. Одновременно народный инструмент стал возрождаться к новым условиям жизни. Развитие музыкальной культуры в республике предопределили совершенствование комуза в разных направлениях: развитие комуза по линии усовершенствования его конструкции, технических и выразительных возможностей, создание *семейства комузов*, как предпосылка оркестровой культуры игры.



Кыйак – кыргызский струнный смычковый музыкальный инструмент. Его силуэт напоминает *изогнутую форму охотничьего лука*. Например, *джаа тарт* – означает стрелять из лука, натягивать тетиву, *кыяк тарт* – означает играть на кыяке. Также употребляется в виде трёхсложного слова как *кол кыйак*, или *кыл кыйак*. Под этим названием инструмент имеет распространение по всей территории Кыргызстана. На юго-западе республики, в Ошской и Баткенской областях этот инструмент называют *кыжак*. С конца корпус *кыйака*

напоминает удлинённый ковш, с другого конца он заканчивается головкой, в которую вставлены два колка для струн. Инструмент имеет две струны, состоящие из пучка конских волос, которые натянуты на значительном расстоянии от грифа (2 – 4 см), во время игры на нём пальцы к грифу не прижимаются, но лишь касаются струн. Смычок *кыйака* также имеет лукообразную форму (называют его *джаа*), натяжение волос регулируется кистью правой руки. Струны кыйака и волос смычка изготавливаются из хвостовых волос жеребцов.

Кыйак сделан из цельного куска дерева (длина – 50-60 см). Длина струн от верхнего порожка до подставки 30-35см. Ковш-резонатор в узкой части затянут кожей, на которой укрепляется высокая подставка.

"Инструмент типа кыяка, под названием кобуз, кобыз, встречается у народов Сибири. В Средней Азии – у казахов, отчасти узбеков и других. Таджикский, узбекский, туркменский гиджак (и кавказская кеманча) являются его ближайшими родственниками. Упоминания о кыяке – кобузе находятся у многих путешественников", - пишет В.Виноградов.[23]

Этимология слова *кыйак* рассматривалась в трудах В.Виноградова, Б.Юнусалиева, С.Субаналиева, по мнению которых лексема *кыйак* образовалась от названия среднеазиатского аналога – гиджак. "Эта убеждённость основана на особенности современного кыргызского языка, которая начала проявляться уже с XIIв., когда он

[23] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 178.

стал принимать вид западного тюркского й-языка (айак – нога, кой – класть, положить), взамен древнекыргызского разговорного – языка (азак – нога, коз – класть). Именно подобную эволюцию прошла лексема кыжак, трансформируясь и принимая вид кыргызского й-языка".[24] В результате последующей ассимиляции языка срединная "ж" в слове "кыжак" была заменена на "й". Так "кыжак" превратился в "кыйак".

Данные лингвистики свидетельствуют, что кыргызский смычковый инструмент *кыйак* бытовал в музыкальной практике многих Среднеазиатских народов (узбеков, таджиков, туркмен – гыджак), а также имел родственника у народов Закавказья (кяманча).

Для изготовления *кыйака* используется традиционная кыргызская древесина: орех, тополь, груша, абрикос, можжевельник, берёза тяньшанская и т.д. Древесина должна быть прочной, иметь хороший внешний вид, резонансные свойства, хорошо поддаваться обработке.

В зависимости от жанра исполняемой пьесы кыякисты держат инструмент по-разному: в положении сидя его ставят на колени, в положении стоя инструмент прикрепляют к ремню, в древности кыйак ставился на передний лук седла (в положении верхом).

Строй инструмента диатонический, две струны *кыйака* настраиваются в квинту и кварту. Диапазон звуков открытых струн колеблется от большой октавы до первой октавы. Некоторые кыякчы, используя *флажолеты,*

[24] С.Субаналиев. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. 2003, с.128.

играют в пределах первой, второй и даже третьей октав. Тембр *кыйака* имеет напряжённый оттенок, так как его звуки содержат большое количество высоких частот, от этого кажется, что они звучат выше их регистра.

В основном кыякчы пользуется одноголосной мелодической фактурой, применяя только приём arco.[25] На практике получается чистый и полный звук. При проведении основной мелодии в низкой по звуку струне, бурдонирующей является вторая – высокая по звуку струна. Техника игры на *кыйаке* достаточно сложная. Она делится на технику игры, связанную с левой рукой и технику правой руки.

У кыргызов *кыйак* часто выполнял аккомпанирующие функции, как в эпосе. В репертуаре старых исполнителей большое место занимают древние сказания и поэмы, исполняемые в унисон с кыяком. "Таких поэм много знал Мураталы и исполнял их высоким фальцетом. 85-летний Буранбай Перимбердыев из колхоза "Жаңы Турмуш" Ошской области мог долгое время безостановочно рецитировать эпическую поэму "Шырдакбек", ту самую поэму, напевы которой записал Затаевич от Мураталы. Однако оба мелодических варианта поэмы значительно разнятся друг от друга. У Мураталы чувствуется распевность севера, у Буранбая преобладает речитативность юга", - вспоминает В.Виноградов.[26]

Как правило, у кыякчы не было специального репертуара. На инструменте исполнялись популярные

[25] Arco (ит. арко) – смычок; играть смычком.
[26] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 178.

мелодии күйгөнов, секетбаев, кошоков, а также архаичные күү. Например, пьеса «Байге» входит в репертуар всех кыякистов. Этот күү исполнялся во время старта и финиша всех конных состязаний. А.В.Затаевич в 1928 году начал запись народной музыки кыргызов именно с этого произведения. Сигнальные фанфары (скачки в мелодии на септиму и октаву) скрепляют тематически разные построения между собой. Программно-изобразительные черты күү, сочетаясь с элементами импровизации создают безупречную композиционную структуру. Таковы и следующие күү: «Олджо» («Добыча»), «Ат кетти» («Лошади пошли»), «Ураан» («Боевой клич»), «Жүрүш күү» («Походный күү») и др.

Кыякчы исполняют также күү из репертуара комузчи: «Камбаркан», «Ботой», «Кербез» и др. Однако в этих пьесах отсутствует инструментальное развитие, так характерное для комузных күү. «Ботой» в исполнении Мураталы на кыяке представляет собой короткую, бесхитростную пьеску; 4-тактная тема этого күү проводится пять раз подряд с очень небольшими отклонениями от основного варианта. Этими пятью проведениями и исчерпывается вся пьеса. «Атай, или Калык, или любой другой известный комузчи из этой темы создает большое сложное музыкальное произведение на 3-5 минут звучания», - пишет В.Виноградов.[27]

[27] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 179.

В современный период в судьбе *кыйака* произошли большие изменения. Инструмент активно возрождается, начиная новую жизнь на профессиональной сцене. Например, в советское время появились кыяки с 4-мя струнами вместо 2-х. На основе усовершенствованной конструкции было создано семейство кыяков, на которой применялась скрипичная техника игры. Так называемый реконструированный *кыйак* успешно функционирует сегодня в оркестре народных инструментов им. К.Орозова. Конечно, традиционный и усовершенствованный *кыйак* – это совершенно разные инструменты. Они отличаются техникой звукоизвлечения, набором штрихов, динамическими возможностями, отсюда у них совершенно разный репертуар. Безусловно, перед инструментом открылись новые перспективы, но, всё же, классические композиции из репертуара традиционного *кыйака* и сегодня волнуют нас эмоционально насыщенной архаикой звука.



Темир комуз - общенациональный кыргызский музыкальный инструмент в виде куска изогнутой

проволоки. *Темир-комуз* бытует по всему Кыргызстану, в некоторых местах Севера (Иссык-Кульская область, восточная часть Чуйской долины) и Юга (Узгенский район) встречается название *ооз-комуз* (ротовой комуз). Каркас *темир-комуза* составляет железный стержень (10-20 см), который согнут пополам в виде дужки. Обе вилки дужки параллельны друг другу. Между ними проходит тонкая стальная проволока, имеющая на конце изогнутый крючок. Весь этот аппарат (длина – 4-6 см) вставляется в рот, прижимаясь к зубам левой рукой. Темир-комузчы цепляет пальцами правой руки выходящий наружу крючок и стальная проволочка вибрирует, служа источником звука. Для защипывания используется обычно указательный палец. Для создания тембровых красок звука исполнитель применяет способ более или менее плотного прикрытия губ. Звучание высоких и низких обертонов усиливается полостью рта. Иногда на *темир-комузе* воспроизводится своеобразный свистящий звук, который, по словам заслуженного артиста республики Т.Тыныбекова, получается « … при помощи голосовых связок и нёба». "Естественно, что физиологическую основу образования такого свиста можно выяснить только при помощи ларингоскопических и рентгенотомографических исследований. Но и сейчас ясно, что этот свист – реликт горлового пения – хомей." [28]

[28] С.Субаналиев. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек. 2003, с.47.

Материал, из которого изготавливают этот инструмент, разнообразен: железо, медь, латунь, бронза, и даже серебро и золото (в старину).

Регистр *темир-комуза* зависит от его величины. Например, *темир-комуз* обычного размера звучит в регистре 2-ой октавы и начала 3-ей. Объём звукоряда равняется обычно квинте, сексте. В наигрышах слышнен звук тонического органного пункта, который издаёт звук основного тона, издаваемого язычком (нижняя кварта или октава-две ниже). Тембр инструмента звеняще-жужжащий, окрашен в волшебно-феерические тона. " ... впечатление волшебности увеличивается особенно тогда, когда мы наблюдаем за приёмами игры на нём. Для человека неосведомлённого весь процесс игры на темир-комузе внешне выглядит чрезвычайно загадочно. Первый раз бывает даже трудно определить, откуда раздаются эти необычайные звучания. Слушатель не видит инструмента, т.к. он скрыт во рту исполнителя. Слушатель видит лишь его правую руку с растопыренными или собранными в кулак пальцами, которая мелькает перед физиономией музыканта, проделывает какие-то интригующие движения. В такт им льётся мелодия. Опытный музыкант нарочно сбивает с толку аудиторию, применяя ложные движения. Кисти его рук, его пальцы порхают перед его лицом сверху вниз, справа налево, кружатся над головой, стремительно носятся во все стороны и в это время, незаметно для всех, цепляют выступающий изо рта крючок темир-комуза. Также незаметно он вынимает темир-комуз изо рта и переходит на громкий свист, потом

вставляет его обратно, и снова раздаются далёкие, далёкие нежные звуки."[29]

В прошлом *темир-комуз* был инструментом женщин и девушек. Инструмент входил в число подарков жениха в день свадьбы, они предназначались для родственниц невесты.

Имена мастеров игры на *темир-комузе* передавались из поколения в поколение. Например, существует предание о соревновании темир-комузистов из всех регионов Кыргызстана. Выдающимися исполнителями были: Толгонай из Таласа, Сейилкан из Суусамыра, Азимкан из Аксы и др. "Достоверность этого предания подтверждается существованием целого цикла күү в репертуаре комузистов. К примеру, укажем на цикл күү, исполняемых одним из старейших народных комузистов М.Баатаевым. Это – «Бурулчанын селкинчеги», «Толгонайдын тосмосу», «Азимкандын кыз кыялы» и «Сейилкандын селкинчеги».[30]

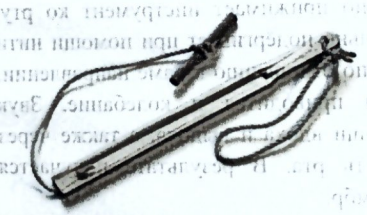
В репертуаре *темир-комуза* выделяются различные фактурные стили:

1. архаические короткие наигрыши;
2. песенные мелодии;
3. инструментальные импровизационные күү.

Музыкальные темы, исполняемые на *темир-комузе*, отличаются небольшим объёмом звукоряда, чистой диатоникой, рельефностью мелодического материала.

[29] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 181-182.
[30] С.Субаналиев. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек. 2003, с. 49.

В советское время в Кыргызстане были попытки создания ансамбля *темир-комузистов.* Такие ансамбли неоднократно выступали на правительственных концертах республики, а также на декаде кыргызского искусства в Москве. Концерты проходили с большим успехом. «На полу огромной сцены Большого театра Союза ССР сидела группа из 20 девушек, одетых в красочные национальные костюмы. В наступившей в аудитории тишине отчётливо была слышна льющаяся нивесть откуда тихая, нежная мелодия. Исполнительницы представляли собой как бы застывшую живописную скульптурную группу. Только сидящие в первых рядах партера могли уловить еле заметные движения их пальцев».[31]



Жыгач ооз комуз – инструмент, распространённый в некоторых регионах Кыргызстана (Аксы – Северо-Запад, Чаткальская долина).[32] Название - *жыгач ооз комуз* – указывает на материал инструмента (жыгач – дерево) и способ извлечения звука (ооз – рот, резонатор,

[31] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 182.
[32] Инструмент распространён преимущественно у племени *багыш*, что указывает на этногенетические связи кыргызов с Южной Сибирью.

усиливающий звук). Представляет собой деревянную пластину, имеющую конусообразное сужение к концу – *учу* (заострённый конец). Пластина – рама называется *джаак* (щека). Язычок – *тил,* надрезан из середины пластины-рамы и соединён с ней у основания. Широкая часть язычка неподвижна, узкая – свободно колеблется. К отверстию у основания язычка привязана тонкая, крепкая нитка – *боо* или *какма жип* (шнурок для подёргивания). «Технология» звукоизвлечения на *жыгач ооз комузе* – процесс трудоёмкий, так как быстрое угасание колебаний деревянного язычка требует высокой частоты ударов, а значит, большой затраты энергии. Исполнитель держит узкую часть рамы указательным и большим пальцами левой руки и неплотно прижимает инструмент ко рту, затем отрывисто и сильно подёргивает при помощи нити (боо) в параллельном по отношению к раме направлении. Узкий конец язычка приводится в колебание. Звук усиливается при помощи вдоха и выдоха, а также через резонирующую полость рта. В результате получается низкий, глуховатый тембр.

Строй инструмента диатонический. Объём звукоряда около сексты. В репертуаре *жыгач ооз комуза* отсутствуют пьесы лирического плана.



Чоор – продольная флейта с тремя-четырьмя игровыми отверстиями (в устных преданиях встречается название *куурай*). Инструмент бытует обычно на Юге, встречается на Севере и Северо-Западе республики. *Чоор* относится к разновидностям пастушеской дудки, родственной к казахской сыбызгы. Его изготавливают из древесины барбариса, реже – из жимолости и тростника. Обычно барбарисовую палочку вычищают изнутри и, т.об., расширяют её. Хорошо высушенные две половинки ствола соединяются при помощи плёнки из гортани барана. Инструмент обтягивался этим материалом несколько раз, что придавало ему прочность и предотвращало утечку воздуха.

«Диаметр *чоора* около 1 сантиметра. Оба его отверстия – верхнее и нижнее – открытые. Чоор вставляется в угол рта. Верхнее отверстие наполовину прикрывается верхней губой, т.е. звук из него извлекается так же, как из курая. Звук его – тихий, мягкий, шипящий. Исполнитель присоединяет к нему подгуживание в низком регистре. Длина чоора (средняя) 55 сантиметров. Первая верхняя дырочка нарезается на расстоянии 15 см от нижнего отверстия, 2-я – 10 см, и 3-я, нижняя, - 5 см.

Иногда прибавляется 4-я дырочка снизу», - пишет В.Виноградов.[33]

«Губной» конец *чоора* (ооз джагы) имеет форму конуса, другой (аяк джагы, этек джагы) – форму цилиндра. Игровые отверстия называют – көз, көздөрү. На Юге (Сузакский район) шьют специальные кожаные чехлы (кап) для хранения *чоора*.

Строй диатонический: теоретически возможно применение звукоряда в объёме двух с половиной октав, практически – применяется полторы октавы в регистре первой и второй октав. Для расширения звукоряда используется метод передувания.[34] Основной тон инструмента – ля, си-бемоль малой октавы.

В аппликатурной комбинации чоорчу пользуется указательными и безымянными пальцами обеих рук. «Губной» конец *чоора* сдвинут к левому краю рта, так удобно закрывать нижние игровые отверстия пальцами левой руки, а верхние – пальцами правой руки. Большие пальцы обеих рук (находясь снизу) помогают поддерживать инструмент. Окраска звука – густая: по мере повышения регистра приобретает светлый, пасторальный колорит. Основной регистр инструмента – это зона, в которой исполняются характерные пастушьи наигрыши и песенные мелодии, так как здесь расход воздуха и реализация звука оптимально сочетаются.

---

[33] В.Виноградов. Киргизская народная музыка. 1958, с. 183.

[34] Передувание – при игре на духовых инструментах переход от одного гармонического созвука на другой, более высокий; осуществляется изменением положения губ и усилением вдуваемой струи воздуха.

Чоор был инструментом табунщиков и пастухов. Радость и печали их повседневной жизни отразились в «протяжённых» звуках простых наигрышей. От күү-импровизаций, пастушеских мелодий, созданных многими поколениями пастухов и табунщиков, веяло ароматом цветных лугов предгорных долин и белоснежных гор. *Чоор* – незаменимый друг чабана, помогающий ему «перегонять» отары овец с кочевий. Он мог рассказать о многом: под его созерцательные звуки табуны лошадей отдыхали в тени деревьев весной и в летний зной. *Чоор* и *чоорчу* являлись главными персонажами многих народных преданий, сказок и эпосов. В бессмертном эпосе «Манас» есть строки, где под звуки *чоора* воины – богатыри Манаса шли в поход и праздновали победу над врагом.

О древности кыргызской флейты свидетельствуют китайские письменные источники, зафиксировавшие бытование у енисейских кыргызов продольной и поперечной флейт из дерева более 2-х тысяч лет назад. О музыкальном инструменте, входящего в состав «восточного военного оркестра», упоминается в трудах Н.А. Северцова, Ч.Ч. Валиханова и других.



Чопо-чоор - глиняная шаровая флейта. Как правило, бытует в фольклорной среде в южном регионе Кыргызстана: Сузакский, Ноокентский, Базар-Курганский, Узгенский, Кара-Суйский районы Джалал-Абадской и Ошской областей. Инструмент называют также *ылай-чоор* (ылай – глина), *ышкырык* (свисток). Основное название – *чопо-чоор* (чопо – керамика).

Чопо-чоор напоминает продолговатый шар с сужением в виде горлышка. Два круглых игровых отверстия (2-3мм в диаметре; көз - глазок) расположены в разных полушариях шара. Высота *чопо-чоора* 50-55мм. На противоположном от игровых отверстий конце находится ровная плоскость, которую исполнитель во время игры прижимает к нижней губе.

Наилучшим материалом для *чопо-чоора* считается *ак-ылай* (белая глина). Имеющиеся в её составе известь и алебастр придают механическую прочность и прекрасные акустические качества инструменту.

При звукоизвлечении *чопо-чоор* поддерживается снизу обеими руками при помощи больших пальцев, сверху – указательные пальцы закрывают и открывают игровые

отверстия. Способ воспроизведения звука как в поперечных флейтах.

Чопо-чоор – диатонический инструмент, его звукоряд – в объёме трихорда. Техника игры на инструменте несложна, звук – свистящий. Обычно взрослые на нём играли для себя, воспроизведя безыскусную чистоту человеческих эмоций. Для детей *чопо-чоор* был музыкальной забавой.

Наигрыши из репертуара инструмента просты и лаконичны. Часто он использовался как сигнальный инструмент. Благодаря знакомому «свистящему» тембру инструмента, в условиях плохой видимости чабаны-табунщики извещали друг друга о своём местонахождении. Эти наигрыши-сигналы не были закреплены, большинство их безымянно.

В семействе ***чооров*** имеется много других его разновидностей: *ышкырык-чоор* (свистковый чоор; губно-щелевая флейта с двумя игровыми отверстиями;), *чогойно-чоор* (чогойно-чертополох; продольная открытая флейта без игровых отверстий), *балтыркан чоор* (продольная открытая флейта с тремя игровыми отверстиями) и др. Все эти инструменты выполняли прикладные функции. Всевозможные *чооры* (продольно открытые флейты) и *сыбызгы* (поперечные флейты) были связаны с практическим укладом жизни народа, с его основным способом хозяйственно-материальной деятельности – *пастушеством*. Эти инструменты связаны с самим процессом труда: скотоводством, земледелием. Исполняемая инструментальная музыка как бы помогает

«сознательно покорить и освоить» окружающую природную среду. Репертуар различных *чооров* отражает это по-разному. Это и изобразительно-иллюстративные күү, и прикладные (свистки-сигналы), и эстетические (короткие лирические напевы).

Что касается этимологии термина "чоор", то по этому поводу исследователь кыргызского инструментария С.Субаналиев пишет: "Для древних «классификаторов» объединяющим началом выступили источник и специфика извлечения звука, так как слово чоор восходит к древнетюркскому *ćoγla*, означающему трубить, рокотать. Близки к нему и такие слова, как *ćoγïla* – шуметь, кричать, *ćarla* – реветь, трубить, *ćarlat* – вынуждать громко реветь, заставлять трубить. Думается, что от последней лексемы и произошло название кыргызских инструментов указанной группы. Близкие по значению слова можно найти в тувинском языке, где *шоолаар* – выть, реветь, мычать; *шоор* – название тувинской свистковой флейты. И в кыргызском языке существует фонетическая параллель, близкая и по смыслу к древнетюркскому *ćarlat:* «чоордо», «чоордот», имеющим значение «играть на чооре».[35]

Усложняющиеся формы хозяйственного уклада кыргызского общества постепенно привели ко всё более усложняющимся формам звукового выражения. Новая высокоорганизованная система обмена сигналов потребовала освоения новых тонов и интервалов, необходимых для растущих потребностей кыргызского

[35] С.Субаналиев. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек. 2003, с. 85.

социума. Такова большая группа инструментов, сопровождавшая в основном военные походы и жизнь охотника (мергенчи). Это ***керней, тулга чоор, мүйүз керней и сурнай.***



Мүйүз керней - наиболее древний инструмент этого типа. Это продольно изогнутый рог (натуральная труба). Чаще встречается на севере, северо-западе. "Словом керней, кериней в кыргызском языке обозначается металлическая труба. Академик К.К.Юдахин указывает на иранские истоки этого слова. Такие выражения, как **кернейчи** (Север и Северо-Запад), **карнайчи** (Юг) и **керней тарт**, переводимые как "трубач" и "трубит в керней", свидетельствуют о традиционности бытования натуральных труб у кыргызов. Мүйүз означает рог."[36]

Инструмент изготавливают из изогнутого назад рога центральноазиатского (сибирского) горного козла. В старину он использовался как сосуд для питья (IX-XIIвв.).

Материалом для мүйүз кернея служит лишь полая часть рога животного. У взрослых особей рог достигает

[36] С.Субаналиев. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек. 2003, с. 69.

длины до одного метра. Используется он не весь, но только половина от общей длины.

При звукоизвлечении струя воздуха, заключенная в ствол мүйүз кернея, приводится в колебание благодаря движению губ исполнителя. Тембр звука имеет несколько шипящий оттенок, а с равномерной подачи воздуха приобретает густую, плотную окраску. Звукоряд инструмента состоит из ряда тонов натуральной шкалы. Основной тон мүйүз кернея колеблется между *ми (e)* и *фа (f)* малой октавы. Теоретически звукоряд включает I-II-III-IV – тона обертонового ряда, что согласуется с воспроизведением сигналов-кличей. Игровых отверстий у инструмента нет.

Мүйүз керней использовали охотники (мергены) и баатыры-витязи в боевых походах. Репертуар инструмента состоит из коротких мотивов-сигналов.



Тулга-чоор – флейта-сосуд без "клюва". Инструмент распространён на юге Кыргызстана (Ноокатский, Кадамжайский, Баткенский районы). "Тулга" означает

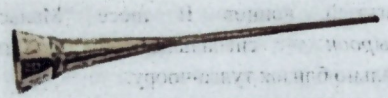
шлем баатыров-витязей, воинов. В эпосе "Манас" упоминается *чыңыроон* – сигнальный инструмент, который функционально близок тулга-чоору.

Материалом для инструмента служит рог крупного рогатого скота. У основания рог закупоривали деревянной пробкой конической формы. Снаружи её заливали смолой растительного происхождения. Ближе к концу рога просверливали дульцевое отверстие, а посередине располагали два игровых отверстия. Дульцевое отверстие именовали *оозу (рот)*, игровые – *көзү (глаза)*.

Звукоизвлечение на тулга чооре такое же, как на поперечных флейтах. Возможны комбинации из трёх диатонических звуков и расширение звукоряда путём передувания.

Этот инструмент имеет практическую, прикладную функцию: служил для подачи сигналов тревоги, сбора у баатыров, барымтачей[37] и т.д. На нём исполняли также лирические напевы и песни, которые вносили разнообразие в жизнь баатыров.

[37] Барымтачы – люди, совершавшие набеги на соседние племена с целью угона скота.



Керней - прямая (продольная) натуральная труба с мундштуком[38] или без него. Это сигнальный инструмент торжественных выездов феодальных родоправителей (манапов, биев), официальных церемоний родовой аристократии (наместников кокандского хана - датка,[39]) и т.д. Керней использовался также в сражениях и походах воинов. Такая функция кернея сделала инструмент нераспространённым в быту. "Металлическая разновидность идентична узбекско-таджикскому и уйгурскому карнаю, отчасти сходна с монгольским бурэ (ухэр-бурэ) и североиндийским карна. ..... Варианты наименований: керней, кериней (регионы Север, Северо-Запад); карнай (Юг). Основное название – **керней.** Слово керней иранского происхождения и обозначает трубу, горн. Добавим так же арабское карнун, обозначающий рог, трубу и карнанун – рогатый."[40]

Бытующие в кыргызстане кернеи приобретались в городах Ферганской долины – Андижан, Коканд и др., поэтому они практически ничем не отличались от

[38] Мундштук (нем., от mund – рот, stuck – кусок) – наконечник на нек-рых духовых инструментах, который берётся в рот или прикладывается к губам для вдувания воздуха при игре на этих инструментах.
[39] Датка – бухарский (и кокандский) военный чин, соответствующий генерал-майору.
[40] С.Субаналиев. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек. 2003, с.72-73.

узбекского варианта.[41] В северном регионе употреблялись кернеи, изготовленные в Восточном Туркестане, они для "удобств хранения и переноски складывались: тонкая часть выдвигается в раструбную часть" (Н.Пантусов).[42] Нередко керней изготавливался также кыргызскими кузнецами, но в единичных экземплярах.

Медь и латунь были основным материалом, из которого изготавливался инструмент. Но были аналоги и из дерева, бытующие у народов Южной Сибири и Алтая.

Подобно натуральным трубам, керней не имел отверстий для укорачивания столба воздуха. Строй кернея натуральный: звукоряд состоит из нескольких звуков-тонов. Звук инструмента сильный, пронзительно-зычный. О силе звука кернея исследователи писали, что " ... приходится затыкать уши, чтобы не лопнули перепонки ... ".

Репертуар кыргызской трубы в основном состоял из сигнальных звуков: тревоги, атаки, победных фанфар и т.д.

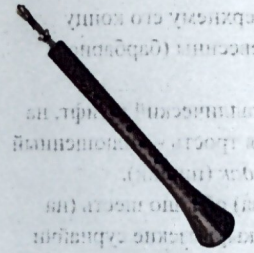
В народе сохранились имена известных трубачей-кернейчи. Например, дед Мураталы Күрөнкөева (легендарного кыргызского кыйакчы) был кернейчи у верховного правителя племени сарыбагыш – Ормон хане. В древности, во времена Кыргызского Каганата и раньше, использовались своеобразные военные оркестры, в

[41] Предпочитались инструменты, изготовленные в Коканде, которые отличались меньшим размером и более высоким звуком.
[42] Из книги С. Субаналиева.

которых звучали инструменты: *сурнай, керней, чоор, коңгуроо, добулбас.* В эпосе «Манас» говорится:

Шоорук кандын кызыл туу
Асабасы жалбырлап,
Алтын купа[43] добулбас
Кагса угулуп каңгырлап,
Тартып керней бапылдап,
Дап[44] кактырып дапылдап,
Чымылдагы,[45] сурнайы,
Карап көрсө каранды
Чын балакет турбайбы.[46]

[43] Купа – украшение из железа на щите, имеется купа и на шлеме.
[44] Дап – ударный музыкальный инструмент.
[45] Чымылдак – музыкальный инструмент, эквивалент сурная. Он выполнял сигнальные функции в повседневных забавах и играх детей, а также использовался для удовлетворения эстетических потребностей взрослых, отличающихся непритязательной простотой (звуковая забава).
[46] Эпос "Манас". II – книга. Вариант Сагымбая Орозбакова. Фрунзе - 1980, с. 203.



Сурнай (шалмей[47] с двойной тростью) – инструмент с коническим каналом и с игровыми отверстиями. В прошлом был широко распространён по всему Кыргызстану, о чём свидетельствуют многочисленные путевые заметки русских путешественников и этнографов XIXв. Этимология термина *сурнай,* возможно, восходит к двухкоренному слову, где вторая его часть (най) переводится как «камыш», «тростник» (по В.М.Беляеву). Первое же слово (сур) в восточноиранских языках обозначает «трубу», «рог».

Кыргызский сурнай (так как есть узбекский, таджикский, каракалпакский и т.д., а также армянский, азербайджанский – «зурна») - труба длиной от 400 до 500 мм с коническим каналом, который заканчивается раструбом.[48] Старинные типы сурная просты по своей конструкции:

[47] Шалмей - (шалмай, от лат. calamus — камыш, тростник; старофранц. chalemie, нем. Schalmayen) — язычковый двухсекционный деревянный духовой музыкальный инструмент с двойной тростью.
[48] Раструб – расширяющийся конец трубки духовых инструментов.

1. металлический раструб; к верхнему его концу подсоединена трубка из древесины (барбарис, жимолость);
2. внутрь трубки вставлен металлический штифт, на который надевается двойная трость – сплющенный стебель, именуемый *чымылдак* (пищик).

Игровых отверстий (көз – глаза) обычно шесть (на лицевой стороне). Традиционные кыргызские сурнайчи обходились одной тростью.

Материалом для изготовления инструмента служит абрикос, тутовник и др., вспомогательные части делают из жимолости, барбариса. Двойные языки-пищики изготавливаются из корневых отростков лесного камыша. Все виды древесины проходят специальную технологическую обработку, которая сложилась во многовековой практике народных мастеров.

Сурнай имеет резкий, носовой тембр, наподобие гобоя. Звукоряд диатонический – семиступенный, основной тон зависит от толщины, длины и ширины трости. Техника игры разнообразна и сложна. Например, встречаются различные мелизматические украшения и скачки на широкие интервалы.

Инструмент обслуживал народные празднества (той, аш и т.д.) и военно-спортивные игры (конные скачки, состязания всадников и т.д.), а также участвовал в торжественных церемониях, сражениях. Начальник Пишпекского, затем Каракольского уездов Г.С.Загряжский отмечал практически-прикладную функцию сурная: «На войне и барымте сурнай заменяет

сигнальный рожок … число лошадей на скачках произвольное, но все собираются по призыву сурнайчы, который подаёт сигнал сбора, разъезжая перед зрителями».[49]

Репертуар сурная имел сигнально-оповещательный характер: сигналы сбора, нападения, и наигрыши, оповещающие о начале скачек, состязаний на пиках. Таковы: «Ормондун чабуул күүсү» («Походная Ормона»), «Найза сал» («Проткни пикой»), «Торгой сайрап – таң атты» («Жаворонок запел – взошла заря») и др.



Добулбас(ш) – относится к ударным инструментам. Это односторонний рамный барабан с привязанной перепонкой. Высота рамы («каптал жыгач») колеблется от 200 до 250 мм., диаметр мембраны[50] колеблется в

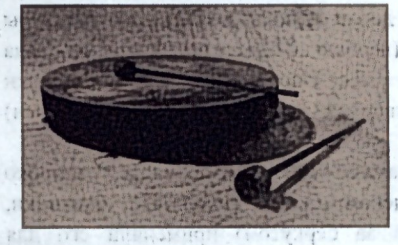
[49] Из книги С.Субаналиева.

[50] Мембрана (< лат. membrana кожица) – натянутая плёнка, металлическая фольга или тонкая гибкая металлическая пластинка, воспринимающая давление (колебания) воздуха и преобразующая его в механическое перемещение.

пределах 450-600 мм (именуется «тери»). Натягивают мембрану в сыром состоянии, предварительно замачивая в воде в течение трёх дней. Стягиваясь при засыхании, она издавала гулкий звук. При помощи металлического кольца («илгич») добулдаш привязывали к седлу сзади.

Раму инструмента изготавливали из мягкой, эластичной древесины: все виды арчи (можжевельник). Для мембраны использовалась шкура крупных животных (верблюд, бык), т.к. была прямая зависимость между продолжительностью звучания и массой перепонки. Звук добулбаса, сильный и богатый обертонами, обычно извлекался ударом рукоятки плётки. В практически-прикладной функции инструмента важное значение имела продолжительность звука. В магически-религиозной практике (шаманские камлания) кыргызских бакшы ценились мелкие, быстро затухающие звуки, которые извлекались руками.

В древности (и в недалёком прошлом) инструмент крупного размера использовался «барымтачами». Громкие звуки добулбаса пугали табуны лошадей и это облегчало задачу угонщиков. Вместе с другими музыкальными инструментами кыргызский барабан-добулбас использовался в боевых походах и в народных празднествах: состязаниях и играх. В нач. XX в. он практически исчез из сферы активного бытования, став чисто этнографическим достоянием.



Доол – также относится к семейству ударных инструментов. Это одиночный котло-барабан (литавра)[51] с металлическим (медным) корпусом шлемовидной формы. Выполняет сигнально-оповещательную функцию. Одиночный котло-барабан часто упоминается в эпосе «Манас», где доол описывается как инструмент, обладающий звуком огромной силы воздействия, с золотой рамой и корпусом из красной меди. Обычно чашеобразный корпус украшен высоко-художественной гравировкой. У большого барабана имеются ремешки, которыми он поддерживается в положении, когда лицевая сторона обращена вправо для удара палочкой с утолщённым концом. Также во время походов и соколиной охоты доол крепился этими ремешками к седлу спереди. Корпус называли - «чара», мембрану – «тери», кожаные ремешки – «боо», палочку – «таякча», «таяк».

[51] Литавры (от греч. poly – много и taurea – кожа (барабан); ит. timpani) – ударный инструмент со звуками определённой высоты; Л. представляют собой систему двух или нескольких медных котлов, открытая сторона которых затянута кожей. Л. – инструмент азиатского происхождения, в Европе известны с XVв.

Для мембраны доола использовались также шкуры крупных животных (верблюда, быка), и даже шкура слона (по свидетельству из эпоса «Манас»). Палочки изготавливали из твёрдой древесины таволги (спиреи) зверобоелистной.

Инструмент, также как и добулбас, широко применялся в кочевом быту: соколиные охотники, бүркүтчү (охотники за беркутом) применяли его для вспугивания (загона) дичи и зверей. Это свидетельствует о том, что доол бытовал у кыргызов с глубокой древности. Сигнальные звуки доола звучали и на конно-спортивных играх, торжественных шествиях феодальной и военной знати, народных празднествах и боевых походах.

Велика была роль ритмоорганизующей силы доола в старинных ударно-духовых ансамблях. Ритм,[52] данный «посредством звуков» мобилизует слух, внимание, активизирует реакцию и т.д. Огромное эмоциональное воздействие ритмически организованных сигналов барабана вызывало почти физиологическую реакцию организма и имело сильный психологический эффект. Громогласные звуки доола разносились далеко вокруг, служа высокоорганизованной системой обмена информацией: передача приказов, военные сигналы и т.д. «Упоминание о таком «военном оркестре» встречается и в произведениях устного поэтического творчества более позднего времени, повествующих о тех или иных исторических событиях. Укажем на «Песнь о войне

[52] Ритм (от греч. rythmos – мерное течение) – чередование и соотношение муз. длительностей и акцентов.

Сарыбагыш и Бугу», в которой отражены события ожесточённой междоусобной войны двух кыргызских племён, происшедшей в 1854-1858гг. Приводим эпизод из этой песни:

У Төрөгельды[53] войска,
Клич – «Черикчи!» крича,
Под керная звуки громкой,
Под сурная трели звонкой,
Ряд за рядом идут, и
Разносится, словно гром,
Добулбаша звук кругом».[54]

Многие кыргызские инструменты звеняще-шумового характера были связаны с практически-прикладной и магически-культовой функциями. Архаическая форма общественного сознания породила и соответствующие музыкальные инструменты. Такие из них, как *дилдирек* (две соударяемые пластинки), *аса-таяк (аса-муса)* – рамная погремушка, *шалдырак* (потряхиваемая погремушка), *коңгуроо* (колокольчик), *жылааажын* (шарообразный бубенчик), *зуулдак* (звуковая игрушка) и др., были вызваны к жизни производственно-хозяйственной деятельностью и религиозно-магическими представлениями кыргызского этноса в древности.

[53] Төрөгельды – один из предводителей отряда, сарыбагышский манап.
[54] С.Субаналиев. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек. 2003, с. 119.

Литература

1. Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи [Текст] / С.М. Абрамзон. – Фрунзе: Кыргызстан, 1990. – 480 с.;
2. Алагушов Б. Кыргыздын музыкалык аспаптарынын антологиясы күүлөрүнүн антологиясы. II том. [Текст]. – Б.: 2013, 200-б.
3. Бартольд В.В. Избранные труды по истории кыргызов и Кыргызстана. – Бишкек: Фонд "Сорос Кыргызстана", 1996 г.
4. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. – Москва: Музгиз, 1962 – 1963. 2 т., вып. 1.
5. Богданова М.И. Киргизская литература. М., 1947. – 292 с.
6. Виноградов В.С. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958. - 335 с.
7. Виноградов В.С. 100 киргизских песен и наигрышей. М., 1956. – 91 с.
8. Виноградов В.С. Киргизские народные музыканты и певцы. – М., 1972. – 96 с.
9. Виноградов В.С. Токтогул и киргизские акыны [Текст] / В.С. Виноградов. М; Л, 1952. – 216 с.
10. Вызго Т.С. - Музыкальные инструменты Средней Азии: Ист. Очерки. М., 1980. – 190 с.
11. Затаевич А.В. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов без сопровождения / С предисл. и 150 прим. Автора. - Москва: Музгиз, 1934. – 187 с.

12. Затаевич А.В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы: с предисл. / Запись и коммент. А.Затаевича; сост. и ред. В.С. Виноградов. – М.: Советский композитор, 1971. – 420 с.
13. Касей М. Аспап таануу [Текст]. – Б.: "Полиграфбумресурсы", 2017. – 229 -б.
14. Касей М. Кыргыз элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүнүн тарыхы. – Бишкек, 2015. – 368 б.
15. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. - М.: Владос, 2003. - 248 с.
16. Орозбаков С. "Манас" эпосу. – Б.: 2010. – 382 б.
17. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты (идиофоны и мембрафоны) в эволюции традиционных форм музицирования. Ленинград: 1982. – 300 с.
18. Субаналиев С. Кыргыздын элдик музыкалык аспаптары: идиофондор, мембранофондор, аэрофондор [Текст]. – Ф.: Адабият, 1991. – 142 б.
19. Субаналиев С. О терминах народной жанровой типологии у кыргызских инструменталистов контактной коммуникации. Журнал "Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность". 2001. – С.23-31.
20. Субаналиев С. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек: 2003. – 336 с.
21. Турумбаева Ч.М. Кыргызский народный оркестр им. Карамолдо Орозова – история его создания и становления (Учебное пособие). Бишкек, 2016. – 121 с.

22. Уметалиева-Баялиева Ч.Т. Этногенез кыргызов: музыковедческий аспект. Историко-культурологическое исследование. Бишкек: 2008. – 290 с.

Содержание

1. Традиционная музыкальная культура кыргызов.....3
2. Жанры кыргызской музыки. Инструментальная музыка……..4
3. Кыргызские музыкальные инструменты……30