



Кыргыз Республикасынын
Маданият, маалымат жана
туризм министрлиги



Кыргыз Республикасынын
Улуттук илимдер
академиясы



«Кыргыздын салттуу
музыкасы»
фонду

ISSN 0002-3221

АТАЙЫН ЧЫГАРЫЛЫШ
СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК
SPECIAL ISSUE

КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНЫН УЛУТТУК
ИЛИМДЕР АКАДЕМИЯСЫНЫН

КАБАРЛАРЫ

ИЗВЕСТИЯ

НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

PROCEEDINGS

OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES
OF KYRGYZ REPUBLIC

№2

25-апрель Салттуу музыка күнүнө карата
20-25-апрель күндөрү өтө турган салттуу
музыка Жумалыгынын алкагындагы

Ч.Айтматовдун 90 жылдыгына арналган
«Ааламдашуу шартында улуттук
иденттүүлүктү сактоодогу салттуу
музыкалык искусствонун ролу» аттуу
Эл аралык илимий-практикалык
конференциянын материалдары



2018

ISSN 0002-3221

АТАЙЫН ЧЫГАРЫЛЫШ
СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК
SPECIAL ISSUE

КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНЫН
УЛУТТУК ИЛИМДЕР АКАДЕМИЯСЫНЫН

КАБАРЛАРЫ

ИЗВЕСТИЯ

НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

БИШКЕК



2018

ilimbasma@mail.ru

13407

**ИЗВЕСТИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

Журнал основан в 1966 г.

Выходит 4 раза в год

ISSN 0002-3221

Редакционно-издательская коллегия:

академик М.С. Джуматаев (главный редактор);

член-корреспондент О.А. Тогусаков (зам. главного редактора);

Б.М. Дженбаев (отв. секретарь);

академик А.А. Акматалиев

академик Ж. А. Акималиев

академик А.А. Борубаев

академик Ш. Ж. Жоробекова

академик К. М. Жумалиев

академик А. Ч. Какеев

академик Т. К. Койчуев

академик А.А. Кутанов

академик М. М. Мамытов

академик Д.К. Кудаяров

академик Ж. Ш. Шаршеналиев

академик А.Э Эркебаев

член-корреспондент И.А. Ашимов

член-корреспондент К.Ч. Кожогулов

член-корреспондент Р.З. Нургазиев

Р.Э. Конурбаева (директор информационно-издательского центра «Илим»)

СОДЕРЖАНИЕ

МАЗМУНУ

CONTENTS

ЖУМАГУЛОВ С.

Оозеки салттагы музыкалык искусство жана искусствонун түрлөрүнүн өркүндөшү жана жайылтылышы - мезгил талабы.....7

ДЖУМАТАЕВ М.С.

Салттуу музыка күнү - бул илимдин да майрамы8

ТОГУСАКОВ О. А.

Искусство бөлүмүнүн, музыкалык искусство боюнча диссертациялык кеңештин удаа ачылышы искусство тармагындагы илимде келечекке жол ачат.....10

МАВЛЯНОВ А.С.

Салттуу музыкалык искусствонун окумуштуулар тарабынан изилдениши учур талабы.....11

АКМАТАЛИЕВ А.А. Кыргыздын салттуу искусствосунда адабият менен музыка эриш-аркак.....12

АЛАГУШОВ Б.

Камбаркан.....13

Камбаркан.....13

Kambarkan

БЕЛЯЕВ В. М. / Россия/

Творчество Муратаалы Куренкеева.....18

The creativity of Murataaly Kurenkeev..

ВИНОГРАДОВ В. С. /Кыргызстан/

А. В. Затаевич и Кыргызская народная музыка28

А. В. Затаевич жана кыргыз элдик музыка.....28

S. A. V. Zataevich and the Kyrgyz people's music

КАРОМАТОВ Ф.М /Узбекистан/

Макамат в условиях современности38

Macamate in the terms of contemporaneity

МУХАМБЕТОВА А. И. /Казахстан/

Изучение традиционной Казахской музыки в XIX-XX веках43

Studying traditional Kazakh music in the XIX-XX centuries

КАЙБЫЛДАЕВ А. /Кыргызстан/

Күү жанрлары51

Жанры кюу.....51

Genre kuu

САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВОНУ ИЗИЛДӨӨ МАСЕЛЕЛЕРИ**АМАНОВА Р.А. /Кыргызстан/**

Традиционная устно-профессиональная музыка кыргызов.....56

Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкасы.....56

Traditional oral and professional music of Kyrgyz

АКМАТАЛИЕВ А.А. /Кыргызстан/

Музыка – Айтматовдун жан дүйнөсү.....62

Музыка в духовном мире Ч. Айтматова.....62

Music in the spiritual world of Ch. Aitmatov

ЕЛЕМАНОВА С.А. /Казахстан/

Проблемы музыкального мышления, языка и семантики в изучении современного национального композиторского творчества.....68

The problems of musical thinking, language and semantics in the study of contemporary national composer creativity

ЕЛЕМАНОВА С.А. / Казахстан /

Современное состояние Казахской традиционной музыкальной культуры:

проблемы и задачи72

The current state of Kazakh traditional musical culture: problems and tasks

СУБАНАЛИЕВ С. / Кыргызстан/

Комузчулуктагы аткаруучулук стилдер маселесине карата.....76

К вопросу исполнительских стилей в искусстве комузистов.....76

To the questions of performing styles in the art of the comedians

ДЮШАЛИЕВ К. Ш. / Кыргызстан/**АБЕТЕКОВА А. / Кыргызстан/**

От фольклорного пения до вершины профессиональной исполнительской деятельности.....84

Фольклордук ыр өнөрчүлүгүнөн ооз эки кесипкөйлүккө өтүү процесси.....84

From folk song tradition to oral professionalism

ЖАҢАБЕРГЕНОВА Э.М. /Казахстан/

Социально-культурные вопросы традиционной музыки в эпоху глобализации.....89

Socio-cultural issues of traditional music in the era of globalization

БАБИЖАН Б. Ж. /Казахстан/

Жанр «КАРА ОЛЕН» в контексте традиционной музыкальной культуры казахов.....93

Genre «KARA OLEN» in the context of kazakh traditional musical culture

РАИМБЕРГЕНОВ А. И. /Казахстан/

Вариантность в кюях Казангапа.....96

The variance in Kazangap's kyus

ФАТТАХ ХАЛЫК-ЗАДЕ /Азербайжан/

О некоторых вопросах изучения тюркской идентичности в Азербайджанской науке.....101

On the several aspects of study turkic identity in Azerbaijani humanities

НЫШАНОВ Н. А. /Кыргызстан/

Кыргыз салттуу үйлөмө кабар берүүчү аспаптар.....106

Традиционные сигнальные музыкальные инструменты кыргызов106

Traditionne signalnie of Kyrgyz musical instruments

ЖУМАСЕИТОВА Г.Т. /Казахстан/

Интерпретация Казахской эпической и традиционной музыкальной культуры в балетном театре XXI века.....113

Interpretation of the Kazakh epic and traditional musical culture in the ballet theater of the XXI century

КАСЕЙ М. /Кыргызстан/

Кыргыз элинин төкмө-акындык өнөрү тарыхый-маданият таануучулук аспектиде.....117

Искусство акынов-импровизаторов кыргызского народа в историко-культурологическом аспекте.....117

The art of akun-improvisators of the kyrgyz people in culturological aspect

КУРБАНОВ К. Т. /Узбекистан/

О проблемах изучения традиционной музыки Каракалпаков.....123

About the problems of studying traditional Karakalpak music

ЖУМАБЕКОВА У. З. /Кыргызстан/

Оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун келечек муундарды тарбиялоодогу ролу.....127

Роль устно-профессионального музыкального искусства в воспитании подрастающего поколения127

The role of oral and professional musical art in the upbringing of the younger generation

МАДАНИЯТ, ИСКУССТВО ЖАНА ДҮЙНӨ ТААНЫМ МАСЕЛЕЛЕРИ**ЖУМАГУЛОВ М. Ж. САРИЕВА К. /Кыргызстан/**

Асан Кайгынын санаттары – системдүү дүйнө түшүнүм үлгүсү.....130

Система мироустройства в изречениях легендарного мыслителя Асана Кайгы.....130

To the questions of performing styles in the art of the comedians

ДЖАКЫПОВ К.К. /Кыргызстан/

Ааламдашуу шартында кыргыз элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүн сактоо жана өркүндөтүү процессининде көркөм билим берүүнүн ролу.....135

Роль художественного образования в сохранении и в развитии инструментальной музыки в условиях глобализации.....135

The role of art education in preserving the development of traditional music in the context of globalization

ЖАКЫШБЕК Н.Б. /Казахстан/

Пространство и время развития казахского жетыгена140

The space and time of development of the Kazakh zhetygen

ТОКОЕВА Ж.Т. /Кыргызстан/

Кыргызское кино и традиционная музыка.....144

Кыргыз киносу жана салттуу музыка144

Kyrgyz cinema and traditional music

ШАРИПОВА Э.К. /Кыргызстан/

Музыканын социумдун руханий турмушундагы ролу: философиялык анализ.....148

Роль музыки в духовной жизни социума: философский анализ.....148

The role of music in the spiritual life of socium: philosophical analysis

УСАЛ Г./Кыргызстан/

Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствосундагы фольклордун мааниси.....152

Место фольклора в кыргызском устно-профессиональном музыкальном искусстве.....152

The importance of folklore in the professionally-professional music art

ФАТИХ БАШБУГ /Туркия/

Түрк сүрөтчү Бедри Рахми Эйпо уулунун «САРЫ САЗ» аттуу чыгармасындагы маданий белги.....156

Национальное культурное значение в произведении под названием «САРЫ САЗ»

турецкого художника Рахми Эйуболу.....156

The cultural image of the turkish painter bedri rahmi eyuboglu's work entitled «SARI SAZ»

УСЕНОВА Н.Э. /Кыргызстан/

Память как явление преемственности в интерпретации традиционной музыки.....160

Эс тутум каада-салт музыкасын талкуулоодогу мурастоонун көрүнүшү катары160

Memory as a phenomenon of continuity in the based interpretation of traditional music

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ164

Жумагулов С.

КРсынын маданият, маалымат жана

туризм министри



**ООЗЕКИ САЛТТАГЫ МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВО ЖАНА
ИСКУССТВОНУН ТҮРЛӨРҮНҮН ӨРКҮНДӨШҮ ЖАНА
ЖАЙЫЛТЫЛЫШЫ МЕЗГИЛ ТАЛАБЫ**

Салттуу музыканын негизин түзгөн оозеки салттагы адистик музыкалык өнөрдү таанытуу, жайылтуу жана өркүндөтүү максатында эл аралык деңгээлде “Салттуу музыка Жумалыгы” уюштурулууда. Жумалыктын алкагында Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясы менен биргеликте оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун багыттарын изилдеген илимий-практикалык конференция өтүүдө. “Ааламдашуу шартында улуттук иденттүүлүктү сактоодогу салттуу музыкалык искусствонун ролу” аттуу эл аралык конференциянын негизги максаты - салттык музыканы фольклордук, эстетикалык, философиялык, социологиялык, этнопедагогикалык аспектилерде изилдөө болуп саналат. Салттуу музыканы аткаруунун өзгөчөлүктөрүн аныктоо, салттык маданияттын музыка, театр, кино, ж.б багыттардагы ордун белгилөө менен салттуу музыканы изилдөө маселелери кеңири талкууланат деген ишенимдемин.

Маданият, маалымат жана туризм министрлиги тарабынан колдоого алынып өтүп жаткан “Салттуу музыка жумалыгы” ааламдашуу доорунда салттуу музыканы алып жүрүүчүлөргө карата мамлекеттик деңгээлде көңүл буруунун мисалы. Бул долбоор өсүп келе жаткан жаш муундун руханий жан-дүйнө байлыгынын калыптануусуна өбөлгө түзүп, улуттук нарк-дөөлөттөрүбүздү коомчулукка кеңири жайылтууга жол ачат деген үмүттөмүн.

Дагы бир жолу улуттук нарк-дөөлөттөрүбүздү, салттуу маданиятыбызды илимий негизде талдоого алган жалпы окумуштууларга, конференциянын иштерине ийгиликтерди каалаймын.



Джуматаев М.С.

Кыргыз Республикасынын

Улуттук илимдер академиясынын

Президенти, академик

САЛТТУУ МУЗЫКА КҮНҮ – БУЛ ИЛИМДИН ДА МАЙРАМЫ

Урматтуу конференциянын катышуучулары, алыстан келген меймандары! Искусство илимсиз, Илим искусствосуз жашабайт, демек салттуу музыка күнү – бул илимдин да майрамы. Мына бүгүн дүйнө жүзүндөгү элдердин рух байлыгы болгон салттуу музыкалык искусствону изилдөөнү жандантуу, аталган искусствону сактоо маселелери ааламдашуу доорунда актуалдуу экендигине коомчулуктун көңүлүн буруу максатында Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Философия жана саясий-укуктук изилдөөлөр институту (Көркөм өнөр таануу бөлүмү) салттуу музыка Жумалыгынын алкагында, 2018-жылы 24-25-апрелде 25-апрель салттуу музыка күнүнө жана Ч. Айтматовдун 90 жылдыгына арналган “Ааламдашуу шартында улуттук иденттүүлүктү сактоодогу салттуу музыкалык искусствонун ролу” аттуу Эл аралык илимий-практикалык конференция өткөрүүдө.

Илимий-практикалык конференциянын программасында белгиленгендей бүгүнкү күндөгү салттуу музыкалык искусствону изилдөө маданиятты, искусствонун түрлөрүн, дегеле дүйнө таанымга байланышкан маселелерди илимий өнүгтө кароо мезгил талабы. Баарыңыздарга жакшы маалым болгондой, кылымдардын кыйырын карытып, кыйла замандарды башынан өткөрүп, сак, усун, гун, карлук, карахани, монгол хандыктарын түзүүгө жашоосун арнаган, ал тургай жунгар хандыгынын аёосуз эзүүсүнө туруштук берип, тарыхтын бетинен таасын орун алган Азиянын аймагындагы алгачкы этностордун бири – кыргыздарга дем-күч берген, руханий мурасы - кыргыз салттуу музыкасы мезгилдердин элегинен өтүп, арышын кенен жайды. Бирок, тарыхый бурулуш доордун өктөм талабы улуттук аң-сезимибиздин бурулушуна, ааламдашуу процессинин принциптерин багындырууга, мезгил талабына ылайык келүүгө мажбур кылат экен. Демек, ааламдашуунун алкагында, эгер биз кыргыздар дүйнөдөгү этностордун катарында руханий дөөлөттөрүбүздү сактап калабыз десек, биз өз угуучуларыбыз үчүн да шарттарды түзүшүбүз абзел.

Кыргыз Республикасынын Жогорку Аттестациялык Комиссиясы (ЖАК) тарабынан берилген уруксаттын негизинде Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Философия жана саясий-укуктук изилдөөлөр институтунун жана Кыргыз-Түрк “Манас” университетинин алдында түзүлгөн философия илимдери боюнча докторлук (кандидаттык), маданият таануу боюнча Диссертациялык кеңеште 17.00.02-музыкалык искусство адистиги боюнча кандидаттык диссертацияларды коргоого уруксат берилиши Кыргызстандагы музыка таануучулардын катарын көбөйтөт деген ишеничтебиз.

Быйылкы “Региондорду өнүктүрүү” жылында, 2013-жылы чыккан Жогорку Кеңештин “25-апрель Салттуу музыка күнү деп белгиленсин” (№3027-V, 18-апрель, 2013-жыл) деген Токтомун ишке ашыруу максатында Маданият, маалымат жана туризм министрлигинин 20-25 апрель күндөрү салттуу музыка Жумалыгынын өткөрүп жатышы, кыргыз жергесинде III Көчмөндөр оюнунун өткөрүүсү маданиятка болгон мамиленин бийик экенин тастыктайт. Кыргызстандын элинин салттуу маданиятын сактоо, жаш муундарды руханий башатка сый мамиле жасоого үйрөтүү, профессионалдык музыкалык маданиятты өнүктүрүү максатында багытталып уюштурулуп жаткан Кыргыз салттуу музыкасынын “жумалыгынын” өтүшү эгемендүү кыргыз элинин маданиятындагы өзгөчө окуя катары кабыл алуубуз зарыл. Соңунда айтаарым аталган конференциянын бардык катышуучуларына, уюштуруу тобуна терең ыраазычылыгымды билдирем. Биз жашап жаткан коомдогу бардык маданий, анын ичинде салттуу музыканын бардык көйгөйлөрү бул конференцияда талкууланып, жыйынтыгында жаңы идеялар жаралат деп ишенебиз. Андыктан конференциянын ишине ийгиликтерди каалайм!



Тогусаков О. А.

Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын вице-президенти, КРнын корреспондент-мүчөсү, философия илимдеринин доктору, профессор

ИСКУССТВО БӨЛҮМҮНҮН, МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВО БОЮНЧА ДИССЕРТАЦИЯЛЫК КЕҢЕШТИН УДАА АЧЫЛЫШЫ ИСКУССТВО ТАРМАГЫНДАГЫ ИЛИМДЕ КЕЛЕЧЕККЕ ЖОЛ АЧАТ

Урматтуу конференциясынын катышуучулары! Кымбаттуу меймандар! Баарыбызга маалым 20-25-апрель күндөрү өтө турган салттуу музыка Жумалыгынын алкагындагы өтүп жаткан Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академияда “Ааламдашуу шартында улуттук иденттүүлүктү сактоодогу салттуу музыкалык искусствонун ролу” аттуу Эл аралык илимий-практикалык конференциянын Философия жана саясий-укуктук изилдөөлөр институтунун Искусство таануу бөлүмү тарабынан сунушталып, өткөрүлүп жатканы академиянын искусство тармагындагы фундаменталдык илимий-изилдөөнү жолго коюну колго алгандыгынан кабар берет.

Жаңыдан ачылган бул бөлүм (буйрук №9-к, 3-апрель, 2017-жыл) музыкалык искусство менен катар искусствонун сүрөт, театр, кино, телевидение ж.б. багыттары боюнча илимий-изилдөө иштерин алып барат. 25-апрель Салттуу музыка күнүнө карата, Ч.Айтматовдун 90 жылдыгына арналып өткөрүлүп жаткан илимий-практикалык конференция пленардык жана секциялык “Салттуу музыкалык искусствону изилдөө маселелери” жана “Маданият, искусство жана дүйнө тааным маселелери” отурумдарынан туруп, бүгүнкү күндөгү ааламдашуу доорунда музыкалык искусстводогу оозеки салттагы профессионалдык музыканын ордун жана анын аткарган ролун айгинелөөгө салым кошооруна ишенебиз.

Институттун алдында ачылган жаңы бөлүмдүн алдына койгон максаттары: совет мезгилинен кийин жүргүзүлбөй калган фольклорду жыйноо экспедицияларын уюштуруу, искусство тармагындагы аспиранттар менен илимий эмгектердин үстүнөн иштөө, академиянын архивтик материалдарын атайын окуу жайлардын окуу программасындагы практикалык иштер катары колдонуу максатында кызматташууга чакыруу ж.б. илимий-теориялык маселелерди кароого өз салымын кошооруна терең ишенебиз.

Бүгүнкү конференцияда ааламдашуу шартындагы улуттук иденттүүлүктү сактоодогу салттуу музыкалык искусствонун ролу илимий көз караштан каралып, терең талдоого алынат. Ар түрдүү кайчы пикирлер айтылып, калыптанып калган айрым бир терс көз караштарга татыктуу жооптор берилет деп ишенем. Ошону менен бирге бүгүнкү конференция аймактагы коңшулаш мамлекеттердин элдеринин ортосундагы илимий-маданий карым-катнашты кеңейтүүгө жол ачаары шексиз.

Анткени биздин тарыхыбыз бир, тамырыбыз бир. Сиздерге үлкөн чыгармачыл жана түйшүктүү илимий ишмердигиңиздерге ийгилик каалайм!



Мавлянов А. С.

Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын мүчө-корреспонденти, техника илимдеринин доктору

САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВОНУН ОКУМУШТУУЛАР ТАРАБЫНАН ИЗИЛДЕНИШИ – УЧУР ТАЛАБЫ

2017-жылы окумуштуулук даражаны изденип алуу үчүн Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын Философия жана саясий-укуктук изилдөөлөр институту жана Кыргыз-Түрк “Манас” университетинин алдындагы философия илимдери боюнча докторлук (кандидаттык), маданият таануу боюнча Диссертациялык кеңеште 17.00.02-музыкалык искусство адистиги боюнча кандидаттык диссертацияларды коргоого Кыргыз Республикасынын Жогорку Аттестациялык Комиссиясы тарабынан уруксат берилген. Диссертациялык кеңештин ачылышы менен илимдеги Искусство багытынын музыкалык искусство тармагында изилдөөчүлүк менен алектенген Кыргызстандык илимпоздор үчүн илимий эмгектерин жана коңшу мамлекеттердеги окумуштуулардын диссертацияларын биздин жергебизге келип коргошуна шарт түзүлдү.

Жогорку Аттестациялык Комиссиясын 17.00.02-музыкалык искусство адистиги боюнча кандидаттык диссертацияларды коргоого берилген уруксаттын, биз жетектеп турган мезгилге туура келиши, Президиумдун колдоосун тапкан бул кадам искусство тармагындагы “келечекке” кызмат кылаарында шек жок.

КРУИАдагы Философия жана саясий-укуктук изилдөөлөр институтундагы жаңы ачылган “Искусство таануу” бөлүмү тарабынан сунушталып өткөрүлүп жаткан 25-апрель Салттуу музыка күнүнө карата “Ааламдашуу шартында улуттук иденттүүлүктү сактоодогу салттуу музыкалык искусствонун ролу” аттуу Эл аралык илимий-практикалык конференциянын ишине ийгилик каалап, оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствону сактоого, жайылтууга арналган салттуу музыка Жумалыгынын ийгиликтүү өтүшүнө тилектешмин!



Акматалиев А.А.

Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясынын академиги

КЫРГЫЗДЫН САЛТТУУ ИСКУССТВОСУНДА АДАБИЯТ МЕНЕН МУЗЫКА ЭРИШ АРКАК

Урматтуу жумалыктын катышуучулары! Кыргыз Республикасынын Улуттук илимдер академиясында 25-апрель Салттуу музыка күнүнө карата өтө турган салттуу музыка Жумалыгынын алкагында өтүп жаткан “Ааламдашуу шартында улуттук иденттүүлүктү сактоодогу салттуу музыкалык искусствонун ролу” аттуу Эл аралык илимий-практикалык конференция кыргыздын чыгаан уулу, залкар жазуучу Ч.Айтматовдун 90 жылдыгына арналып жатышы өзгөчө символикалуу.

Ч. Айтматов башка акын-жазуучулардан айырмаланып өзгөчө искусство – кино, театр, сүрөткө жана музыкага жакын экендиги, ал өзүнүн чыгармаларында өзгөчө ыкмада көркөм чагылдырылганы буга чейинки изилдөөчүлөрдүн эмгектеринде кеңири айтылып келет. Жазуучу кыргыздын элдик ырларынан тарта, профессионалдык шедеврлерге чейин сүңгүп кирип, ар бирине өзүнө гана таандык өзгөчөлүктөрдү таап, белгилеп, ал тууралуу таамай, кеңири ой-пикирлерди айткан.

Айтматов жана музыка жазуучунун чыгармачылыгында өзүнчө бир көркөм аалам, буларды синтез катары да кароого болот. Ч.Айтматовдун жан дүйнөсүндөгү музыка чыгармачылыгында чагылдырылып, көркөм деталь катары каармандардын психологиясын ачып берүүдө, жаратылыштын сулуулугун сүрөттөөдө ж.б. учурларда өзгөчө көркөм чагылдырылган. Ал музыканы жүрөктүн тили, сезимдердин ыргагы, көңүл күүсү экендигин чыгармаларында терең ачып, жогорку көркөмдүктө, философиялуу кылып чагылдырат.

Демек, музыка жазуучунун жан дүйнөсү катары аны менен бирге жашайт, бирге өмүр кечирет. Мына ушул сыяктуу эле жазуучу искусствонун башка түрлөрүнө да өзгөчө көңүл бөлүп, сүрөткө, кино, театр деген мамилеси өзгөчө экени байкалат. Аталган илимий-практикалык конференциянын жазуучунун 90 жылдыгына арналышы жакшы саамалык. Бул саамалык мындан ары тереңдетилип, келечекте Айтматов таануучулардын катарында искусство таануу илиминдеги окумуштуулар өсүп чыгат деген ойдобуз.

“Айтматов жылы” деп жарыяланган жыл ичинде өтө турган иш-чаралардын бири катары аталган конференциянын катышуучуларына илимий изденүү жолундагы ийгиликтерди каалайм!

УДК 78 /787

Алагушов Б. /Кыргызстан/
Кыргыз эл артисти, музыка таануучу

КАМБАРКАН

Аннотация: Макалада комуз аспабынын жана алгачкы күү. Камбаркандын элдик уламыштарда айтылып келген жаралуу тарыхы иликтенет.

Негизги сөздөр: комуз, музыкалык аспап, кыргыз, күү, кыл, Камбаркан, моринхур, кобыз.

КАМБАРКАН

Аннотация: В статье описывается происхождение кыргызского музыкального инструмента комуз и первого кюу для комуза Камбаркан.

Ключевые слова: комуз, музыкальный инструмент, кыргыз, кюу, струна, Камбаркан, моринхур, кобыз.

KAMBARKAN

Annotation: The article describes the origin of the Kyrgyz musical instrument komuz and the first kuu for komuz Kambarkan taken from national sayings.

Key words: komuz, musical instrument, Kyrgyz, kuu, string, Kambarkan, morinhur, kobyz.

Дүйнөдө жашаган ар бир элде байыртан эле калк музыкасынын ар түрдүү кооз үлгүлөрү кеңири өнүккөн. Алардын кандайча чыкканы, тараганы жөнүндө ар кайсы элдерде түркүп-түрдүү уламалар, илимий божомолдоолор айтылат. Алсак, казактын эки кылдуу музыкалык аспабы кыл кобызды Коркыт биринчи жасап, анда алгачкы жолу күү тартса, өзбек, уйгур, тажик, түркмөн өңдүү дилдеш элдердин гиджагын (кыл кыяк түрүндөгү аспапты) X кылымда жашап өткөн даңазалуу дарыгер Улукман (Авицена) ойлоп тапкан деген боолго айтылат. Ал эми боордош казактардын дагы бир эң байыркы чертме жети кылдуу аспабы жетигендин чыгышына төмөнкүдөй улама себепкер болуптур: «Илгери, илгери бир айылда бир чал жашаптыр. Анын жети уулу болуптур. Айылда жашагандарды ар дайым кайгы-капа басчу экен. Каардуу кыштын бир айында айылга кар калың түшүп, катуу суук, жут болот. Малдын баары кырылып, калк тамак-ашсыз калат. Чалдын үйүн да кайгы басат. Балдарынын баары биринин артынан бири өлөт. Ошондо карыя күйүтүнө чыдай албай кургак жыгачты жалпайта сомдоп алып, ар бир уулунун өлүгүнө багыштап, ар бирине бирден

кыл тагып, тээк коюп, мундуу жоктоолорду чыгарыптыр. Улуу баласы Кани өлгөндө карыя биринчи кылды тагып «Карагым» деген ырын ырдаптыр. Экинчи баласы Төраалым каза тапканда экинчи кылды тартып, «Канат сыңар» аттуу обонду төкмөлөптүр. Үчүнчү уулуна атасы «Кумарым» деген күүнү чыгарыптыр. Төртүнчүсү Бекенге «От өчөр» күүсүн, бешинчиси Хауска Жулзарга «Күнүм тутулду», акыркы жоктоосуна, көкүрөк күчүгү Кыяска карыя жетинчи кылды тагып, «Жети баламан айрылып куса болдум» деген күүнү чертиптир.

Аспаптын добуштары аркылуу бүтүндөй муң-кайгыны алуу менен аткаруучу ар бир өлгөн баласынын кебете-кешпирин мүнөздөгөн түрдүү түркүп обондорду жаратыптыр. Мына ушундан баштап калк арасына жеткен аттуу элдик музыкалык аспап тараптыр» [1, 6-б.].

Ал эми монголдордун байыркы моринхуру (биздин кыл кыяктын дал өзү) тууралуу да мындайча улама айтылат: «Илгери атактуу бир азамат болуптур. Ошонун Жонон-хар деген күлүк аты болгон экен. Ал жарыштарда алдына да ат чыгарбаптыр. Күндөрдүн биринде жаш жигит сүйгөнүнө атын минип барат. Бирок, ал жерден кимдир бирөөлөр кара

ниеттик менен анын күлүгүн өлтүрүп кетет. Ошондо айтылуу азамат атынын эстелигине арнап музыкалык аспап жасаптыр. Башына атынын башынын сөлөкөтүн түшүрөт. Аспабынын кылына күлүгүнүн куйругунан кыл кылып тагат, терисинен болсо, чарасын капкактайт. Ал аспабын моринхур деп атайт. Монголдордо «хур» — жаалуу (тартма) элдик музыкалык аспапты билгизсе, «морин» — ат дегенди түшүндүрөт». Мына, ошондон баштап, монголдордун арасына биздин кыл кыягыбызга бардык жагы (*турпаты, чабылышы, капкакталышы ж. б.*) менен куюп койгондой окшош, түркүмдөш тартма (жаа менен тартып ойноочу) моринхур аттуу элдик музыкалык аспап тараптыр [2]. Ушундан улам жогоруда айтылган бир тууган, канатташ жашашкан элдердин уламаларынын негизинде чыккан аспаптар да азыркы музыкалык аспаптарыбыздын түпкү тектеринин чыгышына, адепки жаралышына да бирден-бир булактардан болуптур. Анткени, Орто Азия элдери эзелтен эле бир-бири менен кала берсе, монголдор менен да карым-катышта, маданий байланышта аралаша жашашкан.

Кыргыз элинде да кай бир элдик музыкалык аспаптардын алгачкы ойлоп табуучулары, айрым күүлөрдүн чыгышына себепчи болгондор жөнүндө да уламалар, санжыралар айтылат. Алсак, күүлөрү ар бир кыргызга эне сүтү менен кошо сиңген, бабабыздан балабызга, неберелерибизден чөбөрөлөрүбүзгө улуу урматтоо, терең кадырлоо менен өтө бизге жеткен эң байыркы сүйүктүү аспабыбыз комуз жөнүндө да ар кандай уламалар айтылат.

Анын биринде «Илгери, илгери кыргызда Камбар деген мергенчи болуптур. Ал колуна бүркүт кондурбай, же жаа тартпай тура алчу эмес экен. Ал турсун, токойго жалгыз барып, жырткыч айбанаттар, канаттуулар менен да бетме-бет кармашчу экен. Күндөрдүн биринде ал кезектеги аңчылыктан үйүнө кайтып келатты, чычкан мурду жөргөлөгүс бак-дарак жыш өскөн чыпырман токойго кез келет. Аңгыча Камбар капасынан обондуу бир добушту угуп калат. Айланага баамдап караса үн так төбөсүнөн угулгансыйт... Камбар элеңдеп ар-жак, бер-жагын карайт, эч нерсе көрүнбөйт, таң калат. Ал баштаган ишинин аягына чыкмайынча жаны жай албаган, ойлогон оюн орундатууга, баарын билүүгө тырышкан адам

экен. «Мобу даракка чыгып көрөйүнчү, балким мукамдуу добуш ушундан чыкпасын деген ойго келет. Ал дарактын учуна чейин чыгып барса, кийинки даракка дейре кериле созулган бир тал жип сымап нерседен желаргыдан ыргалган бутактар тийген сайын дыңылдаган үн чыгып жатыптыр. Көрсө, ал жип эмес, кургап калган ичеги бопуп чыгат. Айран-таң, калган Камбар минтип боолголойт: «...шиш бутакка курсагын жарып алган маймыл ары-бери секире берип, ичегиси чубала бутактан-бутакка илинген бойдон калып, күнгө кургап, желге чыйралат да, жагымдуу үн чыгарган кылга айланат...».

«1918-жылы, - деген бул саптардын авторуна улуу күүчү Карамолдо: «Ат-Башынын «Ат» деген жайлоосунан Кашкардык Токтосунахун аттуу саякатчыга жолуктум. Ошондо черткен күүлөрүмдү угуп отуруп ал: «Комуздун качан, кайдан чыкканын билесинерби?...» - деген собол таштап, анан өзү мындай жооптогон: «Комуз жөнүндөгү маалыматтарды Кашкардагы эски кол жазмалардын жыйынын сактай турган жайдан окудум. Биздин замандан миңдеген жылдар мурда Эне-Сай дарыясынын боюнда жашаган кыргыздардын Камбар деген ханы болуптур. Анын буйругу боюнча ар бир күнү жигиттери аттанып чыгып, күнчүлүк алыс жердеги жаңылыктарды жеткирип турушчу экен. Күндөрдүн биринде хандын буйругу менен жоон топ адам токойго бет алып жөнөшөт. Токойдо ар кандай жалаңдаган жырткычтар көп жашачу экен. Ошондуктан ал токойго баргандар токойдон чыкпай өлүп калышчу экен. Кезектеги жүрүштө кимдир бирөөлөрү аман калыптыр. Ал элеңдеп токойду аралап келатса, чоң түп жапайы алманын түбүнөн өтө береринде кандайдыр бир жагымдуу добушту кулагы чалыптыр. Ал эки жагын элеңдей карап, үн чыккан жакты байкай баштайт. Абайлап байкаса, жапайы алманын айланасынан көп алыс эмес жерде маймылдын өлүгү жатат. Жакшылап ар жак, бер жагын караса бутакка жабышкан ичке ичеги бир бутактан экинчи бутакка илинип кургап калыптыр. Желаргы жүргөн сайын, андан дыңылдаган үн чыгып жатканын угат. Ал айраң таң калат. Кечинде келгенде ал көргөндөрүнүн баарысын төкпөй-чачпай ханга айтат. Хан устасына жарак-жабдыктары менен бир топ жигиттерди кошуп берип, токойго кайра жөнөтөт. Хандын устасы баш болгон он чакты киши токойго

келип, ал жердеги болгон окуянын баарын жакшылап байкап көрүшөт. Алар «...өлгөн маймыл бул чоң жапайы алманын жемишин жеймин деп бутакка чыккан болуу керек... Анан бутак сынып кетип, маймылдын ичегикарыны жарылып, ичегиси керилип, ал ипичке болуп кургап калгандыктан, желаргы болгон сайын үн чыгарып жаткан тура... ..» деген тыянакка келишет. Булардын баарын экинчи жолу баргандар келип, толугу менен ханга түшүндүрүшөт. Камбаркан кунт коюп уккандан кийин, ары ойлонот, бери ойлонот. Эртеси хан баягы көрүп келген жигиттердин ичинен бирөөсүнө: «Сен өзүң көргөн ичегини мага түрүп алып келгин. Андан кызыктуу бир нерсе чыгат»,— дейт. Жигит хандын айтканын эки дебей аткарып, ичегини түрүп келип, Камбарканга тапшырат. Хан ичегини алаары менен жарым кулач жыгачка кере тарттырып чертип көрсө, «чыңк-чыңк» эткен үн чыгат. Адамдан акыл качып кутулбайт эмеспи. Акыры, Камбаркан устасына моюну ичке, чарасы оюлган, жыгачты капкактайт, баягы ичегини тактырат. Андан кийин аны акырын чертсе, кадыресе даана үн чыгат. «Ой тобо, ичеги сүйлөйт экен да...» - деп таң калат. Кийин койдун ичегисин сууга чылап, анан чий менен сыдыра кырындысы ичкергенге чейин кетирип ошол бойдон кургатып, анан ичегини ийикке ийиртип, кургатып тагат. Чертип көрсө баштагыдан уккулуктуу добуш чыгат. Ошентип жыгачка үч кулак жасалат. Оң кол менен шартылдата чертилгендиктен аны «чертмек» дешип жүрүшүп, анын аты «чертмек» аталыптыр. Бара-бара Камбаркан өзү чертип, күү чыгарып, «өзүм калбасам да, атым калсын» - деп, биринчи черткен күүнү «Күүнүн башы Камбаркан» деп атаптыр. Мезгил өткөн сайын аспаптын сапаты, түрү, күүсүнүн мазмуну да өзгөрүптүр.

Азыркы Кытайда жашаган кыргыздардын арасында комузду ойлоп тапкан адам жөнүндө да «Күүнүн башы Камбаркан» деген улама айтылып калыптыр. Анда: «Чыгаанга чыгарылып, эл ичинен айдалган Камбаркан менен Чолпон бойго жеткенде үйлөнүшүп, бир эркек перзенттүү болот. Өз элинен айрылып жок болуп жүргөн Камбаркан: «Уулумду куттуктап, ат той кылып берем» деп, аялын уулу менен үйүнө таштап, жигиттерин ээрчитип, токойлуу тоо арасын аралап, аң уулап чыгып кетет.

Чолпон ымыркайы менен үйүндө калат. Кешиги каткан Камбаркан той даярдыгын бүтүрүп, аңчылыктан кайткан жолунда шыңгыраган бир үнгө кулагы түшөт. Тим басып кете албай, көңдөй болуп куураган бир жыгачтын бетине илинип катып калган ичегиден чыккан үн экенин байкайт да, ал жыгачты зооктоно караганча «муңканып жүргөн Чолпон уулу менен уга жүрсүн» деп, аны да олжолой кайтат.

Үйүнө кирип, төр жактагы түрү шумдукту көргөн Камбаркан «баа» деп бакырган бойдон Чолпон менен уулунун кыймылсыз жаткан денелерин кучактай жыгылат. Аңгыча жолдоштору да убай-чубай кирип, эси кетип эңгиреген Камбарканды өзүнө келтире албай алек болушат. Бир маалда айылдагылар арты-артынан келишет. Арадан бирөө: «Бая үйдөн бир жылан сойлоп чыгып баратканын көргөн элем. Оюмда бул үйгө кут кириптир десем, бул экөөнү чагып койгон турбайбы!» деп көргөнүн айтат. Жигиттер уу жыланды таап, аны өлтүрүп келишет.

Көпчүлүк баш чайкап: «Муңдуу Чолпон муңканып тапкан, эл-жерден айрылган Камбаркан арманда көргөн бул баланын аты Чоңарман болсун» дешип, атын коюп, энеси менен жердигине коюшат. Камбаркан таап келген коосун жай башына кадап коёт.

Шору каткан ал бейит башынан кете албай, же өз арманын аларга угуза айта албай, санаага батат. Бир кулагына сиңип калган коо аркылуу Чолпон менен Чоңарман арымунун айтып жатышкандай, зээн кейите күнгүрөсө, экөөнүн тең элестери көз алдына келгенсыйт. Жел жүрбөй дымып калган учурларда кодон үн чыгарууга аракеттенип, колу менен черткилей берет. Бир күнү коо кылы үзүлөт. Анын үнүнө көнүгүп, көңүлү жай алгансып калган Камбаркан ойго батып олтуруп, бир коо жасайт да, өзү, аялы жана уулуна арнап үч кыл тагып, үч түрдүү үнгө күүлөйт. Анан үч кылды өз ара сүйлөштүрүү менен эртели-кеч аракеттенип, коосун колдон түшүрбөй, бейит башынан кетпейт.

Күндөрдүн биринде Эсенгелди элинен Мендибай аттуу бир бай журт которо көчүп келаткан жолунан бир муңдуу үнгө кулагы түшүп, аны улай барып, Камбаркандын кайгылуу баянын угат. Ошондо Мендибай түшүндө жылан көрүп, кенче ээ болуп, ошондон байыганынан кеп уруп, өңүндө

көргөн жыланды өлтүрүп көмүп салуу тууралыгын айтат. Камбаркан Калач хандын уулу экендигин билип, айылы менен кошо көчүрүп, өз элине алып кетет.

Камбаркан Мендибайдын жардамы менен элине келгенине кубанып, алар менен учурашканда: «Атам өлсө өлсүн, атамды көргөн журт өлбөсүн» деп эл-журтуна ыраазылыгын билдирип, коосун чертип берет. Аны уккандар: «Мунуң коо эмес, уз экен, аны сен коо дебей, коом уз деп айтсаң, болчудай» дешет. Бара-бара «коом уз» «комуз» делип кыргызга тарап, анда чертилген алгачкы сазды (күүнү) комузчулар чалганда:

Күүнүн башы Камбаркан,
Көкүрөктө муң-арман.
Кылын тагып черткенге
Кырк бир, эки Камбаркан.
Коңур салкын черткенге
Комуз эси жараткан.
Отуз эки Камбаркан,
Оюн таамай бул айткан.

Атап айтып черткенге
Алтымыш эки Камбаркан.
Күүнүн башы Камбаркан,
Муңдун башы Камбаркан.
Жеткирип айтып черткенге,
Жетимиш эки Камбаркан.
Жеталбаган арманын,
Чертгип өткөн Камбаркан,
Күүнүн башы Камбаркан.
Күйүтүн айтып муңканган,
Черин айтып черткенге,
Жети белек Камбаркан.
Күүнүн таап черткенге,
Жүз бир эки Камбаркан,
Күүнүн башы Камбаркан,

Муңдун башы Камбаркан,— деген сөздөр менен баштамай адат болуп калыптыр» [3, 28-30-б.].

Уламаларда баяндалгандай мергенчи Камбарда, хан Камбарда, Камбарканда кыйла кыйналуулардан, убаралануудан, изденүүлөрдөн кийин алгачкы музыкалык аспапты чабышыптыр. Ал өтө эле жөнөкөй болуптур. Коом өскөн сайын анын түрү өзгөрүп, чертүү жолдору байып, аткаруу чеберчилиги да кеңейип жетиле бериптир. Аспап болсо кийин «комуз» деп аталыптыр. Ал эми Камбар черткен алгачкы күүнү анын балдары, неберелери, чөбөрөлөрү үйрөнүп алышып, бүгүнкүгө чейин

«Күүнүн башы Камбаркан» делип чертилип, улуттук сыймыкка айланган комуз жаралган имиш. Бирок, «Байыркы улама боюнча эмне үчүн күү «Камбар» эле делбей, «Камбаркан» болуп калган?..» деген суроо туулат.

«Бул артык сөз эмес, - деп айткан Муратаалы Күрөңкеев музыковед В.Виноградов менен болгон маегинде: -ал ардактуу сөз. Байыртан эле эл өздөрүнүн ырчы, күүлөрүн терең урматташып, өтө кадырлашкан жана кумарлана сүйүшкөн. Ал эми Камбар болсо, эң тунгуч музыкант эле. Мына ошону ойлоп табуучунун эмгегин эл жогору баалап, «кан» көтөрүшкөн. Камбар эч качан кан болгон эмес, ал мергенчи болгон. Бирок, илгертен бери кыргыз эли ардактаган адамынын зоболосун көтөрүш үчүн «кан» деп келишкен. Ал эми калкыбыздын ар бир шайыры кут тутуп «Камбарканын» чыгарып келе жатат. Мен өзүм да, атам да, Атай да, Калык да баарыбыз тен өзүбүздүн «Камбаркандарыбызды» чыгардык» [4, 37-38-б.].

Ал эми СССРдин эл артисти Муратбек Рыскулов: «Биз бала кезде карыялар комузда эң биринчи чертилген күүнү - «Камбарканды» эл ыйык күү катары тутушуп, күүлөрдүн «каны» деп айтышаар эле. Балким «Камбаркан» мен уккандай күүлөрдүн «каныдыр» деген. Улуу күүчү Карамолдонун айтымында уламанын окуялары жогоркудай айтылып келет да мергенчи эмес, Камбар кан болуп айтылат.

Мына ушундай уламадан улам элибизде укумдан-тукумга «Күүнүн башы Камбаркан» деген күү чертилип калыптыр. Чындыгында эле «мен комузчу» деп кыл тырмагандын бардыгы (кичине, чоңуна карабай) алгач элдик «Тунгуч Камбарканды» үйрөнүшөт. Кийин атагы калк аралаган шайырлар да ар дайым, ар качан өз күүлөрүн аткаруудан мурда «Камбарканды» чертишет. Бул чыгарманын комузчулардын арасында бет ачар катарында зор урмат менен аткарылып, түрлөргө өтүшүнүн жөнү бар. Анткени, Муратаалы айткандай, ар бир комузчу Камбарканды бир чети эскеришип, бир чети урматтоо жана сыйлоо максатында «Тунгуч Камбаркандын» нугунда өздөрүнүн жаңы түрдөгү, жаңы кайрыктардагы, жаңы мазмундагы «Камбаркандарын» да жаратышкан. Алсак, улуу устаттар Арстанбек, Күрөңкөй, Муратаалы, Ниязаалы, Токтогул, Карамолдо жана баш-

калар «Камбаркандардын» классикалык кайталангыс үлгүлөрүн чыгарышкан. Комуз музыкасындагы «Камбаркан» аттуу күүлөрдүн бардыгы негизинен квинтага толгонуп чертилет. Бирок, ар кандай позицияларда, ыкмаларда, штрихтерде ойнолот.

Адатта «Камбаркандарга» алардын мазмунун, түрүн, жүрүшүн жана башка толгон жактарын айкындаган ар кандай жардамчы маанидеги жана түшүнүктөгү түрдүү сөздөр да кошо айтылат. Маселен «Камбаркандын» эң адепки чыгышына, эскилигине карата «тунгуч», «эски», «алгачкы», аткарылышына, узактыгына, кыскалыгына «чоң», «кичине», күүнүн музыкалык темасынын мүнөзүнө карай, «муңдуу», «армандуу» деген жардамчы эпитеттер да кошо айтылат. Булардан башка да «Камбаркандардын» араларына адамдардын курагын, кесибин айкындаган «Карылардын Камбаркан», «Малчылардын Камбаркан» деген сөздөр да коштолуп чертилет.

«Камбаркандын» жардамчы аттары айкындап тургандай, алардын ар бирин ар кандай музыкалык мазмунда, түркүн жүрүштө, түрдүү мүнөздө да аткарылат. Алсак, «Камбаркандардын» бири «түнт», «кусалуу», «ачуулуу», экинчиси «бейпил», «шайыр», «жайдары», үчүнчүсү «кайраттуу», «салтанаттуу» жана башка мүнөздө. Ушундай эле ар бир «Камбаркан» өзүнүн көркөм белгиси, формасы, музыкалык мазмунун жана башка жактары менен да айырмаланат. Ушундан улам шайырлардын: «Акылын таап черткенге алтымыш эки «Камбаркан» деп» чертишкени да бекеринен эмес го дейсиз. Чындыгында эле аткаруучу же автор «Камбаркандын» акылын таап аткаrsa, не бир түрдүү музыкалык мазмунга бай түркүн көркөмдүктөгү сандаган «Камбаркандардын» түрлөрүн жаратат.

Комузчулар өздөрү жашаган доорлорунан да жалпы кабар берген «Камбаркандарды» чыгарышкан. Маселен, өткөн доордогу калк кайгыларын «Муңдуу Камбаркан», «Армандуу Камбаркан» деген күүлөрдө баяндашкан. Ал эми Карамолдодой залкар

шайырлар советтик доордо мекенибиздин чар тарабы дүркүрөп өскөнүн «Шайыр Камбаркан», «Колхоз Камбаркан», «Салтанат Камбаркан» аттуу күүлөрүндө даңктаган.

Комузчулар «Камбаркандардын» биринчи симфония, №2 соната жана башка сыяктантып «Алгачкы Камбаркан», «Экинчи Камбаркан» дешип, түрлөрүн көрсөтүп атоого да жетишкен. Бул болсо комуз күүлөрүнүн бийик деңгээлге көтөрүлгөнүн, көп жактуулугун, классикалык музыканын үлгүлөрү менен бир багытта өнүккөнүн айгинелейт. Ушундай «Камбаркандардын» адепки чыгышына жана калк арасына тарашына себепкер болгон «Камбар» деген аттын түпкү тегин териштире келсек, бул сөз эне тилибизге араб тилинен келип кириптир. Ал араб уламышында уламалуу жылкычы жана музыкант экен. Суу атасы — Сулайман, жел атасы — Жел кайык дегендей, күү атасы — Камбаркан деп аталып, кыргыздардын ай-талаасына күүлөрдү чачыптыр. Мына ушундай муундардан-муундарга, доорлордон-доорлорго өтүп, ооздон-оозго жете айтылган уламалар, колдон-колго өтө чертилген салт күү катарында калк арасында жашоо менен калктын калың катмарынан атактуу шайырлардын чыгышына, азыркы комуз музыкасынын төрөлүшүнө жол ачыптыр.

Адабияттар

1. *Сарыбаев Б. Ш.* Народные музыкальные инструменты дореволюционного Казахстана (авторреферат). - Алма-Ата, 1973, 6 с.
2. *Шаров Б.* Гүлдөгөн таланттар. -М: «Правда», 1972, 21-январь.
3. «Кыргыздар». 4-том. Кытайдагы кыргыздардын санжырасы, тарыхы, мурасы жана салты. - Б; Сорос фондусу, 1997, 28-30-б.
4. *Виноградов В.* Кыргыздын элдик музыканттары жана таланттары.-Ф.: «Кыргызстан» 1974, 37-38-беттер.

Беляев В. М. /Россия/
профессор
советский, российский музыковед

ТВОРЧЕСТВО МУРАТААЛЫ КУРЕНКЕЕВА

Аннотация: Музыковед и фольклорист В. М. Беляев анализирует творчество Муратаалы Куренкеева на основании материала труда А.В. Затаевича «250 киргизских инструментальных пьес и напевов», - М., 1934. Автор кратко характеризует отдельные произведения М. Куренкеева для комузы и кыяка, излагает о трансформации кюу Муратаалы Куренкеева в творчестве Б. А. Власова, В.А.Фере, М.Р. Раухвергера, П.Ф. Шубина.

Ключевые слова: материалы труда, пьесы, напевы, комуз, кыяк, трансформация кюу.

THE CREATIVITY OF MURATAALY KURENKEEV

Annotation: Musicologist and folklorist V. M. Belyaev analyzes Muratala Kurenkeev's work on the basis of A.V. Zataevich's «250 Kyrgyz instrumental plays and tunes», Moscow, 1934. Belyaev briefly characterizes some of M. Kurenkeev's works for the komuz and kyyak, he describes the transformation of Murataly Kurenkeev in the works of V.A. Vlasov, V.A. Fere, M.R. Raikhverger, P.F. Shubina.

Key words: work on the basis, instrumental plays, komuz, kyyak.

Муратаалы Куренкеев — старейший и крупнейший кыргызский народный композитор и одновременно крупнейший народный исполнитель-инструменталист, в совершенстве владеющий основными кыргызскими народными музыкальными инструментами — смычковым кыяком и щипковым комузом, а также кыргызской флейтой - чоором и казахской домброй.

В условиях развития народного музыкального творчества, не пользующегося письменностью, сочетание в одном лице композитора и исполнителя абсолютно необходимо. Сочинение музыкальных произведений народным композитором осуществляется не в процессе записи его творческих мыслей на бумаге, а в процессе исполнения. Тем же путем осуществляется народными музыкантами и освоение творчества современных народных композиторов, и освоение музыкального наследия прошлого. Не имея в своем распоряжении записей музыкальных произведений, народный композитор хранит их в своей памяти, воспроизводя время от времени голосом или на инструменте. Память народного композитора, таким образом, заменяет ему и нотную библиотеку, и нотные печатные издания,

и рукописи с готовыми произведениями, и нотные тетради и листки с эскизами сочиняющихся произведений. Произведения бесписьменного народного музыкального творчества передаются из поколения в поколение в живой, устной для вокальных пьес и инструментальной для инструментальных традиции. И термин «памятник народного музыкального творчества» в первую очередь обозначает произведение, сохраненное в памяти народных музыкантов, хотя обычно употребляется для обозначения народных музыкальных произведений выдающегося художественного значения, знаменующих собою высокую степень достижений народного музыкального искусства.

Народный композитор при каждом новом воспроизведении своих сочинений обычно вносит в них более или менее значительные изменения. Таким образом, «полное собрание сочинений» всякого народного композитора, хранящееся только в его памяти, никогда не находится в неизменном, стабильном состоянии, а всегда является музыкальным материалом, подвергающимся изменениям в моменты повторных исполнений. При этом, безусловно, существует какая-то норма, ставящая границы для этих изменений и

не позволяющая народному композитору, переходить за ее пределы. Норма эта, с одной стороны, связана с огромным развитием памяти, наблюдающимся у народных музыкантов, и, с другой стороны, является каким-то выводом из общего состояния той народной музыкальной культуры, которую они представляют, — выводом, связанным с развитием в ней музыкальных форм, лада, ритмики, техники игры на музыкальных инструментах и т. д., и т. д. Норма эта является весьма действенным фактором, обеспечивающим в ряде случаев возможность почти абсолютно точного воспроизведения народными музыкантами одни и тех же произведений через долгие промежутки времени, о чем имеются свидетельства музыкальных этнографов.

Внося в свои произведения отдельные изменения при их повторных исполнениях, шлифуя и отделявая их при этом, народный музыкант делает то же самое и с произведениями, сочиненными не им, но входящими в его репертуар, в его незаписанную музыкальную «библиотеку» и результате чего они получают в его исполнении отпечаток его творческой индивидуальности и его технического исполнительского мастерства. Этот отпечаток сказывается и на фактуре, и на композиционном стиле музыкальных произведений. Это легко заметить, если сравнить репертуар одного народного исполнителя с репертуаром другого и, особенно, одинаковые произведения в исполнении различных исполнителей. Произведения эти каждый из них воспроизводит в своей редакции, отличающейся от редакций других исполнителей.

Отсюда следует, что в этом репертуаре не всегда можно провести точную границу между личным творчеством композитора и произведениями других авторов.

Это же положение справедливо в отношении народных композиторов вообще, то оно справедливо и в отношении Муратаалы Куренкеева - народного кыргызского композитора, исключительно богато одаренного, обладающего крупной творческой индивидуальностью, большой силой воображения и ярким личным музыкальным стилем. Л. В. Затаевич, чрезвычайно близко соприкасавшийся с Муратаалы как с

творческой фигурой и сохранивший в своих записях ряд высоких образцов его творческого и исполнительского стиля, дает ему исключительно высокую оценку. Муратаалы Куренкеев, писал А. В. Затаевич в 1934 г. в своем труде «250 киргизских инструментальных пьес и напевов», «замечательный исполнитель на комузе и кыяке, проживающий в Чонкеминском селении Чуйской области (долина реки Большой Кемин). Отец его, Куренкей, умерший в возрасте 81 года (1907 г.), был в свое время широко известным игроком на комузе и автором многих музыкальных пьес для этого инструмента. Муратаалы перенял от него многое, причем уверяет, что «не играет и втрое хуже» своего отца, которого привык считать недостижимым мастером. О действительной славе Куренкея, как замечательного народного музыканта, мне пришлось слышать не от одного только его сына; да и сам Муратаалы является лучшим доказательством значительности музыкального дарования его отца, так как трудно бы объяснить такую крупную его осведомленность, такое мастерски владение им комузом, кыяком, чоором (кыргызская продольная открывающая флейта), и даже казахскую домброю, такой, наконец, громадный его репертуар, столь же возникший из куренкеевских корней, сколь и эти последние в свою очередь, несомненно, заимствовали свои источники из старины еще более седой и древней. Одним словом, Муратаалы является настоящим «кладом» музыкальной талантливости, опыта и знаний, типичнейшим, так сказать, сконденсированным представителем кыргызской музыкальности. Это — величавый, представительный и умный старик, с большим зарядом народного юмора и острой наблюдательности, так и светящихся в его глазах и находящихся лучшее отражение в трактовке им своего богатого репертуара».

Связывая творчество Муратаалы с творчеством его отца, Куренкея, а через него с историческими традициями кыргызского народного музыкального искусства, А. В. Затаевич намечает три основных раздела в богатейшем репертуаре Муратаалы: во-первых, — произведения личного творчества Муратаалы; во-вторых, — произведения отца Муратаалы, Куренкея, представителем и продолжателем традиций замечательной

школы которого он является, и, в-третьих, -произведения других кыргызских народных композиторов и кыргызского народного музыкального творчества в широком смысле этого слова. Эти три раздела композиторского и исполнительского искусства Мураталы, представлены А. В. Затаевичем в его мастерских записях пятидесяти одной пьесы из репертуара Мураталы, опубликованных в капитальном труде А. В. Затаевича по кыргызскому музыкальному фольклору и являющихся драгоценным материалом для изучения композиторского творчества и исполнительского мастерства этого выдающегося кыргызского народного музыканта.

Кроме этих записей А. В. Затаевича имеется еще запись семи произведений в исполнении Мураталы на грамофонную пластинку, дающая точное воспроизведение его исполнительского стиля и мастерства, чего, но существу, нотная запись не дает, и дать не может. Эти произведения следующие: «Кер өзөн», «Түнкү кезет», «Кайра качпа», «Кошкайрык», «Ат кетти» и «Кербез» для кыяка и «Төтөп шыңгырама» для комуза. (Ударения в кыргызском языке на последнем слог слова.) Пьесы: «Түнкү кезет», «Кошкайрык», «Ат кетти» и «Төтөп шыңгырама» от Мураталы А. В. Затаевичем не записывались.

Хотя записи произведений, исполняемых Мураталы, являются лишь небольшой частью его обширного репертуара, но все же они дают достаточно интересную картину состояния кыргызского народного музыкального творчества в последние предреволюционные годы и в первые годы революции. Этому помогает достаточно разнообразный подбор Л. В. Затаевичем записанных им от Мураталы произведений, свидетельствующий о хорошем вкусе и о широте художественных и научно-музыкальных взглядов автора сборника-выдающегося музыкального деятеля, так много сделавшего для развития кыргызского национального искусства.

Самую значительную группу в записях А. В. Затаевича от Мураталы составляют, естественно, пьесы, приближающиеся по своему характеру к жанру бытовых и лирических кыргызских народных песен, этой обширнейшей области кыргызского народного

музыкального творчества. Среди пьес лирического характера наибольшее количество приходится на жанр «ботойу», который А. В. Затаевичем характеризуется как жанр «элегических, нежных и мягко настраивающих мелодий и пьес, приближающихся к характеру печальных колыбельных песен, как бы посвященных памяти «ботой» (ласкательное название ребенка в возрасте до десяти лет)». К этому жанру кыргызской лирической миниатюры принадлежат: две «Муратаалынын ботойу» (№№ 32 и 67 собрания «250 киргизских инструментальных пьес и напевов»), «Айданын ботойу» (№ 45), «Тилендинин ботойу» (№ 56), «Боккөтөндүн ботойу» (№ 63) и «Муратаалынын кичине ботойу» (№ 69). К этой же группе пьес можно отнести по характеру и настроению пьесу «Музоокенин мундуу күү», «Печальный наигрыш Музооке» (№ 64).

Жанр любовных песен в записанном репертуаре Муратаалы представлен двумя основными видами этого жанра у кыргызов - «күйгөн» и «арман» в пьесах «Күйгөн күү» (№ 29) и «Арман күү Калчыке» (№ 35). И «күйгөн», и «арман» принадлежат к любовным женским песням с коротким, но выразительным напевом. «Күйгөн» - это песни о несчастной любви, «арман» - песни любовной жалобы и любовного разочарования.

Жанр бытовых кыргызских песен представлен в записях А. В. Затаевича от Муратаалы различными по своему характеру и содержанию образцами. Здесь мы встречаем: сиротскую песню «Жетим бала» (№ 71); песню «Шырылдан» (№60), которую пели кыргызские пастухи; пьесу «Жүрүш күү» (№ 31), являющуюся образцом застольной кыргызской музыки; пьесу «Кет бука» (№ 61), связанную с легендой о кулане и принадлежащую к группе пьес о животных; пьесы «Бурулча» (№ 27) о девушке, качающейся на качелях, и «Чайкама» - «Качели» (№ 59), по своему содержанию связанные с народными играми; наконец, «Ночную сценку в горском кочевье» (№ 28) и «Тор кашка ат кокуй» - «Гнедой конь с белой лысиной» (№30), подходящие сразу под несколько классификационных рубрик при их основном шуточно-юмористическом содержании, ибо они являются одновременно также и программными произведениями, и пьесами о животных. Первая из них, состоящая

из шести самостоятельных эпизодов, дает последовательно картинки: наигрыша пастуха на чооре, ответной песни девушек, нового наигрыша пастуха, второй песни девушек - ночной песни караульщиц баранов, общего переполоха по случаю похищения из стада овцы волком и, наконец, воплей и проклятий старухи матери, оплакивающей пропавшую овцу. Вторая пьеса-шуточный «кошок» (причитание), матери, снохи и дочери над павшей лошастью во время скачек. Настоящий «кошок» или похоронный плач, дан Муратаалы в его инструментальной передаче обрядовой песни с тем же названием (№34). Другим образом обрядовой песни из зафиксированного в нотных записях репертуара Мураталы является запись кыргызского свадебного плача: «Муратаалынын кыз кербез»-«Прощания невесты с родными».

Записи А. В. Затаевича от Муратаалы дают значительную группу старых кыргызских наигрышей и пьес воинственного содержания, к которым относятся: «Кер озон» (№ 24), пьеса маршеобразного характера; «Ураан» (№25), боевой клич; «Кайра качпа» — «Не отступать» (№ 26) и «Олжо» — «Военная добыча» (№ 37). К этим последним примыкают пьесы исторического содержания, как «Торокелди какмасы» (№ 33) - о кыргызском народном герое-и исторические балладные пьесы: «Шырдак бек» (№ 39) и «Ак кочкор-Канкы» (№ 40).

Последним и одним из важнейших жанров, требующим для своего выражения крупных форм и виртуозной фактуры, является жанр профессиональных кыргызских инструментальных произведений, программных и непрограммных. Крупнейшими образцами этого жанра в записях А. В. Затаевича, сделанных им от Муратаалы, являются три «Шыңгырамы» (№№ 42, 49 и 72), «Камбаркан» (№53), «Муратаалынын Көк Сандал» (№43) и др. Первые из названных пьес получили свое название от настройки струн комуза, на котором они исполняются, последняя же, не отличаясь по своему стилю от предшествующих, сочинена в честь Көк Сандала - любимого коня отца Муратаалы, Куренкея.

Отдавая в своем репертуаре должную долю внимания различным жанрам кыргызской народной музыки от бытовых песен до

крупнейших виртуозных произведений, Муратаалы включает в него не только свои произведения и безымянные пьесы кыргызской народной музыки, но и произведения других кыргызских народных композиторов, в первую очередь своего отца, Куренкея, а затем — Калчыке, Тилена, Музооке, Арстанбека и др. В этом нельзя не видеть признаков высокой чистоты музыкальных идеалов Муратаалы, для которого всякое творческое достижение и всякая творческая находка в области его искусства, кем бы из кыргызских народных композиторов они ни были сделаны, являются художественной ценностью, необходимо заслуживающей включения в его личный репертуар. Черта личной скромности и художественной объективности Муратаалы, уже отмечавшаяся нами ранее со слов А. В. Затаевича, получает здесь, в факте глубокого уважения Муратаалы к творчеству своих собратьев по искусству, новое подтверждение.

Богатство жанров кыргызской народной музыки, получивших свое широкое отражение в творчестве Муратаалы и в исполняемом им обширном репертуаре, требует общей, хотя бы и краткой характеристики кыргызского народного инструментального творчества. Используем для этой характеристики наблюдения А. В. Затаевича, который говорит нам в своей работе «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» следующее: «Центр тяжести кыргызской музыкальности, наиболее ценное, значительное и оригинальное, что этот народ может со своей стороны привнести в сокровищницу музыки, заключается не столько в его песнях (обону), сколько в пьесах для народных его инструментов (күү), являющих собой образцы своеобразной музыкальной культуры, большого технического и формального мастерства, умения широко и ярко использовать природные свойства скромных инструментов, а иногда и в миниатюрах дать значительное содержание». «Кыргызские кюу по своему построению чаще всего состоят из отдельных недлинных, а то и коротких фраз или звеньев, примыкающих одно к другому или непосредственно, 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. Другие кюю строятся по-иному, менее мозаично и более с широкими фразами, а коротенькие пьески (главным образом так называемые «Ботой») укладываются в форму песни. Более длительные пьесы иногда расчленяются на несколько эпизодов, с постепенным нарастанием скорости и технической сложности, причем к концу усиливается и звучность, и пьеса заканчивается с большим пафосом» - говорит А. В. Затаевич. Несколько уточняя сделанную А. В. Затаевичем характеристику кыргызского народного инструментального творчества и переводя ее на несколько более профессиональный и технический язык, можно сказать, что кыргызское народное инструментальное творчество, одной стороной своей, примыкая к песенному народному творчеству и включая в себя формы вокального происхождения, носящие название куплетных форм, другой своей — основной и наиболее развитой — частью имеет многообразные формы чисто инструментального происхождения. Эти формы распадаются на два основных вида: а) на формы монотематические, основанные на одной, чаще всего короткой фразе или мелодии, многократно повторяемой в вариантно ее развитии, связанном кроме чисто мелодических ее изменений также и с расширением ее диапазона и ее размеров при повторении, и б) на формы политематические, построенные не только на вышеописанном развитии отдельных их эпизодов, но и на смене этих эпизодов. Введение в такие формы новых эпизодов или тем связывается обычно с переходом музыки из основного, низкого, регистра инструмента в более высокий и с образованием кульминационной точки лого подъема ближе к концу произведения, перед заключительным возвращением к основной его теме и к низкому, первоначальному, регистру музыки. Происхождение этого второго вида форм кыргызской народной инструментальной музыки от первого очевидно. Оно свидетельствует об органическом развитии этих форм и одновременно — об огромной творческой музыкальной одаренности кыргызского народа.

Муратаалы с неподражаемым совершенством и исполнительски и творчески владеет всем разнообразием вышеописанных музыкальных форм, начиная от музыкальной миниатюры и кончая импозантными по звучности и размерам крупными формами.

В этом ему помогает его мастерское владение кыргызским многоголосным стилем и двумя основными инструментами кыргызского народного музыкального инструментария — комузом и кыяком, имеющими каждый свои особенности, обуславливающие их пригодность для использования в различных стилях инструментального творчества. Кыргызстан в процессе развития своего народного музыкального искусства создавал уникальный не только для Средней Азии, но и для всего Востока трехголосный стиль в пьесах для трехструнного щипкового комуза, являющегося самым развитым кыргызским музыкальным инструментом, наиболее приспособленным как для виртуозного исполнения, так и для исполнения крупных музыкальных форм. Появление этого трехголосного стиля подготовлено развитием инструментального двухголосия, связанного с более ранним по своему происхождению и более простым по своей конструкции двухструнным смычковым кыргызским народным инструментом — кыяком, приспособленным для исполнения певучих пьес менее сложного и технически, и полифонически строения, чем пьесы для комуза. Эта меньшая сложность строения пьес для кыяка обуславливает и меньшую степень развития их форм, в то время как более раннее происхождение кыяка связано с сохранением в его репертуаре и более древних видов кыргызского народного музыкального творчества. На это указывает А. В. Затаевич: «Переходя затем к более скромному и ограниченному репертуару пьес для кыяка, следует отметить, что наиболее популярные и ходовые из них отличаются явно архаическим воинственным складом, свидетельствующим об их старинном происхождении, и носят соответственные ему названия, как, например, «Ураан» («Клич») «Кайра качпа» («Не отступать!»), «Олжо» («Военная добыча») или марш «Кер өзөн».

Желая представить себе общую картину композиторского творчества Муратаалы по записям, сделанным А. В. Затаевичем, прежде всего мы сталкиваемся со случаями, когда невозможно его отделить от народного музыкального творчества и творчества других кыргызских народных композиторов.

Руководствуясь сделанными А. В. Затаевичем отметками в заглавиях об авторстве Муратаалы, мы можем отнести к его творчеству лишь тринадцать пьес: «Кыз кербез» (№ 38), «Көк Сандал» (№ 43), «Толгоосу» (№ 44), «Чоң шыңгырама» (№ 49), «Кер толгоо» (№ 52), «Ойломо» (№ 54), «Кайырма» (№ 55), «Кер толгоо» (№ 62), «Кербез» (№ 65), «Ботойу» (№ 67), «Кичине кербез» (№ 68), «Кичине ботой» (№ 69), «Кырыштырма» (№ 74).

Из этих тринадцати пьес двенадцать сочинены для комуза и лишь одна — «Кыз кербез» (№ 38) — для кыяка, инструмента, не менее любимого Муратаалы, чем комуз. Рассматривая эту пьесу с точки зрения ее содержания, мы видим, что к области личного творчества Муратаалы она может быть отнесена лишь условно, ибо является воспроизведением на кыяке обрядового народного плача невесты при прощании ее с родными. Сравнивая другую пьесу — «Тор кашка ат кокуй» (№ 30) в исполнении Муратаалы с одноименной пьесой из репертуара Джолоя Богочинова (№ 8), мы замечаем столь значительную разницу в мелодическом содержании и в музыкальном стиле между двумя этими пьесами и, с другой стороны, столь значительное сходство в стиле этой пьесы с другими пьесами из репертуара Муратаалы, что мы можем считать эту пьесу принадлежащей ему, хотя указаний на это у А. В. Затаевича не имеется. Учитывая это обстоятельство, мы в общей характеристике композиторского творчества Муратаалы не можем ограничивать себя лишь рассмотрением пьес его репертуара, обозначенных А. В. Затаевичем как им сочиненные. Это особенно важно для характеристики той части репертуара Муратаалы, которая связана с кыяком и которая отличается единством стилистических признаков, свидетельствующим если не о принадлежности к личному творчеству Муратаалы, то во всяком случае о редакции, в которой они вошли в репертуар и в «библиотеку» Муратаалы. Будем поэтому

условно рассматривать пьесы Муратаалы для кыяка как его собственные сочинения.

Все пьесы Муратаалы для кыяка относятся к основному слою его музыкального творчества, заключающему в себе, во-первых, простейшие формы творчества и, во-вторых, простейшие приемы развития музыкальных мыслей в музыкальном произведении. Пьесы для кыяка из репертуара Муратаалы отличаются также значительной архаичностью их стиля, о чем мы уже говорили и что подчеркивается А. В. Затаевичем.

Примером простейшего вида кыргызского народного музыкального творчества, нашедшим себе место в зафиксированном А. В. Затаевичем репертуаре Муратаалы, может служить пьеса для кыяка «Күйгөн күү» (№ 29). Она состоит из пятикратного вариантного повторения одной и той же музыкальной фразы с чрезвычайно характерным для архаических кыргызских мелодий кадансом, представляющим собою квартный скачок вниз с тоники на квинту лада.

Эти два приема — варьированное повторение основной темы, подвергающейся при этом развитию путем расширения ее диапазона и увеличения ее размеров, и употребление каданса с нисходящим квартным скачком мелодии — являются основными для большого слоя произведений кыргызской инструментальной музыки. Благодаря применению первого приема они имеют монотематический склад, строятся на одной теме. Прием варьированного развития одной основной короткой темы при ее повторении характерен и для кыргызской архаической обрядовой песни — для похоронных плачей, носящих название «кошок», для произведений эпически-повествовательного склада, для архаических военных песен и кличей. Примерами этого в репертуаре Муратаалы служат: для обрядовых плачей — пьесы «Кошок» (№ 34), «Кыз кербез» (№ 38) и др.; для произведений повествовательного склада — «Шырдак бек» (№ 39) и «Ак кочкор — Канкы» (№ 40); для пьес воинственного характера — неоднократно уже упоминавшиеся нами пьесы «Кер өзөн» (№ 24), «Ураан» (№ 25) и др.

Различие эмоционального и в связи с этим мелодического содержания вышеперечисленных видов кыргызских

музыкальных произведений является фактором, обуславливающим возможность возникновения разнообразных жанров кыргызского народного музыкального творчества. Являясь основным приемом развития в инструментальном музыкальном искусстве, вплоть до наиболее сложных современных его форм, прием развития темы инструментального произведения путем ее вариантного обогащения является основным и в пьесах Муратаалы для кыяка, благодаря чему мы и можем считать эти пьесы главным слоем в творчестве Муратаалы.

Гений кыргызского народа, огромное композиторское дарование Муратаалы на основе применения этого простейшего приема создает громадное разнообразие музыкальных жанров и относящихся к ним отдельных произведений, имеющих каждое свои индивидуальные художественные черты и отличающихся яркостью мелодического характера и эмоционального склада. Среди них мы находим и «серьезные» произведения различного содержания, и произведения шуточного, пародийного характера, и программные произведения и т. д., т. е. все те виды музыкального творчества, которые в более развитых формах существуют и в современной музыке. Талант Муратаалы сказывается не только в мастерском владении всеми видами, жанрами и формами своего национального музыкального творчества, но и в умении тонко подметить и не менее тонко передать особенности музыки других национальностей, и в частности, русской плясовой песни. Такой пример, мы находим в пьеске, названной А. В. Затаевичем «Русские отголоски» (№ 41), где черты русского национального музыкального стиля схвачены исключительно верно и переданы с большим талантом.

С приемом вариантного развития тематического материала в инструментальных произведениях связано и происхождение других способов развития музыкальных мыслей. Сначала появились варианты, далеко отходящие от своего прототипа и в силу этого приобретающие значение самостоятельных тем, а затем в инструментальном произведении уже зазвучали две темы и более. Далее, путем создания расширенных вариантов основной короткой темы этот прием привел

к образованию тем больших размеров — до законченных по своему строению широких тем со сложным внутренним строением. Наконец, прием создания вариантов основной темы, отличающихся от нее более широким диапазоном, с заходом в верхние области звукоряда ведет к использованию в музыкальных произведениях различных регистров, причем обычно переход из регистра в регистр при восходящем движении мелодии связан со сменой тематического материала и с достижением кульминационной точки мелодического развития, а последующее возвращение к основному (низкому) регистру произведения — с репризой главной (первой) темы.

Применение всех этих приемов ведет к значительному обогащению средств музыкального выражения и к большому развитию музыкальных форм, что и наблюдается во втором слое пьес репертуара Муратаалы, сочиненных для более богатого исполнительскими возможностями кыргызского народного музыкального инструмента — трехструнного щипкового комуза. Каждое из произведений этой части репертуара Муратаалы в той или иной мере иллюстрирует основные положения развития инструментальных форм, только что нами сформулированные, если только оно не использует более простых монотематических форм, характерных для основного слоя кыргызского народного инструментального творчества. Значительное количество пьес для комуза, обозначенных именем Муратаалы в записях А. В. Затаевича, позволяет нам рассмотреть их отдельно, как пьесы, принадлежность которых к области личного творчества Муратаалы имеет безусловное подтверждение. Поэтому мы сейчас и перейдем к их рассмотрению, исходя из только что сделанной нами общей характеристики второго слоя кыргызской народной профессиональной музыки, связанного с комузом.

Одно из первых мест в творчестве Муратаалы несомненно должно принадлежать его пьесе «Көк Сандал» (№ 43), посвященной любимому коню отца Муратаалы. Это большое, широко разработанное в деталях произведение, носящее на себе черты стиля, в какой-то мере близкого симфонической

музыке, хотя, конечно, несравненно более скромного масштаба. Основная тема этого произведения, мелодически ярко очерченная, подвергается вариантному развитию. Она проводится троекратно, два раза в двухголосно-одноголосном складе и затем в полном трехголосном звучании. Средняя часть начинается широкой одноголосной свежо звучащей мелодической фразой, не менее ярко очерченной, чем основная тема пьесы, и обращающей на себя внимание своей ладовой окраской. За этой фразой следует новая серия развитых, варьированных проведений основной темы пьесы. Третья часть ее сочинена в убыстренном движении. В ее основе новая тема, еще более ярко очерченная и еще более широкая по своим контурам, чем обе предшествующие, излагаемая в основном одноголосно и заключаемая широкой секвенцией из квартовых созвучий. Все произведение отличается цельностью настроения и единством творческой мысли, производящим на слушателей сильное впечатление.

В другом характере сочинена пьеса «Толгоосу» (№ 44). Она в основном — одноголосная, с введением полифонических эпизодов (двух- и трехголосных) лишь в нескольких моментах, подчеркивающих начальные такты мелодических фраз. Прием такого «раскрашивания» мелодического рисунка этой пьесы эпизодическим присоединением к нему дополнительных голосов сообщает большой интерес произведению, подчеркивая одновременно основной созерцательный и спокойный его характер.

«Чоң шыңгырама» Муратаалы (№ 49) отличается сложностью своей полифонической фактуры. По своему мелодическому материалу она монотематична, хотя и может рассматриваться как большая двухчастная форма с кодой. Весь тематический материал этой пьесы дан в ее первой, основной части в достаточно широком вариантном развитии с введением большого секвенционного эпизода. Вторая часть «Чоң шыңгырамы» начинается аккордами в полифоническом складе, создающем впечатление четырехголосья благодаря сложному движению голосов. Затем начинается разработка основной темы,

закрываемая подобием коды, представляющей собой развитый каданс всей пьесы с заключительным мажорным топическим трезвучием, звучащим, как и начало второй части пьесы, четырехголосно. «Чоң шыңгырама», сочинена с большим внутренним пафосом. Пьесе отличает взаимосвязанность всех составляющих ее элементов.

Первое из «Кер толгоо» Муратаалы (№ 52) — большое произведение, основанное на нескольких повторах основной темы, отделяемых один от другого контрастирующими эпизодами, с использованием в одном случае эффекта флажолетов. Форма этой пьесы приближается к рондо с его возвратами к основной теме. Как и во многих других инструментальных произведениях кыргызской народной музыки, перед заключением музыка достигает эмоционального подъема, связанного с переходом в высокий регистр инструмента.

Пьеса «Ойломо» Муратаалы (№ 54) — виртуозное музыкальное произведение, основанное на мастерском развитии четко ритмованной темы, связанном с переходом от двухдольного движения в начале и заключении пьесы к трехдольному движению в ее середине и с вкраплением в линию этого развития остроумно вводимых флажолетных фразой и эпизодов.

«Кайырма» Муратаалы (№ 55) резко выделяется среди остальных его произведений своеобразием содержания, дающего три резкие градации в смене настроений, отраженных в этой небольшой, но сильной по производимому впечатлению пьесе. Начинается она широкой певучей темой почти трагического характера. Тема сочинена в миноре. Это — редкое явление в кыргызской народной музыке, и в творчестве Муратаалы в частности. Трагизм первой темы сменяется лирикой мажорного эпизода, приводящего к ярко ритмованному оживленному заключительному эпизоду с его синкопированным и пунктированным ритмом. «От мрака к свету» — так можно охарактеризовать содержание этого произведения, вмещающего в форме музыкальной миниатюры столь значительные эмоциональные контрасты.

Второе «Кер толгоо» Муратаалы (№ 62) несколько меньше по своим размерам, чем

первое (№ 52), но не менее интересно по музыкальному содержанию. Оно начинается вступлением, подготавливающим появление главной темы трехчастного строения АВС. В середине темы дан большой мелодический подъем, разрешающийся в последующем успокоении движения. При втором, проведении основная тема достигает еще большего мелодического подъема.

Замечательный образец творчества Муратаалы представляет собою пьеса «Кербез» (№ 65) с ее спокойной мелодией, подвергающейся широкому развитию при повторениях, из которых особенно замечательно последнее. Здесь она достигает мелодической и эмоциональной кульминации, связанной с введением в нее нисходящей секвенции. Мудро и мастерски распределены в этом произведении эффекты контрастов и сопоставлений одно-, двух- и трехголосных эпизодов. В стиле этого «Кербеза» и особенно в строении его кадансов имеется определенное родство с пьесами Муратаалы «Кок Сандал» (№ 43) и «Кер толгоо» (№№ 52 и 62), чрезвычайно ярко характеризующими вместе с «Кербезом» творческую индивидуальность Муратаалы как глубоко лирическую.

«Муратаалынын ботойу» (№ 67) принадлежит к числу изящных лирических миниатюр этого мастера. «Кичине кербез» (№ 68) — простая пьеса спокойного характера, монотематического склада, в которой тема проходит сначала в двухголосном сложении на выдержанном органном пункте, потом двухголосно же гармонируется параллельными квинтами и, наконец, дается одностольно. При этом композитор достигает прекрасного художественного эффекта.

Что касается пьесы Муратаалы «Кичине ботой» (№ 69), то она построена композитором на обратном принципе — постепенного уплотнения гармонии от сплошного двухголосия к сплошному трёхголосию и на переходе от двухдольного ритма начала пьесы к трехдольному ритму ее конца. Тот же прием перехода от двухдольного ритма начала пьесы к трехдольному ритму ее заключения применен Муратаалы и в его пьесе «Карыштырма» (№ 74), основанной на повторе основной темки с постепенным обогащением ее ритмического рисунка, под-

готавливающим вышеотмеченный переход к трехдольному ритму ее заключения.

Краткая характеристика отдельных произведений Муратаалы для комуза, только что сделанная нами, рисует этого кыргызского народного композитора как крупную творческую фигуру с яркой композиторской индивидуальностью. Этот замечательный мастер свободно владеет вершинами достижений композиторского и исполнительского стилей кыргызского народного музыкального творчества в том виде, как они сложились к эпохе великого перелома в музыкальной жизни Киргизии, связанного с освобождением широких трудовых масс от векового рабства и угнетения и с открытием для них ничем не стесняемых возможностей развития их культуры и искусства на путях социализма.

Характеристика творчества Муратаалы Куренкеева, сколь бы в кратких и общих чертах она ни давалась, невозможна без указания на преемственность его от творчества Куренкея столь же одаренного кыргызского народного композитора и столь же замечательного мастера-исполнителя, как и его сын. Запись А. В. Затаевича восьми произведений Куренкея — «Шыңгырама» (№ 42), «Сары үнкүр» (№ 47), «Кара өзгөй» (№ 48), «Терс кагыш» (№ 51), «Камбаркан» (№ 53), «Кере күү» (№ 58), «Чайкама» (№ 59) и «Тай бала» (№ 66), в достаточной степени характеризует этого замечательного народного музыканта, устанавливая также и факт верности Муратаалы творческим традициям Куренкея и наличия крепких связей между этими представителями двух поколений кыргызских народных композиторов. Мастерство вариантного развития тематического материала, особенности строения формы музыкальных произведений, эмоциональный склад и основная настроенность музыкального мышления и, наконец, особенности исполнительского стиля и технического мастерства — вот те основные линии, по которым особенно ярко обнаруживается родство между этими двумя кыргызскими народными композиторами. Более глубокий анализ творчества и того и другого из них только сильнее подтвердил бы наличие этого родства. Не входя в детали анализа, укажем только

на полную параллель между содержанием пьесы «Кайырма» Муратаалы (№ 55) и «Камбаркана» Куренкея (№ 53) с общей для обеих этих пьес идеей эмоционального движения «от мрака к свету», от трагического минора к ликующему мажору, и на близкое сходство в строении широких лирических тем у Муратаалы и у Куренкея, выражающееся в сходстве тем «Кербеза» Муратаалы (№ 65), его обеих «Кер толгоо» (№№ 52 и 62) и пьесы «Көк Сандал» (№ 43) с основной темой пьесы «Кере күү» (№ 58) Куренкея.

Огромный интерес вызывали произведения и «концертный репертуар Муратаалы у советских композиторов. Записанный В. Затаевичем от Муратаалы материал был широко использован в их творчестве, получив новую жизнь, таким образом, в современном кыргызском музыкальном искусстве, национальном по форме и социалистическом по содержанию. Многие мелодии из произведений репертуара Муратаалы как в их более или менее полном виде, так и в отрывках, и в частях использованы советскими композиторами для создания крупных форм кыргызской музыки, главным образом в области национального музыкально-сценического творчества, не существовавшего в дореволюционной Киргизии.

Так, в музыкальной драме «Алтын кыз» В. А. Власова и В. Г. Фере использованы мелодические материалы следующих пьес из репертуара Муратаалы в записи А. В. Затаевича: «Бурулча» (№ 27) — для танца «Книз», «Олжо» (№ 37) — для танцевального номера с пением и «Кыз кербез» Муратаалы (№ 38) — для песни героини этой музыкальной драмы. Чинар.

Темы пьес «Күйгөн күү» (№ 29) и «Кайырма» Муратаалы (№ 55) использованы В. А. Власовым и В. Г. Фере для балета «Анар», в музыке которого трагическая тема «Кайырма» играет очень большую роль. Мелодия пьесы «Чайкама» (№ 59) дала материал для одноименного танца в балете «Селкинчек» этих же композиторов,

М. Р. Раухвергером в его опере «Көкүл» использованы, среди других кыргызских народных музыкальных материалов, характерные мелодические обороты из пьес «Кара өзгөй» Куренкея (№ 48) и «Кер толгоо» Муратаалы (№ 52).

В качестве мелодического материала для музыкальной характеристики битвы Манаса с Конурбаем В. Г. Фере в его опере «Манас» использованы мелодические обороты из пьесы «Кет бука» (№ 61).

В серию оригинальных пьес советского кыргызского музыкального творчества для оркестра кыргызских народных инструментов входят исключительно интересные обработки ряда кыргызских произведений из репертуара Муратаалы, данных в их подлинном виде, но в современной гармонизации и в оркестровом наряде. Из числа этих обработок нужно упомянуть обработку «Шыңгырама» Муратаалы Куренкеева (№ 42) П. Ф. Шубиным (имеющуюся также и в записи на грампластинку), прекрасную обработку «Камбаркана» Куренкея (№ 53) Н. С. Рязовым и большую сюиту из пьес Муратаалы для оркестра кыргызских народных инструментов «Муратаалиана» В. Г. Фере, состоящую из четырех частей: I. «Көк Сандал» (№ 43); II. Серия «ботоев» Муратаалы (№№ 32, 67, 11, 69); III. «Карыштырма» (№ 74) и IV. «Чоң шыңгырама» (№ 49).

Если добавить, что основная мелодия пьесы из репертуара Муратаалы «Кичинекей шыңгырама» (№ 72) оказала несомненное влияние на мелодический склад одной из первых советских кыргызских массовых песен — «Кызыл жолукчан» Абдыласа Малдыбаева, то мы должны будем признать, что творчество Муратаалы имеет огромную плодотворную силу. Оно оказывает глубокое воздействие на различные жанры советского кыргызского национального музыкального творчества, достигшего за годы существования первого в мире Советского государства высоких степеней своего развития и расцвета.

УДК 78/787:7

Виноградов В. С. /Кыргызстан/
музыковед

А. В. ЗАТАЕВИЧ И КЫРГЫЗСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

Аннотация: В статье дается оценка большому труду музыковеда-этнографа А. Затаевича – собирателя кыргызской народной музыки. В ней также автор дает анализ жанровому разнообразию кыргызской музыки.

Ключевые слова: музыка, фольклористика, фонограф, комузист, инструмент, нотная запись, мелодика, жанр, песня, творчество, акын.

А. В. ЗАТАЕВИЧ ЖАНА КЫРГЫЗ ЭЛДИК МУЗЫКА

Аннотация: Макалада кыргыз элдик музыкасынын жыйноочусу музыковед-этнограф А. Затаевичтин чоң эмгегине баа берилет. Аны менен бирге макаланын автору кыргыз музыкасынын жанрдык түрлөрүнө да талдоо жүргүзөт.

Негизги сөздөр: музыка, фольклористика, фонограф, комузчу, аспап, нота жазуусу, обон, жанр, ыр, чыгармачылык, акын.

S. A. V. ZATAEVICH AND THE KYRGYZ PEOPLE'S MUSIC

Annotation: The article assesses the great work of the musicologist and ethnographer, the collector of Kyrgyz folk music A. V. Zataevich. Here, the author also analyzes the genre diversity of Kyrgyz music.

Key words: music, folklore, phonograph, komuzchu, instrument, musical notation, melodic, genre, song, creativity, akyn.

Вряд ли кто-либо из музыкантов дореволюционной России имел представление о кыргызском фольклоре. Ведь тогда о нем ничего нельзя было найти в литературе - даже маленькой заметки. Лишь некоторые работы путешественников и востоковедов содержали разрозненные, короткие реплики об отдельных сторонах музыкального быта народа.

«Открытие» кыргызской музыки произошло в годы Советской власти, а первооткрывателем ее был Александр Викторович Затаевич (1869-1936) выдающийся фольклорист, оставивший труды, имеющие большое культурно-историческое значение. Затаевич записал около 2600 образцов музыкального творчества казахов, кыргызов и других народов Средней Азии и Сибири. Уже при его жизни были опубликованы сборники: «1000 песен казахского народа» [1], «500 казахских песен и кюев» [2], «Мелодии казахстанских татар» [3], «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» [4]. Кроме того, он готовил к

опубликованию второй сборник кыргызских инструментальных пьес и напевов в количестве 170 записей (вошедший в настоящее издание) и собрание песен уйгур, каракалпаков, дунган, узбеков, монголов, бурят, якутов и других народов. Ему принадлежат около ста художественных обработок, записанных им народных мелодий, в том числе 10 обработок для голоса с фортепиано песен А. Малдыбаева (пока не опубликованных).

Александр Затаевич посвятил фольклористике шестнадцать последних лет жизни, которые он сам называл наиболее плодотворным периодом своей музыкальной деятельности. И это действительно так. Труд его по масштабам вообще беспрецедентен. 2600 записей в течение шестнадцати лет! Мы не знаем подобного примера столь самоотверженной эффективной собирательской деятельности фольклориста. А. Кастальский в предисловии к первому казахскому сборнику писал, что Затаевич за три-четыре года собрал около 1500

песен. «Еще вопрос, - размышлял Кастальский, - записано ли нотами больше полутора тысяч песен великорусских... А ведь более 150 лет прошло со времени первого сборника их - сборника Кирши Данилова (1768)!» [1, с.3].

Эта деятельность Затаевича вызывает тем большее уважение, и даже удивление, что он увлекся ею на склоне лет, лишь в 1920 году. До этого же времени фольклористика не привлекала его внимания. Затаевич вообще не получил систематического профессионального музыкального образования. Он окончил военную гимназию, служил чиновником. Но музыкой занимался в семье с детского возраста, брал частные уроки, а впоследствии совершенствовался главным образом путем самообразования. В двенадцать лет, по словам Затаевича, он «уже пробовал сочинять для фортепиано». Впоследствии некоторые произведения малой формы издавались у П. И. Юргенсона. Но известность в дореволюционные годы он приобрел как критик, в течение одиннадцати лет, заведовавший музыкальным отделом газеты «Варшавский дневник», в которой опубликовал за это время свыше тысяч рецензий, статей и фельетонов о музыке.

Затаевич был хорошо знаком с С.В. Рахманиновым, лестно отзывавшимся о его творчестве и посвятившим ему шесть музыкальных моментов. Он близко знал также Шаляпина, Собинова, Игумнова, Кастальского и других музыкальных деятелей, о которых писал в упомянутой газете. Эстетические позиции критика были прогрессивными. Он решительно отстаивал реалистическое направление в искусстве, выступал против «болезненного и нервного искательства новых путей», «ЗВУКОВОЙ анархии», «избегания мелодичности» и т. п.

Затаевич проживал в Варшаве. Но первая империалистическая война вынудила его эвакуироваться оттуда сначала в Москву, потом в Петроград. Весною же 1920 года он переезжает к своим родственникам в Оренбург - столицу тогдашней Киргизской Республики, в которую входили и Казахстан, и Киргизия. Уже до этого времени Затаевич работал в советском учреждении и на новом месте поступал на службу, однако вскоре оставил ее. Его окружил здесь доселе неведомый ему мир казахской народной музыки. Он сразу

же почувствовал ее высокие художественные достоинства, увлекся ею и решил посвятить себя собиранию этих жемчужин народного творчества. «Случилось так, - писал Затаевич, - что некоторые киргизские (казахские) песни, впервые тогда мною услышанные, поразили меня своей красотой и свежестью, что утвердило меня в сказанном намерении (то есть начать собирательскую деятельность. - В.В.), и приступил к работе» [1, с. 10].

Из высказываний фольклориста мы узнаем, что трудился он с полной отдачей сил. Его энергия, настойчивость, добросовестность заслуживают подражания. Кажется, что он не расставался с карандашом и нотной бумагой. «Записывал повсюду, у себя ли на дому, при рояле, а чаще всего на различных курсах, в школах, в общежитиях, казармах; записывал летом на высоком идилическом берегу Урала, а зимой на темных, грязных нарах или рваных коврах ночлежек, и среди сутолоки базара, и в коридоре театра, одним словом, везде, где только встречал сколько-нибудь ценный источник для пополнения моей песенной коллекции и хотел воспользоваться подходящим настроением певца» [1, с. 11].

Когда вышел из печати первый казахский сборник, его появление вызвало восторженные отзывы многих выдающихся деятелей культуры, музыки: М. Горького, Романа Роллана, Б. Асафьева, А. Глазунова, А. Кастальского, впоследствии М. Ипполитова-Иванова, С. Василенко и других. Они высоко оценили труд собирателя, политическое, общекультурное, научное и эстетическое значение произведенных им записей. «Оригинальнейшие их мелодии - богатый материал для Моцартов, Бетховенов, Шопенов, Мусоргских и Григгов будущего», писал А. М. Горький [5, с. 133]. Роман Роллан, обменявшийся несколькими письмами с Затаевичем, выражал свое восхищение энергией, увлеченностью собирателя: «Это музыкальный подвиг, пример душевной силы, который нельзя забыть» [2, с. 6]. К. В. Квитка отмечал познавательный смысл этих сборников: «Благодаря Вашей изумительной деятельности наука обладает теперь фактами, на основании которых возникают новые важные музыкально-исторические и вообще культурно-исторические проблемы» [2, с. 6].

«Труд Ваш колоссален, по затрате энергии, неутомимости и нечеловеческому упорству - он поистине эпический», писал Б. В. Асафьев [2, с. 6].

В заключение приведем еще одну цитату из статьи в газете «Правда», посвященной собирателю и озаглавленной «Культурный подвиг»: «Затаевич по казармам, по ночлежкам, по базарам, по школам и курсам, по общежитиям съездов, как истинный «искатель жемчуга», ходил и собирал чудесные песни народа. Кто и что кроме революции может дать человеку силы на такой подвиг? Только великая революция... Таких подвигов по командировке со сметами и штатами не совершают. Подвиг тем и отличается от службы» [8].

Таким образом, заслуга Затаевича была высоко оценена общественностью еще при жизни собирателя. Уже в 1923 году ему было присвоено звание народного артиста Казахской Республики. Он выступал с докладами, устраивал концерты, пропагандируя народное музыкальное творчество, и всегда имел к себе самое уважительное отношение. Оно вызывалось и личными качествами его, как человека, беспредельно увлеченного народной музыкой, человека с открытой душой, по-братски относившегося к окружающим его казахским, кыргызским и другим певцам и музыкантам. В переписке Затаевича с семьей содержатся самые искренние, теплые слова об этих людях: «Сохраню о них (то есть о казахских певцах и музыкантах. - В. В.) и о наших добрых отношениях самые лучшие и теплые воспоминания до конца дней моих» - такими словами заканчивает он предисловие ко второму казахскому сборнику.

При первом же знакомстве с записями Затаевича обращает на себя внимание их музыкальность; он умеет запечатлеть художественную выразительность мелоса, его богатейшее эмоционально-образное содержание. Эти черты не скрываются под оболочкой самодовлеющих приемов дотошной фольклористики. Их не надо искать, они, так сказать лежат на поверхности. Ромен Роллан был поражен «этим цветением прекрасных и здоровых мелодий, которые украшают степь» [8, с. 273]. А. Римский-Корсаков писал о сборнике, что «от страниц его веет благоухающим ароматом живого народного

творчества» [8, с. 235]. Б. В. Асафьев называл его «поэтической книгой» [6]. Конечно, эстетическая ценность записей определялась, прежде всего, самим материалом. Но в раскрытии этой ценности немалую роль играл и подход собирателя, его методология.

Затаевич записывал фольклор не только увлеченно, но и как тонкий музыкант, композитор, стремившийся выявить, раскрыть в нотах красоту народной музыки. При фиксации материала он часто избегал общепринятых в фольклористике обозначений для тонких оттенков (например, указывающих на повышение или понижение звука менее чем на полтона), что, разумеется, досадно. Но так собиратель поступал из наилучших побуждений, опасаясь отвлечь внимание от самого главного - эстетического достоинства произведения.

Чтобы правильно понять Затаевича и оценить его методику, необходимо предоставить слово ему самому: «Пусть меня упрекают в том, что я чрезмерно увлечен своим предметом и, может быть, отношусь к нему с пристрастием. Охотно принимаю на себя этот упрек, тем более, что со своей точки зрения вижу в нем величайшую для себя похвалу, будучи убежден, что в деле воспроизведения на бумаге никем еще не уловленных, да и вообще — мало кому известных песенных богатств больше, чем в каком-либо другом деле, необходим элемент внутреннего сотворчества, восторженного и всестороннего сочувствия исполняемому (разрядка моя. - В. В.), вне чего всякая запись является только холодным и безжизненным протоколом, засушенным музейным препаратом, утерявшим эластичность и теплоту жизненности» [2, с. 14].

Каким стройным унисоном к этой цитате звучат слова Б. Асафьева, которые мы читаем в его письме к собирателю от 18 сентября 1931 г. (в них, между прочим, ощущается такой же «перехлест», который присущ высказываниям Затаевича): «Что это не обычная российская скучная «этнография», мне ясно. Что это не немецкий строго вымеренный, с фонографа расшифрованный по методам *vergleichende Musik wissen schaf tsammlung*, мне тоже ясно. Что ученые музыковеды вправе Вам не верить, хотя они знают, что это дело Вашей жизни, - мне еще яснее. И все-таки Ваша книга волнует и радует меня» [6].

Каждый фольклорист напоминает собою в этом случае исполнителя, интерпретатора. Нотируя народную музыку (по слуху или с фонограммы), он неизбежно вносит в запись элемент субъективного. Ведь он имеет дело с произведением искусства и в чем-то по-своему трактует его. Однако степень и формы такого, как выразился Затаевич, «сотворчества» бывают различны. Можно представить себе фольклориста, который при фиксации народной музыки уподобляется препарирующему ее хирургу. Он представляет мелодию в виде разрозненных, скрупулезно измеренных в центах интонаций, изоцированных метроритмических формул, оттенков, нюансов и т. п. С другой стороны, можно записать ее очень упрощенно, произвольно, когда она будет выглядеть или схематизированной, утеревшей важнейшие самобытные признаки, или, наоборот, приобретет не свойственные ей черты.

Затаевичу были чужды оба этих подхода к народным первоисточникам. Его записи действительно содержат ту «теплоту жизненности», ту атмосферу самобытности, народности, которые присущи оригиналу. Сборник Затаевича - неисчерпаемый океан национально-колоритного мелоса, который до наших дней питает профессиональное творчество советских композиторов. На нем строился фундамент казахской и кыргызской советской музыки. Затаевич записывал по слуху в процессе живого исполнения. Он не пользовался фонографом, отдавая предпочтение слуховой записи, особенно в тех условиях, в которых работал, - на базаре, на улице, в чайной и т. п. Да у него и не было фонографа, и, кроме того, ему были недоступны валики в таком количестве, которое обеспечило бы механическую фиксацию всего материала.

Людам, знающим народную (особенно инструментальную) музыку казахов и кыргызов, кажется невероятным, как мог Затаевич записать ее слуховым способом. На домбре или комузе натянуты длинные две и три струны. Они издают дребезжащие призвуки. Музыкант, бряцая по ним, задевает пальцем деку, отчего на основные двухзвучные или трехзвучные сочетания накладываются шумовые эффекты. Пьеса, как правило,

исполняется в стремительном темпе с применением сложной виртуозной техники. Музыкант в силу отвечающей традициям импровизационной манеры исполнения пьесы часто не может дважды воспроизвести ее в одних и тех же очертаниях. С каждым новым исполнением он вносит те или иные изменения. Можно ли при этом записать ее с большой точностью, даже имея такой превосходный слух, какой был у Затаевича?

Затаевич не только защищал «сотворчество», но и признавал, что его нотирование инструментальной музыки не отвечает строгим требованиям точности, несмотря на то, что он изобрел свою «музыкальную стенографию», научился фиксировать звуки по аппликатуре пальцев домбристов или комузистов, выработал и другие облегчающие запись приемы. Он, например, сообщает читателю, что «задачу воспроизведения на бумаге исполняемых на комузе пьес рассматривал не как создание литературы подлинных пьес для этого инструмента, а как максимально точное зафиксирование, зарисовку (курсив мой. - В. В.) на бумаге той суммы звучностей, которая достигала моего слуха при слушании пьесы данного типа» [4, с. 13] (то есть с трехголосной фактурой. - В. В.). При записи пьес для комузы, Затаевич стремился, прежде всего, с большей достоверностью воспроизвести первый мелодический голос. Второй голос он, по его собственному выражению, «подводил» под первый; что касается третьего, то «я не видел по причинам акустического характера никакой возможности с той же буквальностью заносить на бумагу и третий, нижний голос, имеющий главным образом аккомпанирующую роль, за отсутствием всякой возможности в точности ее зафиксировать, приходится воссоздавать фигуративный ее рисунок приблизительной зарисовкой слышимого, а не буквальным его фотографированием» [4, с. 182].

В силу невозможности пользоваться звукозаписывающей аппаратурой Александр Затаевич вынужден был идти на эти и другие компромиссы. Домбрист или комузист излагает основной мелодический материал той или иной пьесы, новместе с тем в его исполнении обнаруживаются общие места случайные эпизоды, неожиданные остановки, долгие повторы, во время которых музыкант, очевидно,

обдумывает новые ходы. Одним словом в живом исполнении слышатся обязательно и «случайности» и рыхлые композиционные построения, нарушающие стройность целого. Затаевич в значительной степени отсеивал эти эпизоды, останавливая свое внимание лишь на ведущих, основных мелодических образах и таким путем подчас явно схематизировал первоисточник. Пьесы в его записях выглядят более стройными и организованными, чем они есть на самом деле. В этом проявился его композиторский подход к материалу, определивший известную ущербность записей, с точки зрения научной фольклористики.

В первом кыргызском сборнике фигурирует пьеса «Ботой», сообщенная Токтогулом. Не мог акын исполнять ее так, как она выглядит в записи Затаевича: всего лишь несколько проведений основной темы продолжительностью приблизительно в 30 секунд. Даже начинающий комузист, и тот исполняет это хорошо известное произведение с большей инициативой: привлекает дополнительный материал, разнообразит фактуру, смелее развивает тему и т. д. В этом случае хронометраж «Ботоя» значительно превышает указанную выше продолжительность его, согласно записи Затаевича. Ученики Токтогула исполняют его отнюдь не «в характере колыбельной песни», как это обозначено у фольклориста, а очень темпераментно, с блеском, виртуозно.

Затаевич не всегда проявлял должную требовательность при отборе материала. У него попадают записи, не представляющие большого интереса, произведенные от первого встретившегося ему исполнителя. Порой в работе собирателя ощущается спешка, явные просчеты: песенные мелодии в подавляющем большинстве публикуются без текстов, женская песня «кошок» записывается только от мужчин, обнаруживается несоответствие между тем строем кыяка, который описан в предисловии и настройкой этого инструмента, обозначенной в записях, и др.

Все эти недостатки в основном были и ранее отмечены некоторыми музыковедами. Б. Асафьев, относившийся с большим уважением к Затаевичу, вместе с тем высказывал существенные критические замечания: «Но записи эти... не удовлетворяют современному

строгую методу фиксации напевов (фонограмм архива), это приходится отметить при всей признательности к Александру Затаевичу за его чутко-музыкальные записи и проявленную им исключительную энергию». С тех же позиций критиковал их и К. Квитка, хотя также признавал за работами Затаевича большое научное значение.

К собиранию кыргызского фольклора Затаевич обращался трижды. Первые восемь образцов он записал летом 1924 года «среди учащейся в Москве киргизской молодежи». Они были включены им в первый казахский сборник под № № 854, 864, 865, 874, 905, 906, 907 и 908, откуда и заимствованы для настоящего издания. Это очень короткие напевы, видимо схваченные фольклористом на лету от молодых кыргызских певцов, недостаточно хорошо знавших родную песню, как это нетрудно установить. Некоторые мелодии (например, «Секетбай» и «Шумжалган») представляют собой случайные комбинации ходовых напевов. Затаевич встретился с кыргызским фольклором впервые и не был подготовлен к записи его. Это явствует и из тех комментариев, которыми он снабдил его образцы, совершенно неправильно противопоставляя казахские песни кыргызским, отдавая явное предпочтение первым. Правда, он тут же оговорился, что «делать окончательные выводы из столь незначительного материала конечно нельзя» (см. примечание к первой из этих записей).

В следующий раз собиратель обратился к кыргызскому фольклору в 1928 году, когда по приглашению республиканского Народного комиссариата по просвещению приехал во Фрунзе в середине сентября и пробыл здесь в течение двух месяцев. За это время он произвел запись фольклора более чем от сорока исполнителей. Весь материал вошел впоследствии в первый кыргызский сборник - «250 киргизских инструментальных пьес и напевов», опубликованный в 1934 году. 250 записей за два месяца! Такая напряженность и производительность труда фольклориста оказалась возможной благодаря тому, что Затаевич к этому времени имел уже большой опыт собирателя опубликовал первый казахский сборник и накопил материал для второго.

Успеху его работы способствовала

окружавшая его атмосфера доброжелательности, внимания и заботы. В его письмах того времени мы читаем следующие строки: «Встретили здесь очень хорошо. Окружен заботливым вниманием... Очень милы киргизы... Записываю крупнейших музыкантов... Очень трудная работа, обалдеваю, как никогда... Выписали тут для меня знаменитого старика из Андижана (Фергана), игрока на комузе, действительно удивительного (речь идет о Токтогуле. - В. В.). И он со своими труднейшими сообщениями - главная причина моего здесь сидения» (письма от 15, 17 сентября, 10 и 18 октября). В письмах, относящихся к периоду работы с Токтогулом (середина октября), Затаевич жалуется на сильное недомогание (которым, возможно, отчасти и объясняются отмеченные ниже недостатки в записях великого акына) [7].

Первый кыргызский сборник - ценнейшее собрание инструментальных пьес, песенного мелодического материала, тонких наблюдений фольклориста, метких характеристик творчества крупнейших мастеров, народной музыки. И конечно, наибольший интерес вызывают записи Токтогула Сатылганова и комментарии к ним. Благодаря Затаевичу мы можем составить довольно точное представление об индивидуальном исполнительском стиле акына. Собиратель охарактеризовал его очень определенно - как музыканта темпераментного, волевого, с широкой размашистой манерой игры. Из всех токтогуловских записей Затаевича наибольшей достоверностью отличаются «Тогуз кайрык», «Шыңгырама», «Теңселме», «Миң толгоо», «Көкөй кести» и «Терме кербез». В других образцах творчества акына метко схвачены некоторые существенные черты, но в целом они воспроизведены бегло, приблизительно и напоминают эскизные зарисовки. К ним относятся «Эрке сары», «Эски камбаркан», «Сары солтон» и другие.

Из-за спешки, болезни или по каким-то другим причинам, Затаевич не смог выявить в своих наблюдениях очень важные стороны биографии и таланта Токтогула. Возможно, что и сам акын не был откровенен с ним до конца. Ведь запись проводилась в то время, когда в кыргызских кочевьях еще были очень сильны пережитки родоплеменных

отношений, не были окончательно ликвидированы бай-манапы, которые, конечно, не оставляли надежды расправиться с Токтогулом. Так или иначе, но в записях и комментариях Затаевича не представлен самый актуальный репертуар акына, не раскрыто его значение как борца за свободу народа. Затаевич не имел представления о действительных обстоятельствах, в силу которых Токтогул был приговорен к смертной казни, замененной ему ссылкой на каторгу, о его обличительных песнях против бай-манавов, царских колонизаторов, о побегах с сибирской каторги, о его новых советских песнях и т. п. Собиратель рассматривал Токтогула только как комузиста, совершенно обходя молчанием его песнетворчество. Он записал лишь инструментальные пьесы акына. Не удивительно, что репертуар Токтогула показался Затаевичу «небольшим».

Затаевич угадывал, что Токтогул придает своему «Кербезу» какое-то «особое значение», предполагал наличие в нем «некоей скрытой программы», но почему-то дальше этого не пошел: не собрал нужных сведений об этом произведении, имеющем не только автобиографический, но и глубокий социальный смысл. «Кербез» в записи Затаевича представлен в обведенном виде - как короткая, примитивная, однообразная мелодия, которую даже начинающий комузист может сыграть с большей фантазией, изобретательностью.

И все же - скажем об этом еще раз - нельзя недооценивать огромную заслугу Затаевича, нарисовавшего правдивый, яркий, индивидуальный творческий портрет акына и записавшего некоторые его произведения, пусть даже схематично. В первом кыргызском сборнике, помимо записей Токтогула, содержатся образцы репертуара других крупнейших кыргызских народных музыкантов: Муратаалы Куренкеева, Карамолдо Орозова, Джолоя Богачинова, песенные мелодии, сообщенные в ряде случаев известными народными певцами (Абдыласом Малдыбаевым и другими). В 1928 году Затаевич собрал в основном традиционный фольклор, включая наиболее старинные жанры, что позволяет воссоздавать по этому сборнику картину (хотя и не полную) музыкального быта народа в дореволюционные годы.

Она дополняется наблюдениями собирателя, опубликовавшего много полезных сведений и суждений о кыргызской народной музыке: описание ее стиля, инструментов, приемов игры на них, эмоционального характера кюю и песенных мелодий, раскрытие программного содержания пьес. Однако, некоторые из его наблюдений нуждаются в поправках, уточнениях или добавлениях, и мы считаем необходимым остановиться на них подробнее.

Готовясь к поездке во Фрунзе, Затаевич ознакомился с литературой о кыргазах и в результате пришел к заключению, что о «музыкальности киргизов, об их песнях, об их музыкальных инструментах не говорил ни один из проштудированных мною авторов». Лишь у Чокана Валиханова он нашел «карикатурное описание того, как совершается у киргизов процесс пения» (см. предисловие к первому сборнику). Эти утверждения собирателя нуждаются в существенной поправке. Как уже говорилось выше, в дореволюционной литературе содержались хотя и очень лаконичные, но ценные сведения о кыргызской музыке. Их можно найти, например, в работах В. Радлова, Н. Гродекова, В. Бартольда, П. Фалева и других. Что касается Ч. Валиханова, то он, действительно, утрированно изобразил манеру народного пения. Но в его «Очерках Джунгарии», опубликованных в 1861 году, помимо упомянутого несправедливого суждения, можно найти ряд очень интересных материалов и наблюдений, например, пересказ сюжета «Манаса», догадки о процессе формирования этого эпоса, характеристику песенного стиля кыргызов. Ч. Валиханов предполагает, что более ранняя форма пения у кыргызов была речитативной, а обогащение мелоса распевным началом совершалось позднее; эпосу «Манас» предшествовали прозаические сказки, которые постепенно входили составной частью в эпос, перерабатываясь в соответствии с его музыкально-поэтическими нормами.

В первом кыргызском сборнике представлены записи всех основных народных инструментов: комуза, кыяка и темир-комуза. Но помимо них, в быту народа с давних пор известны и духовые - чоор (однотипный с казахской сыбызгой, башкирским кураем), сурнай и керней (карнай), более

широко распространенные в Узбекистане и Таджикистане. Затаевич считал, что эти инструменты «не являются специфически киргизскими», и в 1928 году их не записывал. Необходимо внести некоторые уточнения.

Термин «чоор» в Средней Азии известен не только кыргызам, встречается он также у некоторых народов юга Сибири. Инструмент этот, теперь вышедший из употребления, в прошлом был особенно популярен у кыргызских пастухов. Сурнай и керней более известны на юге страны. Мелодии чоора, сурнай и «позывные» керней вошли существеннейшим элементом в музыкальную культуру кыргызов, словно растворились в ней. Как часто в наигрышах Муратаалы мы слышим сигналы керней! (Дед Муратаалы - Белек был известным кернейчи.) Мелодии их нередко воспроизводятся на комузе и кыяке. Все это дает нам основание считать чоор, сурнай и керней кыргызскими народными инструментами, хотя и не такими популярными, как комуз. Во втором кыргызском сборнике, как мы убедимся в этом позднее, Затаевич счел необходимым записать и наигрыши чоора. Затаевич описал инструменты, произвел их обмер и привел данные о настройке открытых струн комуза и кыяка. К этим, в основном точным, сведениям можно сделать лишь некоторые добавления.

Настрой открытых струн комуза более разнообразны по сравнению с опубликованными собирателем их образцами. Нами зарегистрированы девять способов настройки, причем в основе всех их лежит строго выдержанный единый принцип: открытые три струны образуют комбинации только из кварт, квинт, октавы и большой секунды. Средняя струна звучит выше первой (то есть расположенной внизу в то время, когда музыкант играет на комузе) и третьей (соответственно расположенной сверху). Мелодической является вторая струна, но иногда мелодия воспроизводится и на крайних струнах. Все эти строи в народе обычно носят названия тех пьес, которые играют в данном строе, как это и подмечено Затаевичем: говорят, например, строи камбаркан, строй кер-толгоо и т. п. Однако в последнее время некоторые музыканты (например, Т. Чиналиев), пользуясь народной же терминологией, начали применять названия, раскрывающие соотношения

звучков открытых струн. Называют строи комуза в зависимости от интервалов, образуемых открытыми струнами: квартный, квинтовый, кварто-квинтовый и т.п.

Кыргызские термины переводятся так: толгоо - вообще настройка инструмента; чын — напряженный строй (с подкрученными колками - кварта); бош - слабый, ослабленный строй (с ослабленными струнами - квинта); оң - правый, правильный, подходящий; сол - левый (противоположный оң); кош - двойной, терс - наоборот, в обратную сторону. Сочетание этих слов легко поддается расшифровке при сопоставлении с терминологией, основанной на названиях интервалов.

Диапазон комуза охватывает около двух октав, примерно от соль - ля большой октавы (крайние струны) до тех же звуков в первой октаве (на средней струне). Абсолютная высота строя инструмента колеблется в зависимости от величины инструмента, качества струн, регистра голоса исполнителя, подыгрывающего себе во время пения. Но один и тот же комузист настраивает свой инструмент более или менее в одной звуковысотной плоскости: у него существуют как бы излюбленные тональности. В массовом же обиходе они очень разнообразны, что к сожалению, не нашло отражения в работе Затаевича. Комуз им фиксируется октавой выше по сравнению с реальным звучанием.

В еще большей мере изменчива абсолютная высота открытых струн кыяка, нижняя из которых может звучать в конце большой или малой октавы, а верхние звуки мелодий достигают даже третьей октавы. Вообще же звучание кыяка обманчиво благодаря особенностям его сдавленного гортанного тембра, в котором присутствует много высоких частот, и в силу частого применения звуков с флажолетной окраской. Затаевич правильно отмечает в предисловии, что кыяк настраивается в квинту или кварту. Диапазон открытых струн он обозначает как ре - ля или ми - ля малой октавы. Однако, в приводимых им образцах музыки, для этого инструмента данный типовой регистр ни разу не фигурирует.

Затаевич воспринимает звукоряд темир-комуза как пентакорд лидийского лада. Действительно, на этом инструменте часто слышится мажор с повышенной четвертой, но

гораздо чаще исполнитель как-то «подправляет» эту ступень, то есть понижает ее, и она звучит как чистая кварта. Иногда музыканты ухитряются исполнять мелодии даже минорного склада, то есть применять малую терцию на первой ступени, что, кажется, противопоставлено темир-комузу. В этих и других случаях они подсвистывают и тем самым заглушают неточную интонацию инструмента.

Затаевич подметил многие характерные черты инструментальной музыки, особенно пьес для комуза: мажорный, светлый характер, программность, мозаичность структуры, нарастание к концу пьесы темпа, виртуозной техники, подъем настроения (хотя очень часто он применяет в нотах обозначения, указывающие на замедление темпа в конце пьесы, что, по моим наблюдениям, расходится с действительностью).

Все эти и другие тонко подмеченные собирателем 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.

В предисловии Затаевича мы встречаем формулировку «казахская песня богаче киргизской». Конечно, если ограничиться записью только кыргызских песенных миниатюр, то такое впечатление может сложиться. К сожалению, в первом кыргызском сборнике вовсе отсутствуют образцы песнетворчества популярнейших певцов — ырчи, которые создавали ранее и слагают в наши дни широкие, распевные, развернутые по строению лирические песни (с ними мы встретимся во втором кыргызском сборнике). К ним относится, например, «Алымкан» Токтогула, песню собиратель мог бы записать от него. Затаевич не поднял этот слой народного песенного мелоса, как не коснулся он и эпического речитативного жанра. В его сборнике нет мощного фольклорного пласта - речитаций акынов или сказителей большого и малого эпоса (приведена тишь попевка «Манаса», далеко не исчерпывающая всего его мелодического богатства). Нельзя согласиться и с противопоставлением творчества певцов-

профессионалов бытовым массовым песням, которым Затаевич отдает предпочтение, нелестно отзываясь о творчестве ырчи. Конечно, если бы он послушал тогда прекрасную, широкую песенную лирику Токтогула, Атая Огонбаева, Мусы Баетова и других, то не применил бы к их репертуару такие определения, как «ограниченный и однообразный», «нередко грешит своим показным, вычурным характером», «бьет на эффект», «ищет успеха». Сам собиратель, наперекор своему мнению, впоследствии отдал дань искусству профессионалов-песенников.

Впервые публикуемые образцы народного творчества, вошедшие во второй кыргызский сборник, собирались А. Затаевичем во время его пребывания во Фрунзе осенью 1936 года. Первая запись («Терме Шынгырама» Асаналы Ошурова) датирована 24 сентября, а последняя («Ойгоном» Мусы Баетова) – 5 ноября. Весь этот материал сгруппирован в шести нотных тетрадях, от 20 до 35 номеров в каждой. Он не систематизирован, а расположен в хронологическом порядке, то есть по времени его фиксации.

Хотя даты проставлены не везде, все же мы можем установить, с какой интенсивностью работал Затаевич. Например, 9 октября он записал четыре кюю для комуза, 10 октября – столько же. Кроме того, по всей видимости, он в это же время собирал и песенные мелодии. Такая «норма выработки» для фольклориста, записывающего по слуху игру на комузе, может показаться маловероятной. В письмах к жене он сам отмечает свою чрезмерную перегруженность: «Записей произвожу много для всякого другого, который захотел бы за эту работу взяться»; и в другом месте: «Шубин поразился, увидев, сколько я выработал» [9].

Помимо указанных шести тетрадей, в моем распоряжении находился общий нотный сборник, в котором Затаевич систематизировал весь собранный им материал по жанровому признаку (положенному им в основу и первого кыргызского сборника). В первой половине его он поместил все инструментальные пьесы, а во второй – песенные мелодии (эта систематизация сохранена и в данном издании).

Таким образом, публикуемый здесь материал сверен по двум рукописным

источникам: шести тетрадям и общему сборнику (встретившиеся в них разночтения оговорены), включающему 173 фольклорных образца. Все они помещены здесь, кроме трех авторских песен А. Малдыбаева (авторство его обозначено в нотах и Затаевичем), снятых мною по настоянию композитора, предполагающего издать отдельно свои песни в записи и обработке собирателя.

Второй кыргызский сборник содержит ценный материал. Достаточно сказать, что в нем впервые были представлены записи от таких крупнейших мастеров народной музыки, как Атай Огонбаев, Молдобосан Мусулманкулов, Ибрай Туманов, Калык Акыев, Шаршен Термечиков, Актан Тыныбеков, Муса Баетов, Джумаамидин Шералиев и другие. В нем помещены произведения, пользующиеся широкой популярностью и в настоящее время. Благодаря А. Затаевичу мы имеем возможность сопоставить теперь их различные варианты и судить об истории создания и эволюции некоторых напевов и наигрышей. Бросается в глаза, например, что «Маш Камбаркан» Атая в записи Затаевича выглядит значительно более разнообразным по сравнению с тем его вариантом, который исполняется в наши дни ансамблями комузистов. Они явно упростили пьесу Атая.

На этот раз Затаевич включил в сборник несколько песен с текстами, что также очень ценно, хотя он ограничивался преимущественно одним куплетом. Представлены песни, возникшие в советское время; среди них такие жемчужины, как «Куйдум чок». «Эсимде». В. Власов, в некрологе, посвященном собирателю, не без основания назвал этот сборник «самой совершенной работой» А. Затаевича [10].

Данный очерк хочется закончить той же мыслью, которая уже высказывалась ранее: все кыргызские композиторы, все современные очаги музыкального искусства республики (театр, учебные заведения, филармония) не прошли и не проходят мимо трудов А. В. Затаевича. Записанные им образцы народного творчества питают фантазию композиторов, звучат с эстрады, на них воспитываются юные музыканты. Пройдут годы, но труды эти не утратят художественной, общекультурной, исторической ценности.

Литература

1. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. - Оренбург, 1925.
2. Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. - Алма-Ата, 1931.
3. Затаевич А. В. Мелодии казахстанских татар. - М., 1933.
4. Затаевич А. В. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. - М., 1934.

5. Горький М. Собр. соч., Т.17, -с. 133.
6. ГЦММК им. Глинки, ф. 6, инв. №324.
7. ГЦММК им. Глинки, ф. 6, инв. №220.
8. Затаевич А. В. Исследования, воспоминания, письма и документы. - Алма-Ата, 1958.
9. ГЦММК им. Глинки, ф. 6, инв. №980, 984.
10. «Советская Киргизия», 14 декабря, 1936.

УДК 78:39

Кароматов Ф.М. /Узбекистан/

музыковед, доктор искусствоведения

МАКАМАТ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация: В работе рассматриваются вопросы изучения распространенного в восточных странах жанра макама и рага, относящегося к сфере народного профессионального музыкального искусства устной традиции.

Ключевые слова: макама, рага, музыка, устная традиция, мастер-подмастерье, Восток.

MACAMATE IN THE TERMS OF CONTEMPORANEITY

Annotation: The paper examines the study of the widespread in the eastern countries genre of maqam and raga, which belongs to the sphere of folk professional musical art of the oral tradition.

Key words: maqam, raga, music, oral tradition, master apprentice, East.

В наши дни во всем мире интенсивно возрастает интерес к музыкальному искусству народов Востока, к богатейшему наследию восточной цивилизации. В этом искусстве наряду с фольклорными особо выделяются и жанры профессиональной музыки устной традиции. Они характеризуются высокой развитостью мелоса, общей конструкции и требуют, при всей изустности передачи, глубоких знаний присущих им закономерностей, больших навыков традиционного исполнительства. Эти свойства проявляются во всех разновидностях макамата и раги – выдающихся явлений мировой музыкальной классики.

Монументальным циклическим формам макамата и раги присущи отточенность даже мельчайших элементов при весьма разноплановом использовании выразительных возможностей монодии. Воплощенные в них художественные образы отличаются благородством, возвышенностью содержания и утонченностью эмоционального воздействия. Следует отметить способность этих жанров с особой глубиной и богатейшей выразительностью передавать на протяжении большого отрезка времени одно определенное эмоциональное состояние во всех его нюансах и характерной динамике развития. При всей своеобразной сложности строения,

макамы и раги (а равно дестяхи, нубы и иные аналогичные их разновидности) глубоко почвенны – тесно связаны с национально-фольклорными истоками. Практически они представляют собой претворение и развитие в изустно-профессиональном творчестве характерных закономерностей истоков каждой представляемой ими конкретной национальной фольклорной музыкальной традиции.

Профессионализм в музыкальном искусстве народов Востока занимал прочное место, по крайней мере, уже в начале прошлого тысячелетия. Об этом свидетельствуют, в частности, развитость индийской музыкальной системы в то время, а также бытование развитых циклических музыкальных произведений (“Хусравони” и др.) в отдельных странах Ближнего и Среднего Востока, в доисламский период. Нам известны имена выдающихся профессиональных музыкантов VI-VII веков, в чьем творчестве формы инструментальной музыки получили интенсивное развитие. Наиболее крупные создатели и интерпретаторы этого вида искусства (Барбад, Маусули, Накиса, Оздравари Чанги и др.) обрели популярность на всем Востоке, воздействуя тем самым на процесс развития музыки разных народностей. В числе этих наиболее признанных основателей национальных школ в Ираке, Иране и других странах Востока были

представители различных народов, в том числе и Средней Азии. Сведения об этом содержатся в опубликованном двадцатитомном собрании песен “Китаб-ул-агани” Абулфараджа Исфгани (ученого X века), в трактате “Нагмаи Упшюк” Мухаммада Чипти (XVI-XVII вв.) и в работах других ученых прошлого. Это отмечается и в исследованиях нашего времени.

Процессы взаимовлияния и взаимопроникновения в музыкальном искусстве народов Востока довольно отчетливо проявляются во всех разновидностях макамата и раги, причем и в крупном, и в более узком плане. В частности, порою одно сходное мелодическое ядро может стать основой нескольких макамов и притом разных народов (к примеру, арабского, персидского, азербайджанского, таджикского и др.) что, в свою очередь, свидетельствует об их интонационно-ладовом родстве.

Профессиональная музыка устной традиции, как известно, сформировалась в условиях городского музицирования в исполнительских традициях маститых певцов и инструменталистов. Однако отличалась в прошлом сравнительно узостью сферы распространения даже в пределах одной страны. Это определило в свою очередь и тематику, и специфику ее исполнения (на сравнительно небольших домашних вечерах, наряду с чтением классиков восточной поэзии, реже – на больших празднествах, главным образом, в отдельных просторных городских домах).

Сложность самого процесса обучения профессиональному исполнительству, связанного с необходимостью на долгие годы стать учеником-подмастерьем у маститого певца или инструменталиста (по принципу мастер-подмастерье), становилась и причиной ограниченной распространенности жемчужин изустно-профессионального искусства (как и всякого явления, требующего высокого мастерства исполнения) по всей территории каждой страны и за ее пределами. Так было и в Средней Азии вплоть до второго десятилетия прошлого столетия, т. е. до создания специальных музыкальных учебных заведений, а затем и возникновения радио, телевидения и многих других массовых средств популяризации жанров профессиональной музыки устной традиции

с широким охватом и отдаленных регионов.

Традиционное музыкальное искусство народов Востока, при наличии в нем устоявшихся даже строгих канонов, всегда находилось и находится (как и вся мировая музыка) в процессе развития и обновления. Если мы сравним двенадцать макамов, основы музыкального строения, которых известны по трудам ученых раннего средневековья, с образцами ныне бытующими, то станем свидетелями огромных изменений. Результатом такого процесса являлись ныне бытующие в разных странах циклы – семь дестяхов в Иране, своеобразные макамы в Ираке и Египте, нубы (с соответствующими региональными различиями) в Алжире, Марокко и Тунисе. На одном только примере нуб можно ясно представить непрерывный процесс развития в традиционной самой форме цикла. Согласно сведениям историков. “до четырнадцатого столетия нуба включала всего четыре части – Кавл, Разал, Тарона и Фуру-дашт” (Фармер). Затем присоединена была пятая часть – Муस्ताзод. Некоторые из вокальных разделов включали еще инструментальное выступление (Тарика), а позднее инструментальные пешправы исполнялись как выступление к нубе. В настоящее время, как показывают записи тунисского музыковеда Салаха аль-Махди и другие источники, существуют иные названия (а возможно, и иные свойства) составных частей цикла нуб в разных странах Северной Африки.

Аналогичное, естественно, наблюдается в процессе развития макамата всех народов, в частности, в вокально-инструментальных мугамах Азербайджана, в инструментальных мукамных пьесах в Армении, в уйгурских вокально-инструментальных мукамах, в Шашмакоме узбекского и таджикского народов и др. К примеру, в Узбекистане наблюдается заметное разнообразие в бытовании макамов – полного цикла бухарского Шашмакома, цикла шести хорезмских макамов, а также самостоятельных циклических фергано-ташкентских вариантов отдельных частей Шашмакома, каждый из которых характеризуется различиями структурной организации цикла и иными особенностями. В последние десятилетия вносились кардинальные изменения в вековые традиции макамов в Узбекистане

и Таджикистане. Так, “подчиняясь” как бы требованиям сцены, стали петь большими вокальными составами все части цикла к тому же со включением женских голосов (что не допускалось в прошлом). Ради обеспечения как бы сценичности стали сопровождать “У фары” (а порою и иные составные вокальные части) женскими групповыми танцами... А все это не могло не сказаться на выразительных особенностях макомов в целом.

Не секрет, что в условиях современности даже самый рьяный традиционалист не гарантирован быть свободным от воздействия окружающей его среды. Однако, в тех случаях, когда вносимые изменения переходят грань допустимого, т.е. вносятся без достаточного знания как самих традиционных произведений (в данном случае макомов), так и специфики их исполнения, это может привести к потере не только характерных выразительных особенностей конкретного произведения, но и к искажению свойств жанра в целом. Этим объясняется и возникающая острая потребность в организации серьезных научно-практических и научно-теоретических обсуждений с целью поисков средств, позволяющих идти навстречу требованиям современности, зачастую многонациональной слушательской аудитории, не нарушая при этом глубины, строгости и цельности музыкальных явлений классического искусства Востока, а точнее, каждого его национального образа. В связи с этим возникает на сегодня задача все большего практического углубления процессов подготовки молодых певцов и инструменталистов по традиционному исполнительству.

Наиболее надежными очагами передачи многовековой традиции ныне остаются музыкальные учебные заведения. В этом плане особо показательны опыты подготовки мугаматистов в Азербайджане, привлекают внимание и успешные результаты подготовки исполнителей макамов в Государственной консерватории Узбекистана, инструменталистов-домбристов в Казахстане, многолетняя практика обучения певцов и инструменталистов в национальных консерваториях ряда других стран зарубежного Востока, в том числе и показательные опыты освоения традиционной

музыки в колледжах и университетах Индии. Практически осваивается музыка тех или иных народов Востока и в стенах отдельных учебных заведений в европейских странах. Наряду с этим в последние десятилетия все больше расширяются, а во многих странах возобновляются вековые традиции подготовки профессиональных певцов и инструменталистов по так называемой системе “мастер и подмастерье”. В определенной степени близка к этому и созданная в Таджикистане “Академия макома”.

Музыкальное наследие стран Востока продолжает своих изустно-профессиональных образцах находить творческое преломление и в произведениях современных композиторов. Уже сформированные и еще формирующиеся национальные композиторские школы разных стран Востока одну из главных задач видят в органическом слиянии принципов традиционной музыки своего народа со средствами музыкальной выразительности и требованиями жанров творчества. Больших успехов на этом пути (в плане преломления макамовых явлений) достигли известные композиторы Фикрет Амиров, Кара Караев, Мутаваккиль Бурханов и другие.

В наше время существенно возрастают требования к научно-теоретическому осознанию закономерностей классического музыкального искусства стран Востока. Как известно, музыкальная наука на Востоке (в особенности в части музыкально-теоретического направления) имеет большую многовековую историю. Огромное научно-практическое значение обрели сегодня труды выдающихся ученых: Фараби Аль Кинди, Мухаммада Хоразми, Ибн Сины, Зайлы Марата, Урмави, Махмуда Щирази, Абдурахмана Джами, Мухаммада Чишти, Дарвиша Али и других представителей X-XI веков. Именно они основали и развили музыкальную теорию, отражающую существо философии и художественных концепций средневековой восточной музыки. Эти труды не только служат достоверными источниками в осмыслении основ макамата, но и в определенной степени показывают общность ладо-тональных и метро-ритмических принципов их строения во всех разнонациональных проявлениях. Свод разных списков рукописей и

всевозможных публикаций (т.е. продолжение уже проделанной в этом плане работы) ряда ученых и последовательные изыскания по подготовке к печати и изданию критического текста трактатов по музыке (подобно уже изданным трактатам Фараби, Джами), и осуществление перевода их неотложных задач современного музыковедения, требующей большой концентрации научных сил. Такая работа в дальнейшем позволит с большей научно-теоретической обоснованностью решить и актуальные проблемы становления и развития макамата и рати, выявить как отражение процессов взаимодействия, черты общности и национального отличия в них.

Известно, что наиболее общие для всех народов принципы строения макамата и рати особенно отчетливо проявляются в наличии цикличности и в средствах ее достижения, в сходстве ладовых структур, в степени активности роли ритма в них и прочее. При всем этом проблемы становления и развития самих жанров макамата и рати, форм их проявления в разные периоды их бытования, различия в использовании импровизации в макамах, вопрос о степени активности импровизации и ведущей роли исполнителя в макамовом наследии одних народов при отсутствии подобного у других, проявления в них особой ответственности к возможно точному воспроизведению ранее освоенного музыкального текста и степень строгости нормативов традиционного ансамблевого исполнительства, задача раскрытия сущности макамата, как определенного явления в музыкальном наследии народов Востока, осмысления процессов возникновения современных национальных разновидностей макамата и путей их развития до наших дней – эти и многие другие вопросы все еще остаются во многом не выясненными. В связи с этим и возникает необходимость все большего расширения сравнительных как региональных, так и межрегиональных обобщающих исследований в области макамата и рати.

Характерно, что народы, обладатели жанров макамата и рати, как правило, имеют в своем музыкальном наследии большое раннеобразное и “внемакомных” циклических инструментальных и вокальных пьес. В связи с этим обретают особую важность и научные

исследования, посвященные “внемакомным” развитым по форме произведениям профессиональной музыки устной традиции. Эти исследования смогут содействовать решению проблемы взаимодействия народного и профессионального в пределах музыкального искусства устной традиции.

Углубленное исследование всей проблематики развития профессиональной музыки устной традиции невозможно без решения задачи более полноценной нотной записи самих произведений. Известно, что поиски средств фиксации музыки начались на Востоке еще в давние времена. Так, например, имеются сведения о существовании музыкальной письменности на Ближнем и Среднем Востоке в начале нашей эры. Но дошли до нас только образцы нотописей VII-X и последующий веков. Это – буквенная нотация, использованная в трудах Фараби и Шерази. Была и нотопись, сочетающая в себе буквенную (фиксирующую высоту) и цифровую (отражающую длительность и высоту) виды нотации. Дошли до нас и образцы нотописихазы (знаки), бытовавшие у армян с VIII-X веков в двух видах, к тому же применявшиеся в музыкально-исполнительской практике. Поиск более совершенных средств фиксации музыки продолжается на Востоке и в XIX столетии. Так, желание полностью записать макамы привело к изобретению в Хорезме семнадцатилинейной танбурной табулатуры в 1886 году Ниямом Мирабаши Камилем. Записи всех шести хорезмских макамов, произведенные посредством этой табулатуры (и расшифрованные впоследствии профессором Московской консерватории Виктором Михайловичем Беляевым), имеют большое научное и практическое значение в непосредственном изучении не только хорезмских макамата в целом.

Применение же европейской нотации для записи макамов и мугамов (систематически с 20-х годов) стало началом важного этапа в изучении этих жанров. Нет сомнения, что событиями чрезвычайной важности стали и записи семи дастгахтов в Иране, опубликованные под редакцией Мехди Баркешли, записи тунисских нуб, осуществленные Салахом аль Махди, и многие другие. Каждый, кто занимается записью макамата

и рати, да и всех жанров профессиональной музыки устной традиции и фольклора, испытывает трудности, связанные как с максимальным использованием возможностей современной европейской нотации, так и с отсутствием в ней многих требуемых средств для фиксации характерных явлений широко бытующей традиционной музыки стран Востока. В частности, по сей день продолжается поиск путей нотной записи индийских раг в силу метрической "не упорядоченности" в них напевов и импровизационной "свободы" их развертывания. Примерно аналогичные трудности наблюдаются и относительно осуществления нотных записей Иракских макамов. А этим объясняются и поиски специалистами разных регионов необходимых

(хотя и условно вводимых в современную европейскую нотацию) средств и приемов возможно полного отражения характерных нюансов записываемой музыки. Нетрудно убедиться в этом хотя бы на примере изданного в 1980 году азербайджанского мугама Раг, где в записи Наримана Мамедова предприняты заслуживающие особого внимания меры для возможно полной фиксации многих трудно поддающихся охвату бытующей нотацией деталей. Возникает закономерная необходимость обмена опытом по разработке адекватных средств фиксации наиболее характерных особенностей произведений профессиональной музыки устной традиции стран Востока.

УДК 78:398

Мухамбетова А. И. /Казахстан/
профессор, доктор искусствоведения

ИЗУЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ В XIX-XX ВЕКАХ

Аннотация: В работе рассматриваются этапы развития этномusicологии в Казахстане, становление новых методологических подходов в изучении казахской традиционной музыкальной культуры.

Ключевые слова: кочевой этнос, фольклор, профессиональная музыка, носители, кюйши, музицирование, типология, народный композитор, домбра.

STUDYING TRADITIONAL KAZAKH MUSIC IN THE XIX-XX CENTURIES

Annotation: The article considers the stages of development of ethnomusicology in Kazakhstan, the development of new methodological approaches in the study of Kazakh traditional musical culture.

Key words: nomadic ethnos, folklore, professional music, carriers, kuishi, music making, typology, backgammon composer, dombra.

Традиционная казахская музыкальная культура принадлежит к суперэтнической (по Л.Н. Гумилеву) цивилизации кочевых народов Центральной Азии. В начале XX века казахи представляли не только самый крупный тюркоязычный этнос Российской империи, но и самый крупный кочевой этнос в мире. Музыкальная культура казахов является тем типологическим образцом, который репрезентирует культуру кочевого общества как такового. Это обстоятельство до сих пор чрезвычайно затрудняет многие аспекты ее изучения, в первую очередь, связанные с духовными, культурологическими аспектами. Если отбросить субъективно-личностные или идеологические причины, искажающие картину, то в поисках адекватного отражения этой культуры объективным и пока непреодолимым препятствием является отсутствие общегуманитарных методологических подходов к изучению кочевых культур.

Несмотря на более чем двухвековую историю изучения и обилие трудов, культура казахов еще не опознана во многих своих важнейших проявлениях. В XVII-XIX вв. казахская музыка была объектом изучения "извне", т.е. представителями

других народов и иных культурных миров, к тому же пропитанных колонизаторской идеологией. После Октябрьской Социалистической революции субъективные идейно-эмоциональные установки предыдущего этапа сменились жестким идеологическим диктатом, также отодвигавшим исследователей от постижения в силу упомянутого выше отсутствия методологии.

Музыкальная культура казахов во всех своих проявлениях - продукт кочевого общества. Кочевой уклад, при котором оппозиция "город-деревня", сущностная для земледельческой цивилизации, не играла определяющей роли, наложил специфический отпечаток на формирование и функционирование основных составляющих любой музыкальной цивилизации - фольклора и профессиональной музыки. Разведенные в оседлых цивилизациях в своем пространственном (деревня-город) и духовном (язычество-монотеизм) бытии, они в культуре казахов развивались в едином континууме, существовали в формах, очевидных для живущего внутри культуры, но непонятных для внешнего наблюдателя. Жанровые системы фольклора и профессиональной музыки казахов близки и не входят за пределы единого порождающего

поля культуры. Основой их формирования является жизненный цикл, с его возрастной стратификацией общества на кланы: детей, молодых, взрослых, стариков, мироощущение которых отражают соответствующие жанры фольклора и профессиональной музыки [1]. Носители профессионального искусства – *салы, акыны, жырау, кюйши* – объединяли в своем творчестве эстетические, магические, социализирующие и коммуникативные функции. Жанрами их творчества являются эн – *лирическая песня, жыр – эпическое сказание, терме – речитативная песня, кюу – инструментальная пьеса с программным рассказом.*

Труды русских ученых дореволюционного периода [2, 3] неравноценны. Главным недостатком “некоторых из этих работ является неверное, поверхностное отношение к предмету изучения, в результате чего складывается неправильное представление о казахском народном творчестве и его носителе – самом казахском народе. Основой этому служило великодержавно – шовинистическое отношение к музыкальной культуре казахов и к культуре в целом “инородцев” царской России, как народов будто бы “низших” рас, неспособных к самостоятельному творческому развитию” [4]. Но не все разделяли это мнение. Так, Н. Ф. Катанов пишет, что ему “приходится вести упорную борьбу с общепринятым здесь мнением, что инородцы (казахи – А. М.) обречены на вымирание, поэтому не следует ими заниматься” [4]. Среди многочисленных работ были и такие, которые положили начало объективному научному изучению.

В поле внимания авторов были в основном музыкальные инструменты, социально-бытовые аспекты музицирования, песенные жанры, колоритные фигуры профессиональных музыкантов. Кюи в силу высокой сложности музыкального языка и его национальной специфичности, не имеющей аналогов в европейской музыке, привлекали мало внимания.

Среди работ этого периода выделяется труд А. Эйхгорна, в котором дано описание музыкальных инструментов, стилей вокального пения, а также запись 31 музыкального образца [5]. С. Г. Рыбаков, собиравший фольклор народов Поволжья и Средней Азии

[6-7], записал около ста казахских песен, к сожалению, до сих пор не опубликованных. Священник О.П. Тихов первый дает сведения о стиле шаманского музицирования и описание шаманского инструмента кобыза [8]. В начале XX века казахская музыка попадает в сферу внимания таких западноевропейских ученых, как Вамбери, К. Ландселл [4], Г. Карутц, Э. Хорнбостель [9-10]. Последний описывает домбру в сравнении с типологически родственными инструментами народов мира.

Эти большей частью разрозненные данные, на исходе XX века, после периода длительного разрушения традиционной культуры [11] (особенно пласта профессиональной музыки), приобретают значение ценных документальных свидетельств, которые отражают то “естественное” состояние кочевой культуры, которое невозможно наблюдать сейчас. Изменения социального бытия казахов в XX веке – переход на оседлость, индустриализация, урбанизация, период демографической депрессии, идеологический диктат вкупе с тоталитарными способами культурного управления-давления, насаждение атеизма, влияние средств массовых коммуникаций существенным образом изменили жизнь традиционной музыки. Ее ценностный статус в глазах общества и творческий потенциал катастрофически снизились.

В советский период началось активное изучение казахской музыки. Международную известность получила деятельность русского композитора и фольклориста А. В. Затевича, чьи труды [12-13] поразили культурный мир богатством и грандиозным объемом собранных песен и кюев. К сожалению, он работал без переводчиков и фонографа, поэтому песни записывались им без текста (не считая исключений), а записи инструментальной музыки практически неисполнимы в силу неточностей слуховой фиксации. Он первый дал целостную картину культуры, точно и вместе с тем поэтически проникновенно описал особенности пения, инструменты и игру на них, стилистику песен и кюев, кратко и емко обозначил суть многих музыкально-теоретических аспектов, дал портретные зарисовки выдающихся музыкантов. Он был первым из европейцев, для кого казахская музыка предстала не как «образчик восточной

экзотики», а как явление, соотносимое по историко-культурной ценности с европейской музыкальной классикой. Тем не менее, сравнивая кюи и песни с творениями Бетховена, Чайковского, Римского-Корсакова, Грига и др., а манеру пения казахских певцов со стилем бельканто, в культурологической оценке он остался вполне на уровне науки своего времени, еще не открывшей явления живых устных профессиональных культур в мире.

Недифференцированный подход к фольклорному и профессиональному пластам культуры, объединенным аморфными терминами «народное творчество», «народная музыка», до 70-х годов был единственно возможным. Однако материал сопротивлялся подобному подходу и в науку вошел термин «народный композитор», определявший деятелей профессионалов. Употребление его не мешало процветанию «научной» концепции, согласно которой профессиональная музыка у казахов появилась только в XX веке, «в результате прогрессивных социально-исторических преобразований, привнесенных революцией». Природа означенного противоречия была сложна, его жизнеспособность подпитывалась далеко ненаучными целями.

Культурная политика государства, начиная с 30-х годов, базировалась на политическом мифе о культурной отсталости народов бывших окраин царской России. Миф об отсутствии в республиках Советского Востока исторически сложившейся национальной профессиональной музыки служил целям самого разнузданного волонтаризма. Разрушительные воздействия на традиционную музыку [11] служили целям освобождения культурной ниши и заполнения ее европеизированной музыкой (естественно, довольно примитивного качества на начальном этапе ее созидания), интегрирующей Казахстан в единое культурное пространство могучей империи.

Полифункциональность и практическая «рентабельность» мифа были высоки. Он обеспечил на несколько десятилетий: зависимость развития музыкальной культуры от специалистов из «центра», зачастую там не востребовавшихся, давал им работу и престижный статус, занимаемый в «центре» их более талантливыми, профессиональными и удачливыми коллегами;

комплекс ученичества у местных кадров и в конечном итоге высокую степень подконтрольности и централизованной управляемости важнейшей областью духовной культуры.

Поэтому научное решение вопроса об истинном содержании и подлинном развитии традиционной профессиональной музыки казахов противоречило бы не только долговременным политическим планам имперских идеологов, но и конкретным сиюминутным интересам многочисленных специалистов, приезжавших в Казахстан служить культуре малоизвестного им народа. И «нацкадров», потративших годы жизни на усвоение новой системы европейского музыкального языка и адаптацию в новой культурной нише, и, естественно, не желавших делить «кусочек пирога» с традиционными музыкантами, чей профессионализм раз и навсегда был зачеркнут (т. е. до настоящего времени) фактом незнания ими нот, ненужных в системе устного профессионализма.

Единственная работа 30-х годов, написанная выдающимся ученым-лингвистом Кудайбергеном Жубановым [14], в которой обосновывался факт существования традиционного профессионализма, прошла «незамеченной», ее автор вскоре после публикации, был репрессирован. Другие важнейшие положения статьи; о необходимости изучения казахской музыки в контексте музыкальных культур Востока, о единстве музыкальной культуры тюркских народов (пресловутый пантюркизм, за который впоследствии страдали многие), также были преданы забвению. Эти идеи появились в казахском музыкознании в 70-80-х годах, к сожалению, вне связи с идеями К. Жубанова, а в результате ослабления идеологического прессинга и большей объективизации научных исследований. В трудах ученых послевоенного периода казахская музыка рассматривалась изолированно от мира Востока и тюркских культур, как замкнутое в себе «Народное творчество». Лишь исследование одной сферы взаимодействий поражает активностью – это влияние русской культуры и ее представителей на искусство и науку Казахстана, и конкретные интонационно-мелодические (реальные, или воображаемые) связи казахской и русской

музыки [15,4, 16-17, 18- 19, 20-21]. Заклинания об отсталости казахов и спасительной роли русской культуры, вкпе с классовым подходом к оценке явлений прошлого были жизненно необходимым идеологическим набором, подтверждавшим политическую лояльность ученых в эпоху массового притока мигрантов и усиления курса на русификацию. Естественно, что степень искренности идеологических клятв и заклинаний у разных авторов была различной. Задача дальнейшей унификации культуры социалистического государства определила господствующий ракурс исследования: традиционная музыка рассматривалась как «живое прошлое», принадлежащее ушедшей эпохе, и лишь в «классово прогрессивных» проявлениях достойно войти в передовую социалистическую культуру, чтобы обрести в ней профессиональный статус в формах нотного и оркестрового музицирования [22,23].

Труды ведущих ученых этого периода в совокупности дают довольно полную картину музыкальной культуры, за исключением явлений, связанных с шаманизмом и исламом. В фундаментальных трудах Ахмета Жубанова, созданных на казахском языке, освещены жизнь и творчество выдающихся профессионалов XIX - начала XX века, певцов и кюйши, на основе устных материалов, собранных в народной среде. Емкости, насыщенности текстов А. Жубанова способствует его художественный стиль изложения, являющийся органичным для традиционного знания. Синтез научного и художественного методов у А. Жубанова уникален в казахском музыковедении, развивавшемся преимущественно на русском языке и на методологических принципах русскоязычной науки. Этот синтез роднит труды А. Жубанова с произведениями казахской художественной литературы, посвященными казахской музыке и музыкантам, и он является естественным проводником специфически национальных вкусов и эстетических оценок, до сих пор, слабо влияющих на труды европеизированных направлений науки. Труды А. Жубанова имеют особую читательскую аудиторию, включающую как ученых, так и массового читателя.

В исследованиях Б. Ерзаковича основное внимание уделено песенной культуре, наиболее полно представленной в монографии [30].

Широта охвата материала, исторических и теоретических проблем ставят ее в ряд фундаментальных источников. Однако в ней ярко проявился методологический изъян - перенесение на казахскую музыку оценок и классификационных критериев, свойственных другим, более изученным к тому времени культурам, прежде всего русской, что обусловило недифференцированный подход к фольклору и устной профессиональной музыке, а также ущербность жанровой классификации. Это типологический «грех» научных исследований в Казахстане того периода. Так, авторы учебников казахского языка «как правило, копировали учебники по русскому языку, переводили на казахский язык и менее всего учитывали законы развития самого казахского языка» [Махмудов Х., Краткий очерк грамматики казахского языка // Казахско-русский словарь. Алма - Ата, 1989.- С.390]. Одной из сквозных тем исследований Б. Ерзаковича была роль русских ученых в развитии музыковедения в Казахстане, обобщенная в монографии [31]. Большой вклад он внес в собирание и публикацию музыкального материала [32-33,34-35,36,37].

В трудах П. В. Аравина [38-39, 40] исследованы вопросы строя, строения кульминаций, жанров, лада и ритма домбровой музыки, деятельность русских дореволюционных ученых. Им была впервые масштабно и глубоко реализована методика исследования жизни и творчества музыкантов прошлого на основе архивных и письменных источников [37]. Важное направление науки 50-60-х годов - изучение песенного творчества гениального поэта и просветителя Абая [41-42], наиболее полно осуществленное в монографическом труде Г. Бисеновой [17].

Новаторским явлением в культуре Казахстана явилась деятельность Б. Ш. Сарыбаева [43-44]. Его монография о казахских народных инструментах впервые открыла истинное богатство в этой области. Им описано около 30 инструментов казахов, в том числе и те, которые к XX веку исчезли из употребления и народной памяти. Собирая полевой материал, используя в качестве источников древние эпические сказания и мифы, ученый также обратился к архивам и культуре родственных тюркских

народов - комплексный подход дал весомый результат. Но истинным подвигом ученого является то, что он внедрил вновь открытые им инструменты в современную музыкальную жизнь. Выход на общетюркскую проблематику был продолжен в трудах следующего поколения ученых [45, 46-47, 48- 49].

Открытие устного профессионализма, описание его культурологических и стилевых координат [50] стало основой нового методологического подхода в трудах С. Елемановой, посвященных традиционной песенной культуре [51-52, 53], благодаря чему с 70-х годов инерция недифференцированного подхода к наследию в науке была преодолена. Однако, сложившаяся ранее политика с ее поддержкой европеизированных форм профессионализма и игнорированием национальных форм устного профессионализма не изменилась. Созданный в 30-е годы, миф стал неотъемлемой частью сознания многочисленного класса чиновников, определяя инерцию деятельности, как местных органов культуры, так и политику государства в целом. Широкая пропаганда и европеизация образования укрепляли его в массовом сознании, что в настоящее время усиливается на волне американизации. К концу века стали ясны разрушительные последствия такого мифа для национальной культуры, но их анализ в работах музыковедов [53,11] еще не положил начала демифологизации отношения к этой сфере культурной традиции.

Для последней четверти XX века, времени активизирующегося национального самосознания, толчок которому дала хрущевская оттепель, симптоматичны методологические сдвиги особого характера. Главные из них - не сковываемое никакими классовыми установками и временными ограничениями признание бесспорной ценности казахской музыки и особенно ее профессионального пласта, а также открытие сферы традиционной мысли о музыке, самобытной народной теории музыки и эстетики, без знания которых невозможно было бы дальнейшее приближение к объекту изучения. Методология, синтезирующая основы европейской науки с традиционным знанием казахских музыкантов, стала определяющей. Обращение к терминологии

народных музыкантов, их пониманию формы произведений, способам игры на инструменте открыло путь не только к адекватному описанию формы домбрового кюя в системе терминов, связанных с шаманизмом [54-55], песни [53, 56, 57], механизмов интонационно-ладового, ритмического [58-59,60], но и иных аспектов творческого мышления музыкантов [61-62, 63-64].

С ослаблением идеологического прессинга 70-80-х годов и снятия табу на изучение древних форм религиозного сознания, началось изучение музыки в контексте мировоззренческих систем и религиозных воззрений шаманизма, культа предков и др. И это позволило реконструировать эволюцию кюя [65, 66], изучить древнейшие пласты инструментальной музыки, связь ее семантики с религиозно-магическими представлениями и практикой [46-48], жанровые системы [1-67], отдельные жанры [68] и их взаимодействия [69]. Выдающееся место в ряду этих исследований занимает работа Л. Халтаевой [48], обобщившая материал всей суперэтнической целостности кочевых народов Центральной Азии.

Вместе с тем углубились исследования, связанные с теоретическим рассмотрением проблем лада [70,71,72], формы [73], в русле европейской методологии. Появились труды, освещающие новую, возникшую в советское время форму музицирования в виде оркестров народных инструментов [74-75].

Накопленный опыт исследования песенной культуры [12-13, 76- 25, 77-78, 79, 80-19, 81-21] позволил перейти к изучению локальных традиций [82- 83].

В этот период выделяются фундаментальные монографии А. Байгаскиной [57], создавшей стройную систему ритма, дифференцирующую особенности фольклорных и профессиональных песен, основываясь на филологическую традицию анализа тюркского стиха с его единицей членения бунак. Также Б. Каракулова с его математизированной системой изучения симметрии музыкальных систем на материале казахской песни [84]. На стыке музыковедения, филологии и истории создана монография известного писателя и филолога А. Сейдимбекова [85], в которой автор излагает свой взгляд на историю кюя.

Синтез научного и художественного метода, характерный для работ основоположника казахоязычного направления изучения музыки А. Жубанова, воплотился в этом исследовании, обретшем столь же широкую читательскую аудиторию, как и жубановские труды.

Нотные публикации музыкального материала в советский период начались с песенных образцов, наиболее доступных для нотирования [12-13, 32-37], их осуществляли в основном музыковеды. Издание кюев [26-86] (не считая нескольких неточных записей А. Затаевича) началось в 60-е годы, за немногими исключениями [87,88] их создавали исследователи, владеющие домброй, либо известные исполнители-домбристы. Особое место среди публикаций инструментальной музыки принадлежит антологии казахского кюя А. Раимбергенова и С. Амановой [66], дающей высоко репрезентативный подбор материала и обобщающей обширный круг исследований, накопленных наукой Казахстана к началу 90-х годов.

Литература

1. Мухамбетова А. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. М., 1989.
2. Левшин А. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей. СПб., 1809.
3. Эйхгорн А. Песни и напевы среднеазиатских народов с прочими, касающимися музыки заметками. Ч. 1. «Киргизы». 1888. (рукопись)
4. Чумбалова Г. Очерк по истории записи и изучения казахской музыки дореволюционного периода // Казахская музыка: традиции и современность. Алма-Ата, 1992.
5. Эйхгорн А. Песни и напевы среднеазиатских народов с прочими, касающимися музыки заметками. Ч. 1. «Киргизы». 1888. (рукопись)
6. Рыбаков С. Музыка и песни уральских мусульман. СПб., 1897.
7. Рыбаков С. Любовь и женщина по народным песням иноверцев // Русская музыкальная газета. - № № 21—22
8. Тихое П. Музыка туркестанских киргизов // Музыка и жизнь. № № 3-4.-М., 1910.
9. Хорнбостель Э. Записки о киргизских музыкальных инструментах и мелодиях. Любек, 1911.
10. Самаркин А. О первом систематическом описании казахских музыкальных инструментов // Сборник материалов и статей памяти проф. В. П. Дерновой. Алматы, 1992.
11. Мухамбетова Э. Қағажу керген казак; музыкасы // Жұлдыз. № 5. 1992
12. Затаевич А. 1000 песен казахского народа. Оренбург. 1925.
13. Запишет А. 500 казахских песен и кюев. Алма-Ата. 1931.
14. Жұбанов К. Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жөнінен // Казак тілі жөніндегі зерттеулер. Алматы: Ғылым, 1966.
15. Чумбалова Г. Очерки истории, записи и изучения казахской музыки досоветского периода. АКД. М., 1956.
16. Дернова В. Музыкальное наследие Абая // Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата, 1955.
17. Бисенова Г. Песенное творчество Абая Кунанбаева. АКД. Алма-Ата, 1966
18. Аравин П. Русские ученые о казахской музыке XIII — первой половины XIX в. // Музыказнание. Алма-Ата, 1968
19. Темирбекова К. В. М. Беляев и его роль в казахском советском музыковедении // Известия АН КазССР. Серия филологическая. № 4. 1974.
20. Дернова В. П. К истории создания сборника «1000 песен казахского народа» // Затаевич А. 1000 песен казахского народа. Вступительная статья. Алма-Ата, 1963.
21. Затаевич А. Исследования, воспоминания, письма, документы. Сост. Дернова В. П. Алма-Ата, 1958.
22. Гизатов Б. Академик Ахмет Жубанов. Алма-Ата, 1972.
23. Гизатов Б. Казахский оркестр имени Курмангазы. Алма-Ата, 1956.
24. Жубанов А. Струны столетий. Алма-Ата, 1958.
25. Жубанов А. Эн-күй сапары. Алма-Ата, 1976.
26. Курмангазы. Күйлер. КҰР. А. Жубанов. Алма-Ата, 1960.
27. Дәулеткерей. Күйлер. КҰР. Л. Жұбанов. Алма-Ата, 1961.
28. Темирбекова К. Ахмет Жұбанов // Музыкальная жизнь. № 5. 1976.

29. Рыбаков С. Музыка и песни уральских мусульман. СПб., 1897.
30. Ермакович Б. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966.
31. Ермакович Б. У истоков казахского музыкознания. Алма-Ата, 1967.
32. Народные песни Казахстана. Сост. Б. Ермакович. Алма-Ата, 1954
33. Омірімнін әндері Эзербаевтын әндері КҰР. Б. Ермакович. Алма-Ата, 1961
34. Казахский музыкальный фольклор / Отв. ред., вступит. статья Б. Ермаковича. Алма-Ата: Наука, 1982.
35. Біржан-сал. Лэйлім шырақ. КҰР. Д. Дербісалин, З. Коспаков, Б. Ермакович. Алма-Ата, 1985.
36. Абай Кунанбаев. Айттым сәлем, Қаламқас. КҰР.А. Ермакович. Алма-Ата, 1986
37. Антология казахских народных любовных песен. Сост. Б. Ермакович. Алма-Ата, 1994.
38. Аравин П. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. М., 1984.
39. Аравин П. Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. Алма-Ата, 1978.
40. Аравин П. Жанры казахской инструментальной музыки. Алма-Ата, 1970.
41. Ермакович Б. Музыкальное творчество Абая // Этнографический сборник. Вступительная статья. Алма-Ата, 1954.
42. Байгаскича А. К вопросу о методологических предпосылках записи этнографических песен (на примере двух записей песни Абая) // Казахская музыка: традиции и современность. Алматы, 1992 Сарыбаев Б. Казахские народные инструменты. Алма-Ата, 1978.
43. Сарыбаев Б. Казахские народные инструменты. Фотоальбом с комментариями. Алма-Ата, 1978.
44. Мухамбетова А. Проблема древнетюркского субстрата в культурах западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макома // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии. М., 1990.
45. Аманова С. Древняя инструментальная музыка казахов. АКД. Ташкент, 1993.
46. Омарова Г. Казахская кобызовая традиция. АКД. Л., 1990.
47. Халтаева Л. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрк монгольских народов. АКД. Ташкент, 1993.

48. Утегалиева С. Категория пространства в инструментальной музыке тюрк язычных народов // Сборник материалов и статей памяти проф. Дерновой В. П. Алматы, 1992.
49. Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. Л., 1972.
50. Елеманова С. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов. АКД. Л., 1984.
51. Елеманова С. Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции // Вопросы теории и истории музыки. Алма-Ата, 1984.
52. Елеманова С. Некоторые композиционные принципы казахской народно-профессиональной песни // Казахская музыка: традиции и современность. Алматы, 1992.
53. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985.
54. Несиппаева Р. Методика исследования домбрового тематизма. Общие положения // Казахская музыка: традиции и современность. Алматы, 1992.
55. Кунанбаева А. Проблема казахской эпической традиции (на материале 1960-80-х годов). АКД. Л., 1984.
56. Байгаскина А. Ритмика казахской народной песни. Алма-Ата, 1991.
57. Шегебаев П. Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана // Казахская музыка: традиции и современность. Алматы, 1992.
58. Шегебаев П. Аппликатурно-интонационная основа ладообразования в домбровой музыке // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1985.
59. Утегалиева С. Особенности слуха музыкантов устной традиции // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985.
60. Утегалиева С. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. АКД. Л., 1987.
61. Утегалиева С. Стилиевые ориентиры музыкального мышления казахских кюйши // Сборник памяти проф. И. И. Дубовского. Алма-Ата, 1989.
62. Калиев С. Зонность творчества кюйши и

- проблема вариантности // Казахская музыка; традиция и современность. Алматы, 1992.
63. *Шегебаев*. Проблема комического в домбровой музыке // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985.
64. *Мухамбетова А.* Казахский кюй как синкретический жанр. Алма-Ата, 1990.
65. Күй кайнары (кобызга, сыбызгыга, домбыраға арналган күйлер). КҰР. Л. Райымбергенов, С. Аманова. Алма-Ата, 1990.
66. *Кунанбаева А.* Жанровая система казахского музыкального эпоса. Опыт обоснования // Музыка эпоса. Йошкар-Ола, 1989.
67. *Байтенова Г.* Шығарма олен в современном фольклоре казахов (на материале Кокчетавской области) // Песенный фольклор народов Казахстана. Алма-Ата, 1990.
68. *Кокумбаева Б.* Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты (некоторые аспекты взаимодействия). АКД. Ташкент, 1989.
69. *Коптаева Л.* Домбровский кюй. К вопросу о некоторых ладовых стереотипах // Казахская музыка: традиции и современность. Алматы, 1992.
70. *Каракулов Б.* Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса. АКД. Алма-Ата, 1973.
71. *Кожобеков И.* О формообразующей роли лада в казахской песне и природе монодической ладофункциональности // Казахская музыка: традиции и современность. Алматы, 1992.
72. *Байкадамова Б.* Тематизм и форма казахских домбровых кюев. АКД. Ташкент, 1988.

73. *Гизатов Б.* Казахский оркестр имени Курмангазы. Алма-Ата, 1956.
74. *Айтуарова А.* Кюй для оркестра казахских народных инструментов // Казахская музыка: традиции и современность. Алматы, 1992.
75. *Жубанов А.* Соловьи столетий. Алма-Ата, 1966.
76. *Ахметова М.* Песня и современность. Алма-Ата, 1968.
77. *Бисенова Г.* «Сегіз аяқ» Абая Кунанбаева // Искусство и иностранные языки. Вып. 2. Алма-Ата, 1966.
78. *Дернова В.* Песни Абая и русская культура // Музыкальное наследие Абая. Алма-Ата, 1954.
79. *Ерзакович Б.* Творческие связи казахской и русской музыки. Алма-Ата, 1962.
80. *Дернова В. П. В. Затаевич* Казахская народная музыка АКД. Л., 1966
81. *Жузбасов Х.* Песенный фольклор казахов Горного Алтая. АКД. Алма-Ата, 1986.
82. *Байтенов Г.* Песенный фольклор Кокчетавской области. АКД. Ташкент, 1992.
83. *Каракулов Б.* Симметрия музыкальной системы. Алма-Ата, 1989.
84. Таракты Акселеу. Күй шежіре. Алматы, 1992.
85. Дина. Әсем коңыр. КҰР.К. Ахмедияров. Алма-Ата, 1991.
86. Казахская народная инструментальная музыка. Кюй для домбры, кобыза и сабызги. Сост. З. Жанузакова Алма-Ата, 1964.
87. Күй толқыны. КҰР. Д. Мухамбетова. Алма-Ата, 1985.

УДК 78.087

Кайбылдаев А. /Кыргызстан/
Комузчу, музыка жана адабият таануучу

КУУ ЖАНРЛАРЫ

Аннотация: Макаланын автору кыргыздын комуз күүлөрүнүн жанрдык түрлөрүн маани-мазмундук негизде классификациялайт.

Негизги сөздөр: комуз, күүлөр, жанр, өнөрпоз, комузчу, кайрык, чыгарма, аспап.

ЖАНРЫ КЮУ

Аннотация: В своей работе автор статьи составил классификацию кыргызских кюу для комуза, исходя из их программного содержания.

Ключевые слова: комуз, кюу, жанр, музыкант, комузист, напев, произведение, инструмент.

GENRE KUU

Annotation: In his work, the author of the article compiled a classification of Kyrgyz kuu for komuz based on their program content.

Key words: komuz, kuu, genre, musician, komuzchu, melody, work, instrument.

Адам өмүрүндөгү турмуштун түркүн-түмөн кырлары не көтөрүңкү маанайга (толкундануу, кубануу), не көңүл кайтгыч абалга (кайгыруу, кусалануу) мажбурлабай койбойт. Ошол ички туюмдарды сыртка чыгаруунун ийкемдүү жолу көркөм сөздөрдө, көөнөргүс күүлөрдө жатары чындык. Андайда карыя адамдардын каадасы карандай кайрыктарды кабылдаса, жаштар жамааты кол ойнотмо кооз күүлөр зоогуна оодук.

XI кылымдагы «Кабус наама» насаатына кайрылсак: «Уулум жыйында отурганда байкагын. Угуучу кызыл жүздүү буурул сакал болсо, мукам күү черткин. Эгерде сары жүздүү болсо, бум (жоон үндүү кыл) менен черткин. А эгер кара тору, жүзүнөн ашыгылык ышкысы жанып турса, мукам күү аспабынын үч кылы менен тең черткин. Эгер ак жуумал, семиз, олдоксон адам болсо, жоон үндүү кыл менен черткин. Жыйында, үлпөттөрдө (угармандарыңа) карагын. Даанышман адамдарга жагымдуу күү кайрыктарынан черт. Карыларга арман күүлөрүн черт. Баатырлар, черүүлөр отурган жерде татаал ыкмадагы оор күүлөрдү чертемин деп жыйындын шаабайын суутпа» деген сыяктуу насааттар жөн салды айтылышы [1, 117-б.].

«Кабус наамадан» бери канча кылымдар ала салды. Натыйжада, көркөм мурастар көлөмү арткан сайын угармандар талабына ылайык маани-маңызы кеңий берип, бир өзөккө сыйыша албай түркүм түрлөргө (жанрларга) жол ачкандыгы да белгилүү.

Күүчү-өнөрпоздорунун кээ бири карандай кайрыктарга ыктаса, кээ бири ойнотмо чертимдерге ооматы артылып, кайсы бири кайрыктан ыр чубамай ынтаага берилип, кээси күү чертимге жумшак юмор бүркүп, керек учурда сатира санаттар боёгун сүртүп... угармандарынын же көрөрмандарынын көңүл кушун көкөлөтүүнү көздөшөт. Мындай шартта күү күйөрмандарын бирде шолоктотуп ыйлатса, кайта туруп каткырык күлкүгө бөлөмөй...

Бу да болсо күү өнөрүнүн керемет дүйнөсү го, чиркин!

Өнөр өктөмүнө көңүл арта турган болсок, анда биз күү жанрларын да бир нече топторго бөлүштүрөбүз:

Кара күүлөр
Айтым күүлөр
Ойнотмо күүлөр
Куудул күүлөр
Обон күүлөр

Ырчы күүлөр**Курама күүлөр**

Кара күүлөр. Коргошундай оор салмагынан жазбай, мандашын бузбай, ууздай уюп отуруп, кайрыктарды кубалай кыл тербөөчүлүк өнөр комуз аспабындагы аткаруучулуктун кара күүлөр табыатын шарттамак. Кара күүлөр, адетте шашылбай комузун толгоого келтирип, соңунан чыгарманын аталышын кабарлап коюшат. Зарылдык туулса, күүнүн автору (ээлиги) ким, угарманга кулак кагыш жасап, күүгө өтүшөт, айрым учурда гана кооздук үчүн кол ойнотууга кезмек беришет. Кара күүнүн камбылы Карамолдонун аткаруучулук ыкмасына акын Насирдин Байтемиров мындайча мүнөздөмө бергени бар: «Байыртадан келаткан чыгыш элдерине мүнөздүү кемеңгерлик касиет Карамолдодо бар болучу. Эгерде бир да бирөө андан сүйлөп берүүсүн же комуз чертип берүүсүн өтүнбөсө, күндөп-түндөп болсо да өзүнчө термелип отура берүүдөн тажабай турган. Кокустан кимдир бирөө комуз чертип берүүсүн суранса, өтө элпектик менен суроосун канааттандырууга шашылчу. Кандай күү чертпесин, чегине жеткире көркөмдүктүн бийиктигине ашырып салуучу. Анын күүлөрүнө бүтүндөй өрөөндүн, бүтүндөй элдин ою батып кетчү. Күү баарына бирдей сүйкүмдүү, бирок ар кимге өзүнчө таасир калтырчу. Күүгө сөз кошчу эмес, ар ким өзүнчө баамдап, өзүнчө чечмелечү, өзүнчө түшүнүк алчу. Уккандар селейип катып калчу, дем албай турчу, жүрөктөр гана күү ыргагында кагып турчу» [2, 64-б.].

Айтым күүлөр. Ырчылыктагы сөз өнөрү, комузчулуктагы күү кайрыктары тизгин талаш бирин-бири толуктап, аткаруучулуктун дагы бир ыкмаларын шарттай алса, ал айтым күүлөргө жатары анык. Айтым күүлөр бир эле мезгилде акындык, ырчылык, комузчулук (артисттик, сценалык) өнөрү менен угармандарынын көксөөсүн кандырууга бел байлашат. Адетте чертмеги менен сырдашып, черин жаза ырдашып, алты дубан баш кошкон жыйындардын ана башында тикелей туруп беришет. Сөзүбүз кургак болбосун, артист Ашыраалы Боталиевдин айтым күүлөрдүн атасы саналган Токтогул жөнүндөгү эскерүүсүнө токтолуп кетели: «Кара өзгөй» кыргыздын эски күүсү» деп Токоң, комузун күүлөп калды. Бирде

ырдап, бирде сүйлөп, бирде жамактап мына мындай «Кара өзгөй», минтип чертет, терип чертет, каткырып чертет...» деп келип, кол ойнотуп, кайрып болуп, комузду коюп койду...

-Эми, Токо, өз күүнүздү чертип бериңиз, - деп калдык.

-Токтогулдун «Тогуз кайрык» деген ушул, - деп комузду кайра толгоп чертип калды.

Бир кайруусу экинчи кайрыкка окшобойт. Бирде эңкейип, бирде чалкалап, башын чулгуп: «Мындай чертет Токтогул, минтип кайырат Токтогул» деп, кээде ыр менен, кээде кара сөз менен жамактатып, түрдүүчө кубултуп оштонтуп, топтун чуусун укканда элирип чуркаган күлүктөй жагалданып чертип жатты» [3, 144-145-б.].

Ойнотмо күүлөр. Көркөм ыкмаларды көбүрөөк колдонуу менен шайыр-шатман, шаңдуу кайрыктарда чертилген күүлөр жамаатын кол ойнотмо күүлөр түзмөк. Жорго сөз, ыр обон ыкмаларына анча азгырылбай, ар кандай кыймыл-аракеттерди кыл басымдарына гана багыттап, көз жоосун алган ойнотмо өнөр жекече жана ансамблдешкен аткаруучулукта ишке ашырылып келет. Ойнотмо күүлөрдүн анабашы болгондор катары Ниязаалы, Токтогул, Айдараалы, Атайлардын аты ардакталып айтылат. Бирок, кол ойнотуу ыкмасын бардык комузчулар аздыр-көптүр пайдаланып, өз чен-өлчөмүнө жараша стилдик өзгөчөлүктөрүн айкындай алышкан. Кол ойнотуу эреже катары мыйзамдашып, бир калыпка салып коюучу трафарет эмес. Карандай күүнүн камбылдары Карамолдо, Ыбырай деле ыгы келгенде колдорун койкоңдото кыймыл жасап, аткаруучулук чеберчиликтеги кооздук эстетикасын эстерине ала жүрүшкөнү бар.

Күүлөр тарыхы жагдайында артка кылчайсак, ансамблдешкен аткаруучулукка алгач негиз салган Муратаалы аксакал (1922-жылдарга кылчайганда). 1936-жылы ансамблдешүүгө Карамолдо да кайрылганы бар. Ансамблдешкен аткаруучулуктун да эки жолу бар экендигин да эске туту кетели: таза комузчулар топтомундагы жана ар кошкон аспапчылардын (комуз, кыяк, чопо чоор, кернай, сурнай...) тобундагы ансамблдер.

Ойнотмо күүлөр жаатында да эскерүүлөргө кезек өткөрө кетсек: «1930-жылы Токтогул менен жүздөшүп, өз оозунан ырларын угуу бактысына туш болдум» - дейт орус

изилдөөчүсү Виктор Виноградов [3, 182-б.] - Мени анын комузда ойношу ашкере таң, калтырды: бул бир эле учурда музыка да, театралдык оюн да, цирк өнөрү да болучу. Телмирип сурап жаткандай үч кыл аспабына өбөктөп, манжалары кылга тийип өткөндө ага комуз жооп кайрып жаткандай болду. Токтогул комузга кай жери менен: манжалары, алаканы, чыканагы же ийни менен тийбесин эргүүнүн күүсү комузду кай тарабынан-колтугунан, ийининен, аркасынан алып өтпөсүн, анын комуз менен чын ыкластан сырдашуусу көз ирмемге да токтогон жок. Бул эмне?.. Мына ушундай таң калаарлык оюндары менен да Токтогул даңазалуу болучу».

«Маш ботой» өзүнүн төрт тактысынын бирөөнү анча-мынча өзгөртүп, көп жолу кайталанган темадан турат. Тигил жана бул колу бирдей ар түрдүү техниканы пайдаланат. Аспаптык абалы тынымсыз өзгөрүп турат, бирок анын добушу бир азга да басаңдабайт. Атайын комузду тикесинен коюп, капкагын өзүнө каратып, бирде өзүнөн алыстатып, бирде оң, ийинине, бирде сол ийинине сала коюп, бирде маңдайына такап, бирде аркасына карай жылдырып, кайта тикесинен жерге тургузуп ж.б.у.с. түркүмдө колун да, комузун да ойнотуп чертип жатты» [4, 15-б.].

«Кара тулпардын» («Паровоз» күүсү) дабышына (паровоздун сигнал бериши, поезддин ордунан козголушу, дөңгөлөктөрдүн айланышы, ылдамдык, темир жол рельсинин добушу...) дал келер каражаттарды кайдан-жайдан таап, аркырап-заркырап, баркыраган, зулдап-зымыраган зор локомотивдин Бишкектен чоң Маскөөгө алган сапарын айныксыз кайрыктарга камтыган ансамблдик аткаруучулукка кантип таң бербейсин?...» деп суроо узатат белгилүү устат комузчулардын бири Шаршебай Көлбалаев.

Ойнотмо күүлөр ыкмалары огеле арбын демекчи, ошолордун бири: аспапты чимирилте баштан алые жогоруга ыргытып, кайта тосуп алып, кыл ыргактарын кыраатынан жандырбай улап кетүү ыкмасын Шаршебай Көлбалаевдин өнөрүнөн көрүп, көзүбүз тойгону бар.

Куудул күүлөр. Адабий-музыкалык көркөм каражаттардын (ыр, обон, жорго сөз) фонунда, комузда кол ойното чертилген ыргактардын коштоосунда, ымдоо, жандоо, тууроолордун бирдиги куудул күүлөрдү шарттамак. Куудул

күүлөр негизинен күйөрмандарына күлкү бүркөт. Күлкү түшкүрүү да көп кырдуу керемет белем?.. Тамаша чайыган татына күлкү; мыйгынан жылмайгучу мыскыл күлкү; тамсил жаңдырмактуу тапан күлкү; азилге аргасыз кылган акаарат күлкү; кемчиликте кепке тартар кербез күлкү... Күлкүлөрдүн ары жак, бер жагын аңтарып көргөндөр үчүн, албетте, сюжеттик окуя болмуштардын ой-кырлары кылактап, кыялыңды кытыгылап турмагы арийне. Окуянын актуалдуулугу турмуш чындыгында. Турмуш чындыгын күлкүгө бөлөп ачып берүү үчүн канча образдар жаралмагы турган иш.

Бир мисал: кай бирөөнүн турмуш жагдайын чымчык жашоосуна байлап чымчып өтсө, кетирген кемчиликте айбанаттар абалына салыштыра мыскылга алып, аны күлкү-күүсүнө салмак ж.б. Кыргыз куудулдарындагы чыгармачылык демөөр эки багытта өнүккөн:

Метафора, аллегория, сарказм сыяктуу көркөм каражаттарды жорго сөз, ыр менен ымалаштыра сахна актёрунун элесин чагылдыруу. Бул топтогу куудул комузчулар деп өткөндөгү Көкөтөй, Куйручук, Жоошбай, Бекназарларды атасаң болот.

Чыгармада айтайын деген ойду жеткирүүдө музыкалык каражаттарга көбүрөөк басым жасагандар: Токтогул, Айдараалы, Майлыбай, Коргоол, Шаршен, Бөжөй, Мыктыбектер. Эсил Токоң куудул күүлөрүнүн көбүн сюжеттик окуяларга байлап, аллегориялык (каймана) ыкмаларга ыкылас артып, элестүү кыймылдардын фонунда «Ак куудай» койкоң, «Сары барпыдай» саз күүлөрдүн эченин жараткан. Сатира толкунунда термелип, күлкү ышкысынын ысык илебине ийленип, көрүүчүнүн көркөм табитин көкөлөткөн «Көйрөң күү» Токтогулдан Калыкка оошуп, Эркесары аны эзе бышырып, үлөт жыйындарда күнү бүтүн күү күчүнөн тайбай күйөрмандарын жандай, күү тобунда келе жатыры «Айдараалыча жөргөлөп». Жарык дүйнөгө күлүп түшүп, жаман жоруктарга каршы үрүп түшүп оно бети — казак домбурасы, муна бети — кыргыз комузу, болгон кыл аспабы менен кызыккандарды кыт-кыт күлдүрүп, борошуна жеткенде боорду эзип, айылдагы бозоканадан чоң театр сахнасына ичтен-сырттан кайрык салып келген ашыгылык ышкысы ашынган, махабатын жеңесине жең ичинен ташыган Шаршенди же болбосо

Коргоол куудулдун күү үлпөтүнө колун сунган эсил Токтосундун элесин эгерим унутта калтырбасак. «Көйрөң күүгө» жаңыча көркөмдүк тартуулаган Бөжөй Шадыканов, Абдыкерим Мокеев, Мыктыбек Үмөталиевдей мыкты куудулдарыбыздын өнөрү кийинки муундар үчүн сабак. Селкисине жанашып «Селкинчегин» күүлөгөн, «Чайкаманы» чаң жугузбай сүрөгөн куудулдардан эгерим куру кол калбасак деген тилек. Ачыгын айтканда, койкондогон колунда комузу жок, оозунда «Оолуккандагы» обон ыры жок, күлкү чакырымыш эткендерден жол бошобой, байыркы бабалар салтынан айнып калбасак гана болгону!

Обон күүлөр. Акындар ыр саптарын курашат, ырчылар ага обон жаратышат, аспапчылар аны коштоого алышат. Аткаруучулуктагы мындай шериктештик комузчулук өнөр жаатынан алып караганда «Обон күүлөр» деп аталат.

Обон күүлөрдүн аткаруучулукта эки ыкмасы бар:

а) Ыр-обонду комуздун коштоосунда чертүү,

б) Карандай кара күүгө салып чертүү.

Ыр менен музыка канчалык сабаттуу айкалышса (аранжировкаланса), ошончолук чыгарманын багы ачылмак, базары гүлдөмөк, же жакшы ыр эч качан жабыкта калган эмес. Чыгармадагы мындай шериктештикти Боогачынын «Үкөйү», Бектемирдин «Алымканы», Мусанын «Даанышманы», Атайдын «Ой булбулу»... далилдеп койгонуна калайык журт күнү бүтүн күбө. Боогачынын «Үкөйүнө» үйүрүлүп түшпөгөн угарман боло койбос. Ыр мазмунундагы махабатка мас болуп, алыстан туруп ашыгына кол созгон, ал оюна жетпей караанына зар болуп, жол карап көзү тешилген жигиттин арман күйүтү ортого салынат. Бул сагыныч сары санаа омоктуу обонго шайкеш үч кылда дирилдеп, комуздун коңур добуш коштоосу камырдай жуурулушуп, качанкы кайгы-муңду кабарлап келген. Музыканын бул кереметине эми деле муюйт. Элге кеңири белгилүү «Карагул ботом» комуз коштоосунда ырдалып, карандай күү катары да чертилсе, музыка сыйкырына ким муюбайт?..

Махабатка мас, маанайга таңсык минордук ладдагы ыр-обонго, албетте, коңур доош комуздун коштоосу гана жарашмак. Добушу

бийик марштык мажорго маш оркестрлер тобунда тилекке каршы кыргыз обону кысынып, сыздай албайт, муңдай албайт. Андай кубаттуу интонацияга «Армандар» жайытынын да ийи жанбай, арабөк калат.

Музыка изилдөөчү Затаевичтин баамында Муратаалынын репертуарынын басымдуу бөлүгүн элдик обондор: «Кошоктор», «Бекбекей», «Шырылдаң», «Бешик ыры», «Күйгөн», «Секетбай», «Чоор күүсү», «Сурнай күүсү» ж.б. түзгөндүгү бекеринен эмес.

Ырчы күүлөр. Таза жамакчылыкка таңсыктыгы арткан төкмөлүк өнөр «кайда» аталып, кайда устаттарын «апыз» деп коюшат. Канча апыздардын өз обондору болуп, ал комуздун коштоосунда ишке ашырылган. Угармандар муну «ырчы күүлөр» атап, акындын аткаруучулук жөндөмүнө баам салып келишет.

Төкмө акындарыбыздын бири Орозбек Кутманалиевдин «ырчы күүлөр» жаатында айтканы эсимде: «Өзүм көрүп билгенден Калык комузду мыкты чертчү. Алымкул төкмө да ырчы күүнү келиштире аткарчу».

Осокем домбурадан комузга өттү, бирок ыр коштогон кайрыктар анча кооз эмес эле. Ырас, кийинки төкмөлөр Токтосун, Эстебес, Ашыраалы, Тууганбай, Замирбектер да ырчы күүлөрдөн куру эмес, өз жолдору менен келатышат.

Мисал келтирели: «Ырчылар түшүрүлгөн үйгө эл жык толду, батпагандар сыртта калышты. Чай ичилип, бир аз тыныгуудан кийин акындар алым-сабак ырга өтүштү. Токтогулдун ырын «Миң кыял» күүсү коштоп, Эшмамбеттин айтышын «Ырчы күү» сүрөөнгө алып жөнөдү:

Эшмамбет:

Копо ажы коюн кайтарып,
Кор болуп келген, Ырчы күү.
Тамандарын таш тилип,
Чор болуп келген, Ырчы күү.
Ар күнү шордон арылбай,
Арыктап келдиң кайран күү.
«Акыным сен» деп өзүмдү,
Барыктап келдиң кайран күү.
Жайлуу жер таппай Таластын,
Жеринен качкан, Ырчы күү.
Эркинче ырдап жүрө албай,
Элинен качкан, Ырчы күү.
Айылда бейгам жүрө албай,
Ашуудан өткөн, Ырчы күү.
Ыңырчак жаргак бет алып,

Ындыны өчкөн, Ырчы күү.
Шиберден Током келгенде,
Кадамын керең Ырчы күү.
«Саламат жаның барбы?» деп,
Саламын берген Ырчы күү.
Кулагын созуп акынга,
Көз жашын төккөн Ырчы күү.
«Карааным сенби, Токо?» деп,
Кыялга чеккен Ырчы күү.

Токтогул:

Айлына эрмек боло албай,
Ак үйгө келип коно албай,
Алыста жүрдү Миң кыял.
Басканы тайгак өр болуп,
Бактысыз айсыз көр болуп,
Карыпта жүрдү Миң кыял.
Араңдан басып темселеп
Турганың айтчы, Миң кыял.
Артыңдан солдат желкелеп,
Урганың айтчы, Миң кыял.
Мусапыр болгон чактагы,
Мундарын айтчы, Миң кыял.
Айдалып элдин алыскы,
Арасын көрдүң, Миң кыял!
Ар уруу журттун ичинен,
Аласын көрдүң, Миң кыял!
Андагы канкор мында бар,
Чамасын көрдүң, Миң кыял!
Орустун уулу Серигей,
Ойготкон сени, Миң кыял!

«Ор казган бизге кимдер?» - деп,
Ойлонткон эле, Миң кыял!
Комузга зоолу колумду,
Ойноккон эле, Миң кыял!
Канчалык кыйноо тартсам да,
Көпүрө болдуң, Миң кыял!
Көксөгөн менин мунумду,
Көрүшө жүрдүң, Миң кыял! [5, 144 – 118-б.]

Курама күүлөр. Бир нече обон кайрыктарынын топтомундагы чертимдер «Курама күүлөргө» жатат. А. Затаевич Муратаалыдан орус обондорундагы бий ритмдеринин кыргызчалаштырылган гармониясында курама күүлөрдү жазып алганы бар. Курама күүлөр жалгыздап бир гана аспапта, экилик (дуэт) тобунда, үчилтик (триодо), төртүлтик (квартетте)... ошондой эле, аспаптык ансамблдерде, оркестрлер курамында ойнолот.

Адабияттар

1. *Кабус Наама* (Кабустун насыйкаты). — Ф., 1983. 117-б.
2. Карамолдо замандаштарынын эскерүүлөрүндө. — Ф., 1987, 64-б.
3. Токтогулдун замандаштарынын эскермелери. — Ф., 1990, 144 – 145-б.
4. *Виноградов В.* Кыргыздын элдик музыканттары жана ырчылары. — Ф., 1974, 15-б.
5. *Эшмамбет.* — Ф., 1988, 114 – 118-б.

САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВОНУ ИЗИЛДӨӨ МАСЕЛЕЛЕРИ

УДК: 392:784.4

Аманова Р.А. /Кыргызстан/
профессор, доктор искусствоведения,
Народная артистка КР,

Лауреат Государственной премии им. Токтогула

ТРАДИЦИОННАЯ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА КЫРГЫЗОВ

Аннотация: Традиционная музыкальная культура кыргызов выполняет функцию сплочения народа путем формирования единых мировоззренческих и морально-нравственных норм, способствующих духовному здоровью народа и его самоутверждению. В статье дается описание сказительного, инструментального, вокально-инструментального направлений устно-профессионального искусства кыргызов. Это – манасчи, дастанчи, акыны, певцы, комузисты, мастера песенных и инструментальных состязаний и связь устно-профессиональной музыки со всеми сторонами практической и духовной жизни народа. А также описывается уникальность традиционной музыкальной культуры кыргызов в мировых масштабах – высочайшее развитие эпического сказительства, жанровая природа кюу для комуза как синкретизиса легенды, музыки и языка жестов.

Ключевые слова: традиционная музыкальная культура кыргызов, фольклор, профессиональная музыка устной традиции, эпос «Манас», народно-профессиональные песни, кюу чертиши, комуз, язык жестов.

КЫРГЫЗДЫН ООЗЕКИ САЛТТАГЫ ПРОФЕССИОНАЛДЫК МУЗЫКАСЫ

Аннотация: Кыргыздардын оозеки салттагы музыкалык маданияты элдин биримдигин, бирдиктүү дүйнө тааным жана моралдык-адеп-аклактык нормалардын калыптанышында, үрп-адаттардын жана каада-салттардын, татаал экологиялык, сырткы саясий жагдайлардагы этностун руханий дүйнөсүнө таасир этип өзгөчө орунду ээлеген кубулуш. Макалада салттуу музыкалык маданияттын фольклор жана оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусство катмарлары жөнүндө түшүнүк берилет. Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствосунун айтуучулук, аспапчылык, аваздык-аспапчылык багыттары, манасчы, дастанчы, төкмө акын, ырчы, комузчу ж.б. өнөр ээлери, б.а. салттуу музыканын алып жүрүүчүлөрү жана комуз күүлөрүнүн жанрдык табиятынын уникалдуулугу, күү чертиши өнөрү жөнүндө баяндалат.

Негизги сөздөр: кыргыздардын салттуу музыкалык маданияты, фольклор, оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусство, «Манас» эпосу, элдик-профессионалдык ырлар, күү чертиши, ымдоо-жаңсаолордун тили.

TRADITIONAL ORAL AND PROFESSIONAL MUSIC OF KYRGYZ

Annotation: Traditional musical culture of Kyrgyz people carry out the function of united nation by the way of forming isolated outlook and ethical norm, assisting spiritual health and survival for nation. The article deals with description of all movements in oral professional art of Kyrgyz people. These are manaschy, dastanchy, akyn, yrchy, komuschy. Masters of songs and instrumental participations and connection of oral professional music with all part of practical and spiritual nation's life. Also describes unique traditional musical culture of Kyrgyz people in a world scale, the highest development of epic tale, genre nature kuu for komus as legend's syncretism, gestures of music and language.

Key words: traditional kyrgyz musical culture is folklore, professional music of oral tradition is epos "Manas", national professional song is kuu, aitysh, musical instrument is komuz, language of gestures.

В период Тюркского каганата сложилась прочная основа, объединяющая культуру кочевников-тюрков, сохраняющих до сих пор единство мировоззрения, языка, культуры, сходные тюркские обычаи, обряды, ритуалы и т.д., а также древнюю бурдонную основу музыкального языка и музыкального мышления, в том или ином виде сохранившуюся в музыке практически всех тюркоязычных народов. И это единство с тюркским суперэтносом (по Л.Н. Гумилеву) – в культуре кыргызов сохранено до сих пор.

В древности кыргызы представляли самый крупный тюркоязычный этнос (С.М.Абрамзон, А.Н.Бернштам, В.В.Бартольд). Традиционная музыка кыргызов – явление сложное и многогранное. Это фольклорная (собственно народная, в том числе любительская) и профессиональная музыка устной традиции, каждая из них характеризуется своими функциями, объединяет определённые песенные и инструментальные жанры со своими конкретными признаками строения.

Обрядовый фольклор – это песни, сопровождающие определённые обряды (кошок, узатуу, той баштар, жар-жар, бешик ыры...), которые должен или может исполнить любой представитель народа. Это – огромное разнообразие песенных и реже инструментальных жанров (обрядовые, трудовые, календарные, бытовые песни и күү) с узко объёмными мелодиями куплетного строения, варьированием простых инструментальных наигрышей. Они исполнялись во время определённых трудовых действий, проведения ритуалов и обрядов, календарных праздников (Нооруз, Орозо айт и др.). Их содержание – коллективная воля социума в достижении определённых целей. Исполнение некоторых из них вне обряда было строго запрещено (похоронные плачи) беспричинно, плачущему говорили «Ыйлаба, ый ыйды чакырат...».

Необрядовый фольклор и вырастающее на его почве любительское музицирование – (күйгөн, секетпай, арман ырлар и реже күү) – это музыкально-поэтические произведения, уже не привязанные к обрядам. В них выражаются мысли и чувства, душевные переживания конкретных людей. В них нет сложного музыкального языка, совершенства исполнительской техники и, главное, неповторимого своеобразия,

которое присутствует в произведениях профессионалов. Не требующие ни особого музыкального и поэтического дарования, ни особой исполнительской техники они служат искреннему выражению чувств в привычных жанрах простого строения. Любовно-лирические жанры получили развитие на сборищах молодежи и старшего поколения «кыз оюн», «жоро», «шерине», где практиковалась традиционная передача «ыр кесе» каждому участнику, получив её, каждый должен был спеть песню.

Профессиональная музыка устной традиции – это повсеместно исполняемые преподносимые (т.е. предназначенные только для слушания, для удовлетворения духовных потребностей людей – познавательных, эмоциональных, эстетических, не связанных с практическими запросами), сложные в структурно-мелодическом отношении вокально-эпические, вокально-сказительские, вокально-инструментальные произведения и пьесы для музыкальных инструментов, циклические (монументальные в отдельных своих образцах) произведения монодической культуры. Это устно-профессиональное сказительское (манасчи, дастанчи, акыны-импровизаторы), инструментальное (күү для хордофонов, аэрофонов) и вокально-инструментальное (авторские произведения в исполнении певцов-профессионалов) искусство, передаваемое из поколения в поколение, от «устата к шакирту». Уходящее своими корнями вглубь веков, оно – явление столь же древнее, как и фольклор.

Исторические источники неопровержимо свидетельствуют о наличии в кыргызском обществе категории профессиональных музыкантов, манасчи, дастанчи, акынов, ырчи, комузчи и др., которые занимались искусством, музыкой, как основным делом жизни и занимали определённое место в общественной структуре. Существует множество подтверждений, что деятельность кыргызских устно-профессиональных музыкантов была источником средств к существованию и материально вознаграждалась. Неоспоримы доказательства того, что в кыргызском обществе было велико уважение и почёт к носителям музыкально-поэтического искусства и социальный статус акынов, манасчи, комузчи, ырчи и др. был чрезвычайно высок.

Для профессионалов требуется техника, которая приобретается годами обучения у мас-

теров «устатов» и, непременно, индивидуальный музыкальный стиль, отражающий их неповторимую творческую личность.

Система профессиональной подготовки музыкантов, (акынов, манасчи, комузчи, ырчи и др.) *устат-шакирт* – учитель-ученик в кыргызском обществе была широко распространена. В процессе обучения, при достижении определённого профессионального уровня учениками, устаты брали их на той, аш, курултай и другие общественные мероприятия. Иногда учеников отправляли самостоятельно. По окончании обучения наставник давал ученику *бата* – благословение, которое являлось признанием его профессионализма и готовности к самостоятельной деятельности.

Проблема устного профессионализма возникла в западноевропейском музыкознании в 20-е годы XX века. Первыми обратили внимание на подобный культурный феномен, признали его существование и стали изучать его особенности учёные запада – К.Закс, Э.Хорнбостель, М.Шнайдер, Э.Эмсгаймер. Эти исследователи этнических профессиональных музыкальных культур колонизированных народов (Индия, Китай, арабские страны и др.) первыми пришли к мысли, что профессиональная музыка может существовать и развиваться отличным от европейской музыки путём, без опоры на нотную письменность.

Искусство устных профессионалов сопровождало кочевого кыргыза всю жизнь. Оно отображало реалии его непростой жизни, радости и тревоги, мечты и чаяния, сопровождало в дни счастья и горя. Оно было незаменимым средством формирования духовного мира молодого поколения, воспитания в каждом любви к родине и ближним, передачи высоких нравственных норм. Это искусство объединяло народ.

Прошедший XX век стал для традиционного устного музыкального искусства кыргызов временем серьёзных испытаний. Вместе с начавшимися в 20-30-х годах XX века грандиозными переменами социально-политического характера, седентаризацией и урбанизацией, началось строительство новой по форме и содержанию музыкальной культуры. Кыргызская музыка становилась частью единой культуры Советского Союза, задачей которого было создание единого культурного пространства огромной страны, объединяющего многочис-

ленные народы под знаменем коммунистической идеологии.

Основой культурных перемен в музыке стал европоцентризм. Эталон и целью развития музыкальной культуры восточных народов было провозглашено музыкальное искусство Европы, с его письменным профессионализмом, музыкальными инструментами, сложившейся за века существования жанровой системой (многоголосные жанры: опера, симфония, балет, кантата, оратория, симфонический оркестр, орган, фортепиано, скрипка и т.д.) и концертной системой функционирования музыки. На основании того, что профессиональная музыка Европы была основана на нотной письменности, устный профессионализм кыргызов и других восточных народов СССР был объявлен фольклором по аналогии с устным фольклором европейских народов. Соответственно, и великие кыргызские музыканты носители традиционного профессионализма, такие как Токтогул, Барпы, Курөңкөй, Ниязаалы, Муратаалы, Сагымбай, Акмат, Шапак, Карамолдо, Саякбай, Ыбрай, Калык, Атай, Муса, Мыскал, Асек, Эстебес, Болуш и др., были приравнены к простым фольклорным исполнителям. Все это привело к снижению его (устно-профессионального пласта культуры) статуса в системе культурных и художественных ценностей, и вытеснению на периферию культурной и музыкальной жизни.

За семьдесят лет в восточных республиках СССР было сделано немало в строительстве европеизированной ветви музыкальной культуры. В Кыргызстане была создана система обучения музыкантов нового типа, которая опиралась на европейские музыкальные традиции и методики нотного обучения. Дирижер, композитор П.Шубин, собрав аксакалов народного профессионализма, создал оркестр народных инструментов (1936г.), в котором они играли без нот, на слух. Великого Атая Огонбаева послали в Москву на 2-х месячные курсы изучения нотной грамоты. Эти действия предпринимались в целях приобщения народных музыкантов к истинному (т.е. европейскому) профессионализму. Особыми мероприятиями были Всесоюзные Декады кыргызской литературы и искусства, первая (1939), вторая (1958), участие в которых народных профессионалов было особо престижным. В XX веке появилось

много профессиональных музыкантов европеизированного типа – композиторы, дирижёры, певцы, достигшие в своём творчестве больших высот: Абдылас Малдыбаев, Мукаш Абдраев, Аскар Тулеев, Калый Молдобасанов, Насыр Давлесов, Таштан Эрматов, Алтынбек Жаныбеков, Асанхан Жумахматов, Болот Миңжылкыев, Кайыргуль Сартбаева, Артык Мырзабаев, Акмат Аманбаев, Сатылган Осмонов и др. И главное – в городской среде начал формироваться массовый слушатель, способный понимать европеизированное направление музыкального искусства.

Но, несмотря на крупные материальные вложения и усилия по внедрению европеизированной музыки, кыргызы в массе оставались преданными традиционной музыке.

С обретением независимости традиционное устно-профессиональное искусство кыргызов обретает свободу развития в новых условиях, несмотря на недопонимание его истинно профессионального статуса.

Актуальность исследования устно-профессиональной музыки, выявлению ее истоков, раскрытию ее особенностей, семантики, путей сохранения и развития кыргызов обусловлена увеличивающимся вниманием к традиционным национальным культурам народов мира, к их сути и судьбам, поскольку современные тенденции глобализации и культурной идентификации находятся в тесном контакте, и тем самым рождает особое понимание необходимости сохранения, развития и передачи традиционных культур, из которых и складывается мировая цивилизация.

Необходимость изучения указанной темы определяется возрастающим интересом современного общества к культуре, в том числе музыкальной, ее сущности, сохранению и путям ее развития. Важнейшей задачей государства на современном этапе является формирование современной образовательной, культурной и информационной политики государства, системы воспитания с опорой на собственные историю и культуру. Вышедший Указ Президента КР «Об объявлении 2017 года - Годом нравственности, воспитания и культуры», «2016 год - Годом культуры и истории», где в течение года кыргызское сообщество, учёные и научные учреждения, университеты, все органы государственной власти проводили целенаправленную работу по

изучению историко-культурного наследия и путей дальнейшего развития культуры кыргызов и в целом народов Кыргызстана. В рамках этого направления были проведены II Всемирные игры кочевников на Ыссык-Куле, в которых, помимо спортивных состязаний и игр, основные мероприятия были направлены на пропаганду культурных традиций кыргызов и других кочевых народов. 2018 год объявлен Президентом КР - Годом развития регионов Кыргызской Республики, и что отрадно в текущем году, будут проведены III Всемирные игры кочевников, в котором примут активное участие носители традиционного музыкального искусства, живущих этносы в республике.

Вопросы традиционного искусства этносов, в том числе музыкальное искусство давно стало целым направлением в деятельности таких крупных международных общественных организаций, как Международный Совет по традиционной музыке (ICTM), который, выполняя консультативные установки ЮНЕСКО, принимал участие в организации Всемирных конкурсов «Шедевры устного и нематериального наследия человечества (Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity)», проходивших в 2001-2005 гг. В 2003 году 7 ноября ЮНЕСКО провозгласило Шедевром устного нематериального наследия человечества сказительское искусство кыргызов, т.е. искусство манасчи, акынов и дастанчи, а в 2013 году эпическая трилогия «Манас» была включена в Репрезентативный список культурных ценностей ЮНЕСКО. ICTM каждые два года проводит Всемирный симпозиум с научной конференцией и обширной концертной программой в том или ином регионе мира направленные на изучение и пути сохранения традиционных культур народов мира, в том числе и устно-профессиональной музыки.

Традиционная музыкальная культура кочевников кыргызов, традиционная устно-профессиональная музыка кыргызов, которая передавалась из поколения в поколение, от «устата к шакирту», устно-профессиональное сказительское, инструментальное и вокально-инструментальное искусство – это отражение жизни и быта народа, ведущего кочевой образ жизни. Она является репрезентатором целостной системы космогонических представлений этноса, его картины мира и истории.

Музыка кыргызов есть тысячелетиями накопленная концентрация творчества сказителей манасчи, акынов, дастанчы, ырчы для обеспечения действенности, безусловного выполнения всеми членами общества народных традиций: ритуалов, обрядов, шаманского камлания, обычаев. Профессиональные музыканты были носителями и распространителями важнейшей информации: религиозной, мифологической, ритуально-обрядовой, исторической, политической, социальной, культурной, бытовой, военной и эстетической (музыка, поэзия). Они играли огромную роль в сплочении народа, формировании единых мировоззренческих и морально-нравственных норм, поддержании системы обычаев и обрядов, способствующих духовному здоровью народа и его выживанию в непростых экологических и внешнеполитических условиях жизни.

Уникальность музыкальной культуры кочевников состоит в наличии разнообразных музыкальных состязаний, уходящих корнями в эпоху становления дуального общества, в средний палеолит (150–40 тыс. лет до н.э.), когда появился обмен женщинами, и прежде разрозненные рода стали вступать в брачные и союзные отношения. Тогда возникла традиция ритуальных состязаний в беге, борьбе и других видах соперничества. Появились ритуальные словесные перепалки. Это стало первой ступенью в эволюции прозаического айтыша в поэтический.

В айтышах акыны-импровизаторы состязаются на различные темы, многоплановые и полные глубоких размышлений, в которых искристый юмор перемежается с философскими обобщениями.

Инструментальные состязания күү чертиш – это сфера профессионального искусства, доступная лишь музыкантам, незаурядным по дарованию и мастерству. Жанр демонстрирует композиторское и исполнительское искусство делится на три вида: күү чертиш, в котором демонстрируется исполнительское мастерство и знание традиционных жанров «Камбаркан», «Шыңгырама», «Кербез», «Ботой»; күү чертиш, в котором демонстрируется композиторское искусство; күү чертиш, в котором демонстрация композиторского мастерства сочетается с показом искусства мнемотехники на примере запоминания кюя после первого его исполне-

ния. Они являются необходимой основой роста мастерства устных профессионалов и создания среды ценителей. В советский период «Күү чертиш» почти исчез. Для его восстановления нужно принять Государственную программу, что будет стимулировать рост мастерства и создание новых күү.

Уникальность устно-профессиональной музыкальной культуры кыргызов:

Кыргызы – создатели, хранители и продолжатели уникальной, и поныне живой эпической традиции, которая создала множество малых эпосов и самую грандиозную в мире эпическую трилогию «Манас». Мощь эпической традиции проявилась и в XX веке, и ее прославили, помимо великого манасчи Саякбая Каралаева, Шаабай Азизов, Кааба Атабеков, Жусуп Мамай, Уркаш Мамбеталиев и др.

Живая эпическая традиция оплодотворила развитие появившихся у кыргызов в XX веке новых видов искусства – драматического, оперы и балета, кино, изобразительного искусства, воплощающих в новых формах древние сюжеты, и вечные темы эпических сказаний; богатство музыкальных инструментов – свойство скотоводческих культур. Именно скотоводы Евразии являются создателями многих из бытующих в современной культуре музыкальных инструментов. Уникальность кыргызских комузовых кюу в синкретическом единстве слова (уламыштар-легенды), музыки и жестов (штрихов), не имеющая аналога в мировом музыкальном искусстве;

Передача информации жестами рук возникла в древности и сохранилась до сегодняшнего дня – это язык глухонемых, язык межплеменного общения у американских индейцев, а в искусстве – это язык жестов храмовых танцовщиц Индии. Эпос «Манас», древние тексты малых эпосов, а также исторические труды свидетельствуют, что древними воинами и охотниками использовался язык жестов.

У кыргызов жест как форма общения и передачи информации сохранился в игре на комузе. Стилль игры на кыргызском комузе, сложившийся как органичный синкретизм музыкального языка с древним языком жестов, является уникальным явлением мировой музыкальной культуры.

Уникальность кыргызских комузовых күү заключается в сочетании: музыка+слово (леген-

да)+жест (штрихи и танец рук). Жесты-штрихи в кюу кыргызов – это «слова» языка жестов древних предков кыргызов. Генетическое и языковое родство кыргызов и американских индейцев, мигрировавших в Америку несколько тысячелетий назад, позволяет утверждать, что жестовый язык, сохраненный кыргызами в музыке, есть древнейший слой прототюркской культуры. Профессиональный комузчи, Заслуженный деятель культуры КР Саадабай Шабданов, помог восстановить значение «слов» жестового языка, и записано более двадцати жестов рук на игре комузы. Штрихи-жесты комузовой күү, т.е. в «Айтым или кол ойнотмо күүлөр» – не «украшательство», а важный смысловый элемент синкретического целого в древности.

Искусство кыргызских ырчи-профессионалов демонстрирует исключительную сложность вокальной партии песни, и не меньшую сложность и самостоятельность инструментального сопровождения, которое настолько индивидуально, что порой создается ощущение, двух самостоятельных партий (аналогично партиям в оркестровой партитуре). Если учесть, что в подавляющем большинстве случаев тексты песен ырчи создаются ими же, то по многосоставной объёмности их синкретического творчества (создание стихов, мелодии голоса, партии инструмента + исполнительское искусство) их мало с кем можно сравнить. В музыкальной культуре Европы Нового времени и во многих других культурах такая многогранность явление редкое. У оседлых народов Средней Азии многосоставная «партитура» песни воспроизводится ансамблем музыкантов – певец поет мелодию, инструменталисты (дудар, гиджак) – исполняют сопровождение, ударник поддерживает общую ритмическую канву. И все вместе озвучивают вокально-инструментальное произведение, созданное, чаще всего, на стихи известного поэта.

Эти уникальные особенности кыргызского устно-музыкального профессионализма являются бесценным достоянием мировой музыкальной культуры и должны не просто сохраняться, но и продолжать активную жизнь в современном обществе и в будущем.

В кыргызской устно-профессиональной музыке традиционные носители XX-века сказители эпосов (Шаабай Азизов, Кааба Атабеков, Уркаш Мамбеталиев), песенного искусс-

тва (Мыскал Омурканова, Асек Жумабаев, Ормонбек Асанов, Төлөш Турдалиев, Жапар Чабалдаев и др.) инструменталисты (Болуш Мадазимов, Алтымыш Мундузбаев, Шекербек Шеркулов, Асылбек Эшманбетов, Толтой Мураталиев и др.), акыны-импровизаторы (Ысмайыл Борончиев, Осмонкул Бөлөбалаев, Калык Акиев, Алымкул Үсөнбаев, Токтосун Тыныбеков, Тайырбек Сатыбалдиев, Тууганбай Абдиев, Эстебес Турсуналиев, Ашыраалы Айталиев и др.) ушли в иной мир. Имена носителей устно-профессионального музыкального искусства кыргызов в настоящее время: акыны импровизаторы – Замирбек Үсөнбаев, Аалы Туткучев, Азамат Болгонбаев, Эльмирбек Иманалиев и др., манасчи – Улан Исмаилов, Рысбай Исаков, Дөөлөт Сыдыков и др., инструменталисты – Самара Тохтахунова, Шакен Жоробекова, Зайнидин Иманалиев, Бакыт Чыгырбаев, Жусуп Айсаев, Руслан Жумабаев, Рахат Көчөрбаев, Жусуп Айсаев, Нурлан Нышанов, Асылбек Насирдинов, Закирбек Дүйшөнбек уулу, Назбек Кенчинбаев и др., ырчи – Нуржамал Таабалдиева, Саламат Садыкова, Мээрим Карыпова, Бакыт Шатенов, Аскал Мусабеков и др..

Деятельность и психология устно-профессиональных исполнителей – манасчи, дастанчы, акынов, ырчи, комузчу и др. инструменталистов – направлена не только на сохранение основ традиционной музыки, но и на её трансформацию в меняющихся исторических условиях.

В каждом произведении народно-профессионального песенного и инструментального искусства ярко выражена роль композитора как личности, обладающей собственной творческой индивидуальностью.

Традиционные профессионалы – создатели прекрасной музыки, которая концентрирует высокую духовную энергию. И народу, вступающему в эру глобализации, сейчас она необходима как никогда.

Сохранение и дальнейшее развитие уникальной устно-профессиональной традиции кыргызов ставит ряд проблем, освещение которых выходит за рамки настоящей статьи, а решение – должно стать делом государственной политики в области культуры.

УДК:78.067:82(575.2)(04)

Акматалиев А.А. /Кыргызстан/
академик, доктор филол. наук, профессор

МУЗЫКА – АЙТМАТОВДУН ЖАН ДҮЙНӨСҮ

Аннотация: Чыңгыз Айтматовдун жан дүйнөсүндөгү музыка чыгармачылыгында чагылдырылып, чыгармаларында көркөм деталь катары каармандардын психологиясын ачып берүүдө, жаратылыштын сулуулугун сүрөттөөдө ж.б. учурларда чоң роль ойногон.

Негизги сөздөр: чыгарма, обон, музыка, көркөм дүйнө, образ, ыр, балет, күү.

МУЗЫКА В ДУХОВНОМ МИРЕ Ч. АЙТМАТОВА

Аннотация: В статье рассматривается роль музыки в творчестве Ч. Айтматова, а также анализируются приемы использования писателем музыки как одного из важнейших средств раскрытия образов в своих произведениях.

Ключевые слова: произведение, мелодия, музыка, художественный мир, образ, песня, балет, кю.

MUSIC IN THE SPIRITUAL WORLD OF CH. AITMATOV

Annotation: The article examines the role of music in the work of Ch. Aitmatov, as well as analyzes the ways in which the writer uses music as one of the most important means of revealing images in his works.

Key words: product, melody, music, art world, image, song, ballet, kyu.

Ар бир өнөрдүн өз сыйкыры бар. Чыныгы таланттын көркөм дүйнөсүнөн, сезим туйгусунан жаралган искусство чыгармасы – мейли ал сүрөтпү, обон, күүбү, мейли театр же кино чыгармасыбы, уккан, көргөн адамдын сезимин козгоп, суктандырбай койбойт. Ошентсе да, алардын ичинен эң эле сезимталы, бардык адамдарга жетимдүүсү музыка өнөрү болсо керек. Музыка – жүрөктүн тили, ага котормочунун кереги жок дешет. Биз билбеген, көрбөгөн кандай аспапта кандай музыка ойнолбосун, эгер ал чыныгы искусствонун үлгүсү болгон болсо, эч кандай ортомчу-комментаторлордун жардамысыз эле биз анын керемет сыйкырына арбалып, көңүлүбүз толкуп, сезимдердин түрдүү ыргагына термелебиз.

Музыка – сезимдердин ыргагы, көңүл күүсү. Анын чыныгы барк-баасына да сезимтал адамдар гана жете алат. Чыңгыз Айтматов прозаик жазуучулардын ичинен өз чыгармачылыгында музыкалык чыгармаларга өзгөчө көп көңүл бөлгөн жазуучу экендигин байкайбыз.

Чыңгыз Айтматовдун өмүрүндө жана чыгармачылыгында музыканын да ролу зор. Анын чыгармаларынын идеялык-тематикалык мазмуну, каармандарынын жан-дүйнөсү элдик оозеки чыгармачылыктан баштап профессио-

налдуу музыка дүйнөсүнө чейин аралашып, сиңишип, жуурулушуп кетет. Ооба, Айтматов музыкалык бир да инструментте ойной албашы мүмкүн, болбосо музыкалык ноталарды ажырымдай албашы мүмкүн, бирок Айтматовдун чыгармаларында музыканын, обондун, күүнүн ыргагы мукамдуу сызылып өтүп, алар чыгармалардын идеялык-эстетикалык ыргагын аныктап, тактоочу көркөм функция аткарып, каармандардын ички дүйнөсүн ачып берүүгө жардам берет.

«Жамийла» повестинин алгачкы басылышындагы аты «Обон» болчу. Чындыгында эле повесттин көркөм идеясы Даниярдын обонунда камтылып, обон аркылуу Даниярдын, Жамийланын жана Сейиттин образы ачылган. Айтматов Даниярдын обонун, ырын, үнүн жазганда сүрөтчүлүк, композиторлук, жазуучу-баяндоочулук – үч өнөрдү бир өзөккө бириктирип, сөздөрүн эң асыл-берметтерин тандап, ар бирин кыт куйгандай куюп, ажырагыс кылып, элестүү-эмоционалдуу түркүн түстүү боёктор менен боёп сүрөттөгөн.

«Анын ыры сөзү жок эле үн менен обон. Анда-санда гана бир ооз сөз айтып коюп, анан бир топко чейин жөн эле үн салып демин тартпай безеленет. Деңиздин толкуну удургуп каптагандай, төктүрмө обон ташынып, анын сөз

айтууга чамасын келтирбей жатты».

«Даниярдын обону ушул кезде түнкү өзөндүн үстүнөн жайыла каалгып, көзү илинип, мемиреп бара жаткан кең талаанын бешигин алдейлеп терметкендей, алыска жумшак созолонуп, акырындап өчөрүндө жаңыдан безелене үн алып, талыкшып уюган жерди кайра ойготуп, уйкусун ачат».

Сейит менен Жамийла өмүрүндө мынчалык обонго берилип, термелип, кыялга батып, кереметтүү укмуштуу дүйнөгө аралашып көргөн эмес. Обондо Айтматов «кыргыз менен казактын тандалган төл обондору ширетилип» кошулгандыктан, элдин жашоо-ыңгайы, турмуш-тиричилик ыргагы элестүү чагылдырып берген. «Тигине арык бойлой жарданып, ороо күткөн эгиндер ай жарыгында күүгүм көлөкө ойнотуп, үстү-үстүнөн көлкүлдөп ыргалат. Жолдон окчун жерде эски тегирмендин кыркалакей теректери жалбырак дирилдетип, алда эмнени угузбай шыбырашкансыйт. Суунун аркы маңдайында, белес-белесте кырманчылар от жагышып, эртеңки көжөсүн кайнатууда. Тигине, кимдир бирөө алда кандай иш менен шашылып, кокту бойлой далбалаңдап, кыштакты көздөй чаап бара жатат».

Адамдын жан дүйнөсү менен жаратылыш бир обонго, ырга биригүү, сиңүү, катылып жаткан ички сыры төгүлүү үчүн ошондой шарт, кырдаал, учур керек. Жазуучунун тандап алган күнү да, түнү да «жайдын толгон кезиндеги август» айы эмеспи! Бул автор тарабынан бекеринен тандалып алынган жок. Август айынын керемет көрүнүшү – асмандагы жаркырап, шурудай чачылып турган жылдыздардан, жайкалып өскөн, сыдырым желге көйкөлгөн эгин талаадан, буруксуган эрмен-чөптүн жытынан, шылдырап аккан булак суусунан турат. Анан да Сейит эскергендей, август айындагы үлбүрөгөн ак-боз булуттар, жер дүңгүрөтүп кишенешкен үйүр-үйүр жылкылар, жайылып жаткан койлор, аскадан агып түшкөн шаркыратмалар, тандырдын оозундай кыпкызыл болуп батып бараткан күн – мына ушулардын бардыгы бир күүгө, обонго, ырга келип, кошулуп, симфониялуу оркестрдей ойнолот. Ошондуктанбы, Айтматовдун алгачкы чыгармаларына сынчылар, адабиятчылар «симфония», «лирика», «поэма» деген бааларды беришкен болчу.

Чындыгында эле жазуучудан бир чеги аска-зоодо, капчыгайда жаңырган обондун керемет күчүн, ошону менен бирге художник-сүрөтчү катары кисти менен чебер иштелгендей көз алдыга тарткан пейзаждык сүрөттөрүн, төкмө акындардай чеберчилигин байкап отуруп, эгерде ушул талант синтездин

бирөөсүн эле автордон алып койсок, анда «Жамийла» чыгармасы Луи Арагон айткан «Махабат тууралуу дүйнөдөгү эң сонун баян» болбой калмак, Даниярдын да, Жамийланын да, Сейиттин жаркын образдары ачылмак эмес деген ой келет.

Ч. Айтматовдун жан дүйнөсү өтө бай, обонго, ырга, күүгө куштар, анын кулакка жагымдуу добуштары жазуучуну чыгармачылыкта эргитет, толкундатат. Анын делебесин козгогон, алыскы кыялдарга чабыттатырган, сыймыктанткан – бул күү. Кыргыз күүлөрү карт тарыхты каргытып муундан-муунга жеткен. Жазуучу комуз черте албаса да, комуз күүсүн укканды жакшы көргөн. Өзүнүн ички дүйнөсүн каармандар аркылуу окурмандарга жеткирүүгө аракет кылат.

«Делбирим» повестинде бактылуу тагдыры кыйрап, Аселинен, уулунан ажырап, жалгыз калган, Памирге кетип бараткан Ильяска журналист жолуккан учурда комуз күүсү радиодон чертилген эпизод бар.

«Кадимки тааныш күү. Негедир бу күүнү укканда мен кечкурун ээн талаада жай бастырып келаткан жалгыз атчанды элестетем. Жол алыс, ээн талаа, кыңылдап ырдап жүрүп отурса жүрөктөгү чер козголот. Даңгыр жолдон аттын гана дүбүртү бир калыпта угулуп, ойлогон оюн, учкан кыялың бузулбайт. Үч кыл бирден терилип, комуз күүсү бир калыпта шылдыраган мөлтүр суунун, ат дүбүртүн кайталагансыйт, адырмактын артына батып бараткан күндүн капалыгын айткансып сезим сыздатат, күүгүмдөгү салкын желаргыдай кайра көңүл сергитет. Жалгыз атчан жүрөк сырын кыңылдап ырдап барат, күүгүмдөгү буурулданган эгин талаа, какшайган сызма жол коштоп үн салып жаткансыйт...»

Күүдө кызарып батып бараткан күн, күүгүм түшкөн талаанын абасы, чокулар, мөңгүлөрдүн өңү, адамдын өмүрү чертилгенсыйт.

Ч. Айтматов кыргыз, казактын элдик ыр, обон, күүлөрүндөй эле профессионалдык музыкалык жанрларга да ынтызарлык, күйөрмандык мамиледе болгон. Ушул эле «Делбирим» повестинде Ильяс менен Аседдин биринчи машинада өткөргөн түнүндө «Чолпон» балетин радио берип жатканы сүрөттөлөт.

«Ал кездеги көзгө басар мүлкүм – кичинекей радиоприемниким бар эле. Аны иштетип кулагын толгодум. Бир толкундан музыка кармадым. Азыр күнү бүгүнкүдөй эсимде, шаардагы театрдан «Чолпон» балетин алып берип жаткан экен. Кабат-кабат тоолордун ары жагындагы музыка келип, биздин кабинага толуп чыкты. Ошол балетте баяндалган күчтүү сүйүү

сыяктуу күчтүү да, назик да музыка төгүлдү. Зал дүркүрөп кол чаап, аткаруучулардын атын атап чакырган үндөр угулат. Бийчи кыздардын аяк астына гүл ыргытып жатышты окшойт. Бирок театрдагылардын толкундангандары, жан эргип кубангандары баары бир толкуган көл жээгиндеги кабинанын ичиндеги биздин толкундап, жүрөк өрөпкүп кубанганыбызга жете албады го деп ойлойм. Ошол балет биздин сүйүүнүн баянын айткан өңдөндү. Бактысын, махабатын издеп чыккан Чолпон деген кыздын тагдыры биздин эки жүрөктү термелтип жатты. Менин Чолпонум жанымда кучагымда отурду».

Жазуучунун чыгармаларында автордун өз өмүрүндөгү сүйүү драмасынын ыргактары камтылгандыгын айтып да, жазып да келе жатам. «Чолпон» балети атактуу актриса Бүбүсара Бейшеналиеванын чыгармачылыгы менен тыгыз байланышта болгондугун жана экөөнүн сезимдерин эске алсак, анда повесттен автобиографиялык моменттердин түз чагылган жана өздөштүрүлгөн формада колдонулган учурларын байкоого болот. Ал «Таалайга бүткөн улуу бийчи» деген макаласында мында дейт: «Менин балетке куштарым артылып, ага «коошо» башташым дал ушул образ аркылуу – Бүбүсаранын өнөрү аркасында болду. Кеп жок, ал сахнанын таалайы үчүн тагдыр өзү жараткан урумдан ашкан бийчи эле. Өмүрүмдө таланты таш жарып, улуу аталган далай эле аткаруучуларды, бийчилерди көрдүм, балким бул менин жеке ыкласыман улам чыккан кептир, бирок мени мынчалык толкундатып, жан-жүрөгүмө өчпөс изин калтыра алар башка бир керемет талантты мындан ары, мүмкүн, эч качан көрбөстүрмүн».

«Кызыл алма» повестинде Исабеков кызы Анара менен үй-бүлөнүн келечеги жөнүндөгү кыжалат сөздү жаратылыш койнуна сүйлөшүү үчүн бараткандагы көрүнүштө радиодон дүйнөлүк классикалык музыка – Робертинонун аткаруусундагы «Аве Мария» берилет. Кызына өзүлөрүнүн кичинекей мамлекети – үй-бүлөсүнүн ыдыроосу жөнүндө билдирүү үчүн атайын жолго чыккан Исабеков кызынын алдында өзүн оңтойсуз сезип, ата-баланын демейки жакын мамилесин жөнгө салчу сөздү таппай, ал эми кичинекей Анара да атасы менен энесинин ортосундагы салкындыктан көңүлү чөккөндөй болуп келе жатканда Бийик энени, энеликтин ыйыктыгын даңктаган музыкалык чыгарма «Аве Мария» жаңырып, ал өзүнүн кереметтүү касиети менен кемтикти толтуруп, атасы менен кызынын ортосундагы жатыркоону алыска айдап кеткендей болду. Бул ыр алар-

дын эсине үй-бүлөнүн, б.а. ата, эне жана бала – баары бирге болгон эң бактылуу учурларын эске салды. Элес Анарага жетишпей турган энелик мээримди, жылуулукту бергендей болсо, Исабековго адам табиятындагы мээримге, ырайымдуулукка болгон умтулуусу, ал сезимдерди сактоо жөнүндө ойлонууга түрттү.

«Ошентип сүйлөшүп бараткан чакта «Аве Мариянын» кең толкуган обону бу жаркын күздү да, кенен талааны да, адамдардын жүрөктөрүн да кошо толкутуп, бирге жуурулуштуруп жайыла жаңырды. Исабековдун дүйнөсү түгөлдөнгөндөй болду, коңур жылуу күндү, бет алдыда заңкайган тоолорду, Робертинонун үнүн, кызынын өрөпкүгөн көңүлүн бүт өз жүрөгүнө батырып алгандай болду».

«Аве Мария» жана кызы Анара таап алган кызыл алма үй-бүлөдөгү түшүнбөстүктү, майда-барат таарынычтарды жоюп, ынтымактуу, биримдиктүү үй-бүлөнүн болушун шарттайт.

Жазуучунун чеберчилиги ушундай көркөм ыкмаларды өз орду менен колдонуу аркылуу адам психологиясындагы бурулуштуу учурларды кылдат чагылдырып бере алгандыгында.

«Гүлсарат» повестинде каарман Танабайга аялы Жайдардын ооз комуз менен күү чертип бергени жагат. Бул күүнү укканда Танабайдын жарпы жазылып, маанайы жарык болуп, ички дүйнөсүндөгү уйгу-туйгу сезимдер алпурушуп, кыялдарга батып кетет.

Повестте жазуучу Жайдар черткен күүнү көркөм детал катары эки окуяда, эки башка кырдаалда колдонулат. Биринде Танабай досу коммунист Чорону акыркы сапарга узатып келгенде Жайдар күйөөсүнүн ал-абалын түшүнүп атайлап ооз комуз менен «Карагул ботомду» кагат. Танабай үчүн бирге өскөн, курдаш, дос Чородон айрылуу өтө оор болчу. «Карагул ботомду» угуп отуруп, ал жан дүйнөсүндө Чорону издейт, эстейт, жалгыз калганын, тирүүлүктө бири-бирин барктай албагандыгын түшүнөт.

Биринде Гүлсаратты күч менен алып кетишкенде айласы кеткен Танабайдын ички сезими күүгө гана алаксыйт.

«Ооз комузунду алчы.

«Боз ингендин арманын» какчы.

Жайдар комузду эриндерине тийгизип, калдырган ничке тилин сөөмөйү менен кагып өттү. Анан көчмөндөрдүн байыркы мундуу күүсү жүрөктү эзип, күүгүмдөгү коңур салкын абаны толкутуп алат жөнөлдү. Ак ботосунан айрылган боз ингендин арманы. Ээн талаа, эрме чөлдө жоголгон ботосун издеп, жер кезген инген. Таңга маал ээрчитип, талдын башын сыдыртып, кечкээ маал ээрчитип, жар-

дын башын кыдыртып жүрө албадым, ботоюм, деп баратты боз инген. Тайтандагы ойготуп, талаадагы кокону жегизбедим, ботоюм, аягыма куюлуп, эмчегиме сүт толду, эмизбедим, ботоюм деп баратты боз инген. Кайдасың сен, каракөз ботоюм? Үн катчы? Ийип барат желиним, сүт куюлуп зыркырайт, кайдасың сен, ботоюм, көп какшатпай ын катчы, деп баратты боз инген. Ийиген эмчегинен сүт агып, аяк ылдый куюлат. Ак ботосун издеген, ал эненин ак сүтү...»

«Боз ингендин арманын» угуп отурган Танабайга күү жан бирге жоргосунан ажырап, жетимсиреп турган өз көңүлүнүн арманындай угулат. Бул арман, жоктоо менен Танабай өзүнүн жаштыгы, турмушту тез эле оңдоп, теңдик жашоо курабыз деген жаркын үмүт-тилеги, дымактуу кыялдары, армандуу махабаты менен коштошуп жаткандай, өзүнүн эле жаштыгын эмес, анын ысык-суугун бирге тартып келе жаткан жубайы Жайдардын жаштыгын да кошо жоктоп жаткандай сезилет. Арман, жоктоо сюжеттик окуянын драматизмин күчөтүп, ошол эле учурда драматизм менен лиризмдин өзгөчө ширетмесинин көркөм үлгүсүн жаратат.

Ч. Айтматовдун музыканы түшүнүү диапозону өтө терең, өтө кенен экендиги «Кыямат» романынан даана көрүнөт. Авдий Пушкин музейине кирип, болгар чиркөө ырынын концертине туш болот. Жазуучу капелла ырдачулардын сценана чыгышынан тартып ар бир кыймылына, ырчылардын үн, добушуна, угармандардын ырга арбалып, ойго чөгө тунжурап угушкандарына чейин элестүү көркөм сүрөттөп берген.

«Ону тең мендей эле немелер, а бирок ырдаган ырлары менин дилимин түпкүрүнөн чыгып жаткансыйт, менин кыял-эңсөөмөн, көкүрөгүмө жык толуп, чыга албай бук болуп жүргөн арман-азабыман, кайгы-кубанычымдан чыгып жаткансыйт. Алардан эңшериле бошонуп алып, көөдөнүм кайра жаркын, аруу аянга толгонсуйт. Ушул ырчылардын өнөр шарапатынан мен чиркөө ырынын баштапкы маңызын түшүнгөндөй болдум».

Авдийдин жан дүйнөсүнөн автордун өздүк сезимдерин да туйса болот. Анткени, Ч. Айтматов Батыш өлкөлөрүндө жүргөндө чиркөөлөрдө окурмандар менен кездешип, чыгармачылык кечелерди көп өткөрчү. Ага чиркөө кызматкерлери менен көп маектешүүгө, ырларын өз кулагы менен угууга туура келген, катуу да таасирленген. Анын Библиянын курамындагы «Кечки курман», «Бөбөктөр каргышы» жана «Зарлаган периште» сыяктуу

ырларынын түпкү мазмунуна батынып кирип, философиялык планда талдоого алышы эле не деген керемет!..

Ушул эле романда «Жетинин бири» деген грузин балладасы бар. Анда чекист Сандро революцияга каршы күрөшкөн Гурам Джохадзенин тобун тыптып кылуу милдети тагылган эле. Бирок, бул буйрукту аткаруу Сандро үчүн оңой-олтоңго турбайт болчу. Ошентип, куугундан качкан алтоо жана Сандро чек арга жетишип, туулуп-өскөн Мекенин аргасыз таштап кетүүгө мажбур болуп отурат. Акыркы түнү жалбырттагып от жагышып, аны тегеректеп бийлеп, ырдап, Ата Журт менен коштошуп жатышат.

«Тоо боорундагы таштардын арасынан капыстан булак атылып чыкканын, ал булактын суусу кай жерге барса, кай өсүмдүккө жетсе, ошердин баары гүлдөп-көктөгөнүн көргөн барбы, дал ошондой болуп, өзүнөн өзү толкуп-ташып, көөдөнгө батпай, ыр төгүлүп кетти. Ата-бабадан бери келаткан бул ырлар алгач жай башталды, анан бара-бара тоо боорундагы булактын булдураганындай көмөкөйдөн мукамдуу күч алып, улам көтөрүңкү оболей берди – жетөөнүн тең үнү мыкты эле, ырды теңир грузинге берген, ырдабаган грузин жок эмеспи, биринин үнүнө бириники шайкеш, ар ким өзүнчө, өз алына жараша үн созгону менен, бир бүтүн керемет ыр жаралып, ал ыр өздөрү тегеректеп турган улуу оттой улам күч алып баратты».

Сандро да улам отту жагып коюп, алтоо менен кошо бийлеп, ырдап жатканы менен өзүнүн мойнундагы милдетти эч бир унуткан жок. Ч. Айтматов ыр өнөрүнүн жаралып калуу себептерине философиялык ыңгайда жооп табууга аракеттенет: адам неге туулат, жашоодогу максаты эмне, сүйүүнүн кубанычы менен кайгысы кандай, достор неге күтүлөт, ыйманын, абийириң кандай болушу керек, эл-жерди коргоо, сагынуу, ар жандын башында бир өлүм келерин, бул дүйнөдө өмүрдөн артык нерсе барбы ж.б.у.с...

Жазуучу грузин ыры аркылуу дегеле бардык адамзатка тиешелүү проблемалар жөнүндө ой толгойт. Ыр, обон менен тоолор, дарыялар, токойлор, куштардын – жалпы эле жаратылыштын элестүү картиналары ширелиштирилип сүрөттөлөт. Өзгөчө алоолонуп күйгөн отту тегеректеп, ийиндерин ийиндерине тийиштирип бийлеп, ырдап, коштошуп ыйлап жаткандардын түпкү көрүнүшүн жазуучу улам жаңы, улам башкача түстүү көркөм боёктор менен чагылдырган.

Авдийдин ыр угуп отуруп, грузиндин балладасын эске алып, анын түп маңызына дагы тереңдей сүңгүп, музыканын кереметине таң калат. Жан дүйнөдөгү сыры ачылбай, катылуу жаткан уйгу-туйгуларды, ички буктарды кең мейкиндикке ачыкка эркин чыгара турган касиет музыкада гана болорун жазуучу уламулам баса токтолуп жазат. Автор софиялык диний ырчыларды, грузин балладасын аткарган жигиттерди сүрөттөгөндө эки учурдун менталитеттик өзгөчөлүктөрү эске алынаары түшүнүктүү. Кудайдын кудуреттүү күчүн даңазалоого, анын алдында пенденин алысыздыгын айтып, ырайым тилөө идеясына арналып храмда ырдалган ыр жана ошондой эле коштошуп айрылышаар алдындагы кайгылуу көөдөндөрдөгү букту чыгаруу үчүн ырдалып жаткан грузин ырынын ортосунда маанилик жактан анчалык айырма деле жоктой. Эки учурда тең эле жалган дүйнөнүн зарын айтып кудайга мунажат кылуу.

Адам кайгырганда, кусалыкка малынганда, өкүнгөндө, өзүн күнөөлүү сезгенде диний жол-жобо мененби же түз эле өз жан дүйнөсү аркылуубу Кудайга кайрылуудан, абийиринин актыгын эске алыпби же күнөөсүн айкөлдүк менен кечирипби, – иши кылса зарын угуп, ырайым кылаар кандайдыр бир кудуреттүү күчтөн колдоо издөөдөн өткөн көксөө суутар аргасы жок. Эки башка учурда ырдалган ырды мына ушул маани-маңыз бир өзөккө бириктирип турат. Бул эки ыр бири-бири толуктап, биринин маанисин экинчиси тереңдетүү менен катар ал экөө биригип, көркөм параллелдик ассоциативдүү каражат катары Авдийдин психологиялык абалын, көркөм образдык табиятын ачыктоого, тереңдетип түшүнүүгө, көрсөтмөлүү мисалдар менен ойду бекемдөөгө кызмат кылып турат. «Жетинин бири» аңгемесиндеги Сандро сыяктуу Авдийдин «ырдай турган ыры» дин кызматкерлеринин «ыры» менен бир эле сыяктуу, бирок диний догматтарга келгенде анын көз карашы кайчы. Сандро сыяктуу ал диний догматтардын жактоочуларына каршы чыкпай да коё албайт, ошол эле учурда ал өзүн алардан такыр бөлүп да кете албайт. Ал түгүл Авдий нашакорлор «хунтачылар» менен болгон кырдаалда да өзүн ушундай абалда сезет. Айтматов каарманы Авдийдин ушундай карама-каршылыктуу абалын карандай баяндоолор аркылуу түшүндүргөнгө караганда музыкалык эпизоддордун жардамын пайдалануу алда канча таасирдүү болот деп чечкендей. Мына ушулардын бардыгын Айтматов өзүнүн жан дүйнөсүнөн өткөрүп, дилинен берилүү менен

көркөмдөп баяндап отурат. Эгерде жазуучуда мындай сезимталдык, боорукерлик касиеттер жок болсо, ал эч качан жүрөктү дирилдеткен поэзиялык мүнөздөгү саптарды жаза алмак эмес. «Жамийла» повестиндеги Сейит Даниярдын обон, ырын кандай ачылыш катары кабыл алса, Авдий да болгар ырчыларынын хору аркылуу руханий жарыктануу, көзү ачылуу сыяктуу психологиялык абалды башынан өткөрөт. Дин мекемесинин студенти менен айылдагы сабагы толук жоюла элек Сейитти салыштыруу, албетте, олдоксон көрүнүшү мүмкүн. Айтматовдун 50-жылдардагы дүйнөсүн 80-жылдардагы дүйнөсү менен салыштыруу мүмкүн эмес. Ошентсе да, Айтматовдун көркөм дүйнөсүнүн музыкалык башаты «Жамийладан» өсүп отуруп, кийинки чыгармаларында да орчундуу орунду ээлегендигин көрөбүз.

Жазуучу Италиянын Сицилиясына кеме менен бараткан түнкү көрүнүштү, анан Бүбүсара экөөнүн жакшы көргөн музыканын сыбызгып созулушун эстейт да, ал окуяны «Кассандра тамгасы» романында баш каарман Филофейдин япон музыкасын угуусунда пайдалангандыгын баса белгилейт. Демек, Айтматов менен Бейшеналиеваны бири-бирине шайкеш келтирип турган Сүйүү сезиминен башка да, ошого тете музыканы жанындай көргөн касиеттер экен да! «Азыр да ошол музыканы уксам эле Бүбүсара эсиме түшүп өзүмчө толкунданып кетем» – деп Айтматов моюндап жатпайбы! Музыка, балет искусствосунун эки көркөм дүйнөнү бириктиргени, жуурулуштурганы табигый көрүнүш болчу. Ошондуктан, алар Луи Арагон айткандай: «Махабат тууралуу дүйнөдөгү эң сонун баянды» жашоодо көрсөтө алышкан.

Ч. Айтматовдун башка акын-жазуучулардан чыгармачылык жактан алалыбы, же жеке турмуш-тиричиликтен алалыбы, айтор жалпы искусствого – киного, театрга, сүрөткө жана музыкага кызыгуусу өтө зор болгон. Ар бир искусствонун жанрларын терең түшүнө, терең баа берүүгө, терең талдай билүүгө кругозору жетиштүү да, масштабдуу да болгон. Айтматов элдик ырлардан тартып, профессионалдык шедеврлерге чейин сүңгүп кирип, ар бирине өзүнө гана таандык өзгөчөлүктөрдү таап, белгилеп, таамай, кеңири ой-пикирлерди айткан. Ал искусствонун бардык тармактарынан ар түрдүү улуттан дос-жолдошторду күтө билген. Бул өзгөчөлүк Айтматовдун чыгармачылык жана адамдык өзгөчө касиеттеринин бири. Бир эле мисал, дүйнөлүк классикалык музыканын атасы Дмитрий Шостакович менен чыгармачылык байланышын алсак болот. Композитор

жазуучунун «Гүлсарат», «Ак кеме» повесттерине суктанса, жазуучу болсо композитордун ар бир музыкалык чыгармачылык жетишкендигине сый-урмат кылган:

«Өзүмчө ой менен алпурушуп отурган, көңүлдүү учурларымда Шостаковичтин музыкаларынын бирин кулагым чалса, жүрөгүмө жылуулук келе калат.

Жашоого болгон чексиз кумар-оту, сезиминин мөлтүр тазалыгы – Шостаковичтин дүйнөсүнүн башкы элементтери эле. Бул – руханий казынасы чексиз бай, өтө мээримдүү, өзгө

да, жатка да жакшылык кылсам деп турган кичи пейил, адамгерчилиги мол, сейрек кездешкен таза орус адамынын жеткен чеги эле».

Жыйынтыктап айтканда, Чыңгыз Айтматовдун жан дүйнөсүндөгү музыка чыгармачылыгында чагылдырылып, чыгармаларында көркөм деталь катары каармандардын психологиясын ачып берүүдө, жаратылыштын сулуулугун сүрөттөөдө ж.б. учурларда чоң роль ойногон. Айтматов – музыка, музыка – Айтматов өзүнчө бир көркөм аалам, буларды синтез катары гана кароого болот.

УДК 78.071.1

Елеманова С.А. /Казахстан/

кандидат искусствоведения, профессор

Казахского Национального университета искусств

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ, ЯЗЫКА И СЕМАНТИКИ В ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. Изучение национального композиторского творчества с точки зрения мышления, языка и семантики дает возможность глубже понять и оценить наследие XX века. В настоящей статье мы предлагаем положения, которые могли бы способствовать решению этих сложных проблем. В анализе необходимо учитывать историческое, конкретное состояние музыкального языка. По нашему мнению, выделяются три состояния музыкального языка: живое (включающее устный компонент), письменное (создаются и читаются тексты), мертвое (язык, вышедший из употребления), «слэнг» (языковое новообразование). Композиторское творчество национальных республик использует по преимуществу письменное состояние музыкального языка.

Ключевые слова: музыкальный язык, семантика, музыкальное мышление, композиторское творчество

THE PROBLEMS OF MUSICAL THINKING, LANGUAGE AND SEMANTICS IN THE STUDY OF CONTEMPORARY NATIONAL COMPOSER CREATIVITY

Annotation: The study of national compositional creativity from the point of view of musical thinking, language and semantics provides an opportunity to better understand and appreciate the legacy of the twentieth century. In this article, we propose provisions that could help solve these complex problems. In the analysis it is necessary to take into account the historical, concrete state of the musical language. In our opinion, three states of the musical language are distinguished: the living state (including the oral component), the written (the texts are created and read), the dead (the language that has gone out of use), the "slang" (linguistic neoplasm). The compositional creativity of the national republics primarily uses the written state of the musical language.

Key words: musical language, semantics, musical thinking, composer creativity

Изучение творчества композиторов Казахстана на новом уровне - не просто актуальная и сложная задача музыковедения. Такое исследование требует обновления отношения к композиторскому творчеству национальных республик вообще.

Необходимость пересмотра подходов к композиторскому творчеству 20 века, на наш взгляд, диктуется двумя рядами причин: а) идеологическими; б) методологическими. Первый ряд причин вполне понятен, очевиден и связан с изменением идеологии и крахом советской системы и идеологической доктрины. Он повлек за собой не просто изменение ценностных критериев композиторского творчества (что

должно существовать в советской культуре, что не подвергается критике, независимо от реальной ценности), но и изменение социального и экономического положения композиторского искусства в обществе. Нельзя не признать, что композиторская деятельность в тех формах, в которых она существовала в XX веке, практически потеряла социальную и финансовую поддержку и стала (или - что катастрофично - не стала) предметом рынка культуры. Второй ряд причин обусловлен методологией. Возникают вопросы, какой же должна быть методология изучения музыкальной культуры нового времени, может ли нас ныне устроить традиционный подход: с точки зрения «национального - интернационального», «традиции и

новаторства», т.н. музыкально-выразительных средств, почему музыковедение нуждается в обновлении прежних подходов. Связано это, конечно же, с тем, что эти подходы уже не удовлетворяют нас в выяснении многих важных вопросов. Старая методология никак не реагирует и не принимает во внимание культурно-исторические и социологические изменения, произошедшие в XX веке в обществе и культуре. В частности, эта методология основана и принимает в качестве априорного утверждения то, что европейская композиторская музыка - универсальное и единственно возможное музыкальное искусство, как бы идеальная модель музыки вообще. Именно поэтому в парах национальное и интернациональное, традиция и новаторство европейская составляющая идентифицировалась с интернациональным и новаторским (передовым).

Понятия национальное и интернациональное, традиция и новаторство, употребляемые ранее, стали ныне восприниматься как что-то расплывчатое и неопределенное, они перестали отражать реальную картину процессов взаимодействия музыкальных культур. Они стали нуждаться в более конкретном и точном наполнении. Такими понятиями стало трудно характеризовать те или иные образцы композиторского творчества в силу того, что границы (исторические, культурные, социальные) и содержательный объем не определены. Самое же существенное - это то, что ситуация с «универсальным» музыкальным искусством - европейским композиторским творчеством - стала меняться, постепенно оно перестает занимать центральное место в музыкальной культуре не только в тех странах, где оно выступает как идеальная модель развития музыки, но и в самой Европе.

Прежде всего, выясняется, что европейская музыка - не единственно возможный музыкальный язык, и, во-вторых, для всех становится очевидным, что место старой композиторской музыки в обществе сильно варьируется - от притягивания до полного отрицания. Европоцентристский взгляд на музыкальную культуру стал уступать другим воззрениям на прогресс и развитие музыки. Концепция музыкально-культурного развития, которая связывает прогресс в музыке с освоением европейской модели культуры, европейских жанров и форм, с европейским музыкальным языком фактически вытесняется из гуманитарного знания. В шестидесятых годах прошлого

века в музыковедении и в целом в гуманитарной сфере, стал активно обсуждаться вопрос о том, что европейская музыкальная культура не является единственно возможной культурной моделью и что европейский профессионализм письменной традиции - не единственный профессионализм в музыке, о том, что у каждого народа могут существовать свои высшие духовные ценности, движение к которым или достижение которых и составляет суть развития каждой отдельно взятой культуры.

В это время и стали актуальны вопросы изучения национального музыкального языка. Эти вопросы, с одной стороны, важны не только для изучения семантики, т.е. смыслов, содержания изучаемого искусства, но и связаны с такими фундаментальными проблемами, которые восходят к закономерностям музыкального мышления. Проблема содержания или смысла, семантики музыки была поставлена и обрела новую остроту именно в этномузыковедении. Параллельно этому процессу в академическом музыковедении также стали разрабатываться вопросы, связанные с мышлением, языком, семантикой музыки¹.

Актуализация этих вопросов в академическом музыковедении, на наш взгляд, как раз и связана с теми культурно-историческими и социологическими изменениями, которые произошли в обществе. Возникновение и разработка этих вопросов выявила и обнажила комплекс проблем бытования европейской музыки - проблему доступности, понятности музыки и проблему воспитания слушателя, способного воспринять современное композиторское творчество. Именно в отношении композиторского (неканонического) творчества известный музыковед Ю.Н.Плахов пишет, что «неканоническое искусство некоммуникативное в своей основе». Очевидно, что для того, чтобы воспринять и, соответственно, понять какое-либо музыкальное произведение, необходимо чтобы у создателя, исполнителя и слушателя его было общее основание - единый музыкальный язык. Как пишет М.Арановский, «если исходить из того, что восприятие музыки есть процесс общения между автором и слушателем, а их взаимопонимание принять за норму, то отсюда с неизбежностью вытекает, что «язык», на котором написано музыкальное произведение, должен быть известен слушателю, в противном случае оно не будет понято».

В настоящей статье мы намерены предложить положения, которые могли бы способствовать решению этих сложных, подчас неподдающихся расшифровке проблем. Начнем с общеизвестных и неоспоримых истин – с того, что музыкальное мышление оперирует языком или выражает себя при помощи языка. Язык (в том числе и музыкальный) представляет собой совокупность слов (лексика – «интонационный словарь», например), обладающих определенным смыслом и правил их применения (грамматика и синтаксис). Язык использует различные жанры и имеет разные сферы применения. До сих пор все, о чем мы упомянули, имело отношение как к вербальному, так и к музыкальному языку, и не вызвало возражений. Сложности в изучении музыкального языка начинаются при попытке буквально «расшифровать» любой текст. В европейской музыке такие попытки осуществлялись неоднократно, но, насколько нам известно, не имели продолжения. Неразрешимой также оказалась проблема выявления мельчайшей структурной единицы языка – музыкального знака – «слова». С другой стороны, во многом это связано со сложностями выражения содержания профессиональной (композиторской) музыки, его неопределенностью, обобщенностью.

Выяснение вопроса коммуникабельности музыкального искусства и попытки выявить единые теоретические основания для изучения музыкального языка в каком-то смысле зашли в тупик. При изучении музыкального языка исследователи, как правило, не обращают внимания на то, в каком состоянии он находится. Восприятие музыкального языка как вневременной, внеисторической данности, неизменной, застывшей системы отнюдь не способствует успеху. Суть нашего положения заключается в том, что мы предлагаем рассматривать в каждом случае историческое (и социальное), конкретное состояние музыкального языка. Можно выделить несколько вариантов состояния языка, которые мы наблюдаем в истории музыкальной культуры:

1. Как и вербальный язык, музыкальный язык может находиться в таком состоянии, когда на нем говорят, общаются, творят новые произведения искусства и используют для сугубо прикладных целей. Это состояние живого языка (в нем обязательно должен присутствовать устный компонент, по которому и судят о его живости).

2. В противоположность этому можно себе представить состояние музыкального языка, на котором уже не говорят, не общаются, не используют для прикладных целей, но применяют его для создания определенных текстов, понятных для посвященных (знатоков этого неживого языка). Такой язык имеет только письменную форму.

3. В истории культуры можно найти также и такие языки, которые не используются даже для этих зашифрованных посланий – это мертвые языки, известные только редким специалистам (типа латыни и других древних языков).

4. По аналогии с вербальным языком можно себе представить такое состояние языка, которое можно назвать жаргоном или слэнгом – упрощенное, огрубленное, но незаменимое, выразительное и понятное в породившей его среде. Совершенно очевидно сходство такого состояния языка с популярной, массовой (то, что называют «попсой») музыкой. Усвоение такого языка облегчается тем, что ему отданы все средства масс-медиа – теле и радио каналы, индустрия дисков, стадионы и огромные концертные залы.

5. Еще один вариант состояния языка, который скорее можно назвать шифром. Имеется в виду то, что с помощью такого языка информация кодируется не для того, чтобы быть понятной, а напротив – для того, чтобы быть непонятой всеми и расшифрованной только тем, кто владеет этим кодом.

Учитывая все вышесказанное, обратимся к национальному композиторскому творчеству XX века. Не является секретом то, что все национальные композиторские школы в качестве основы для творчества взяли европейский музыкальный язык XIX начала XX века, обращения к более поздним периодам – единичны. Национальный же компонент обуславливался той этнической культурой, которую представлял композитор и представлял собой, как правило, живой музыкальный язык, понятный абсолютному большинству населения. Таким образом, национальные композиторские школы в целом создавали этнический (национальный) вариант европейского музыкального языка. Насколько он был понятен, доступен, зависело от многих факторов, главным образом, от таланта автора. Но, пожалуй, самым главным здесь было не только органичное выражение национального, но и непостижимая способность композитора найти в различных

музыкальных языках глубинное родство или смысловое сходство и в этом ключе создать произведение, которое может быть обращено к разным национальным аудиториям. Критерием качества и основанием для официального признания здесь выступает не столько доступность произведений, сколько соответствие нормам профессионального композиторского письма.

Взаимодействие национального музыкального языка с европейским происходило не только в композиторском творчестве. Оно воздействовало и формировало другую модель музыкального языка – новое музыкальное творчество, но на базе национальных законов музыкального мышления с включением элементов европейской системы – простейшие гармонии, вальсовый или маршевый ритм, элементарные формы-схемы, европейские инструменты или оркестр. В основном этот тип массового творчества представлен в так называемом самостоятельном авторском творчестве², весьма популярном в национальной среде. К нему официальная музыкальная общественность – композиторы и музыковеды – относятся не просто весьма снисходительно, но часто вообще не принимают во внимание. Основания для этого, безусловно, имеются, поскольку в этом случае отсутствует, как правило, профессионализм – то есть соответствие уровню профессионального композиторского мастерства.

Изучение национального композиторского творчества с точки зрения мышления, языка и семантики дает возможность глубже понять и оценить наследие XX века и позволит обозреть перспективы профессионального музыкального образования – как исполнительского, музыковедческого, так и композиторского. Реальная ситуация в музыкальной культуре изменилась по сравнению с моментом зарождения профессионального образования (имею в виду Московскую и Петербургскую консерватории, с которыми преемственно связана система казахстанского музыкального образования). Музыковедческая наука призвана идти впереди в плане осмысления этих изменений. В противном случае громоздкое и многолетнее обучение языку, вышедшему из живого (т.е. устного) употребления в культуре, может стать базой не только для личного (субъективного) кризиса каждого конкретного музыканта, получающего профессиональное образование, но и для всей сферы современной музыкальной культуры.

Литература

1. Конен В.Дж. Новые музыкально-творческие виды в культуре XX века, Значение внеевропейских культур для музыки 20 века // Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. – М. 1975.
2. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М., 1083.
3. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. – Л., 1972.
4. Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. – Ташкент: Фан, 1988, – с.14.
5. Арановский М.Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора. Методологические проблемы современного искусствознания. – Л., 1975 г. – с.131.
6. В Лингвистическом словаре язык определяется как «система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения; язык – это знаковая система».
7. М.Арановский пишет: «конкретные значащие единицы образуются только в границах данного текста и поэтому их семантика носит контекстуальный характер (реляционный момент). Собственно же знаковые структуры (в строгом смысле) встречаются в музыкальном языке в виде исключения». Там же, с.132.
8. О содержании канонического и неканонического (композиторского) искусства пишет Ю.Плахов в упомянутой книге. Рассмотрение этого вопроса выходит за рамки данной статьи. К нему мы намерены обратиться в отдельной работе.
9. Во всяком случае, М.Г.Арановский считал возможным обозначить музыкальный язык как «незнаковую семиотическую систему». См. его статью «Мышление, язык, семантика». Воздержимся от комментариев по поводу этого парадоксального утверждения.
10. Как известно, этому нетрадиционному для музыковедения объекту посвящена книга Г.Абдрахман «Современное самостоятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре». – А., 2002.

УДК 78:39

Елеманова С.А. / Казахстан /

кандидат искусствоведения, профессор

Казахского Национального университета искусств

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ

Аннотация: Казахская традиционная музыкальная культура является нематериальным культурным наследием Казахстана. После ратификации Конвенции Юнеско о сохранении нематериального культурного наследия в 2011 году в Казахстане началась работа по имплементации конвенции. В докладе анализируются проблемы сохранения традиционной музыки и причины торможения этой работы. К числу важнейших вопросов сохранения нематериального культурного наследия относятся: создание закона о НКН, придание носителям и исследователям традиции особого социального статуса, создание постоянно обновляемого Национального Перечня НКН.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, защита, сохранение, закон об НКН, статус носителя традиции.

THE CURRENT STATE OF KAZAKH TRADITIONAL MUSICAL CULTURE: PROBLEMS AND TASKS

Annotation: Kazakh traditional musical culture is an intangible cultural heritage of Kazakhstan. After the ratification of the Unesco Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in 2011, in Kazakhstan the process of implementation of the Convention was beginning. The report analyzes the problems of preserving traditional music and the reasons for the inhibition of this work. Among the most important issues for the safeguarding of the intangible cultural heritage are: the creation of the law on the ICH, giving the bearers and researchers a tradition of special social status, the creation of a constantly updated National List of ICH.

Key words: intangible cultural heritage, protection, preservation, law on ICH, status of the bearer of tradition.

Казахская традиционная музыкальная культура – это нематериальное культурное наследие, роль которого для таких республик как Казахстан, Кыргызстан, очень высока. Оно у нас является доминирующим. Нематериальное культурное наследие при том, что оно тесно связано с материальным, обладает своими особенностями не только в плане закрепления, но и в плане самого существования. Оно также нуждается в охране, как и памятники материального культурного наследия. Более того, угроза деградации и исчезновения памятников устного нематериального наследия еще выше, чем материальных памятников, при этом необходимость принятия мер по сохранению нематериального культурного наследия не

так наглядна, как в отношении материального культурного наследия. Хотя нематериальное культурное наследие есть нечто исчезающее, ускользающее, эфемерное, но важность его для духовного здоровья народа неизмеримо высока.

Как известно, принятие Конвенции ЮНЕСКО о нематериальном культурном наследии человечества произошло через 31 год после Конвенции о материальном наследии. Объективно это говорит о сложности осмысления и признания нематериального культурного наследия как подлинной ценности человечества и о том, что в обществе не всегда присутствует понимание того, что надо делать, чтобы исключить деградацию и гибель нематериального культурного наследия.

Нематериальное культурное наследие – это самобытные культурные феномены, передающиеся «из уст в уста», существующие в виде памяти, в виде традиции, в виде социальных, культурных и психологических механизмов воспроизводства традиции и искусства в обществе. Оно существует до тех пор, пока передается традиция, существует этнос, пока этот этнос осознает свое место в мире и свой способ освоения действительности. Этот «алгоритм» этноса – язык, музыка и фольклор. К этническим нематериальным культурным традициям также относится, несмотря на свою материальную форму, народное прикладное искусство – ковроткачество, кошмовальние, тускины, сырмаки, народное ювелирное искусство (зергерлик), кожевенное ремесло и др., потому что и здесь важен способ, навык, традиция, с помощью которого все это производится.

Казахстан ратифицировал Конвенцию Юнеско¹ о сохранении нематериального культурного наследия 2003 г. в декабре 2011 г. Уже в январе 2012 г. Национальной комиссией по делам ЮНЕСКО и ИСЕСКО была начата работа по выполнению рекомендаций Конвенции после ратификации ее республикой: был образован Общественный Национальный комитет по НКН. С его помощью были подготовлены несколько заявок в Репрезентативный список. В ноябре 2014 г. заявка Искусство традиционного домбрового кюя была включена в Репрезентативный список Юнеско. Это первая национальная номинация Казахстана в Репрезентативном Списке ЮНЕСКО. В настоящее время у Казахстана в Репрезентативном списке несколько мультинациональных (Айттыс и Юрта, Наурыз, Искусство ловчих птиц) номинаций и две национальные номинации Искусство казахского домбрового кюя и «Қазақша күрес».

С участием членов Национального комитета по НКН была разработана концепция по конвенции ЮНЕСКО «О сохранении НКН», которая была одобрена Правительством РК (Постановление Правительства Республики Казахстан от 29 апреля 2013 года № 408 «О Концепции об охране и развитии нематериального культурного наследия в Республике Казахстан. Концепция должна определять задачи и основные механизмы реализации государственной политики по сохранению и развитию нематериального культурного наследия народов.

Несмотря на все эти формальные/официальные процедуры, деятельность по сохранению НКН в республике сильно тормозится. Необходимо проанализировать причины, почему это происходит, и сделать это могут только специалисты – искусствоведы, этномузыковеды, культурологи и сами носители традиций, обладающие пониманием насущных задач.

В этой связи чрезвычайно важно признание приоритетом государственной политики сохранение, развитие и популяризацию нематериального культурного наследия народов Казахстана. Новый этап по сохранению НКН, связанный с Конвенцией ЮНЕСКО 2003 г., должен сопровождаться качественным переосмыслением роли и значения национального нематериального культурного наследия в республике. Необходимо осмыслить его не только как национальное наследие, но и как часть мировой культуры, как важнейший элемент международного культурного сотрудничества. Для этого необходимо активно включиться в тот процесс, который определил и возглавил Юнеско.

Хочу привести большую цитату из письма министру культуры и спорта РК Мырзатае Жолдасбекова, директора НИИ имени Коркыт-ата КазНУИ:

«Министерством культуры и спорта РК совместно с Общественным Национальным комитетом по НКН за эти годы проделан большой объем работы по составлению Национального перечня НКН и подготовке заявок в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО, однако для реализации ключевых положений Конвенции и официального отчета Республики Казахстан за первый этап адаптации Конвенции по НКН перед ЮНЕСКО в декабре 2017 г., срочно необходимо решить следующие задачи:

1. Создание «Закона о нематериальном культурном наследии РК» или внесение соответствующих изменений в «Закон о культуре», по охране нематериального культурного наследия и придания особого социального статуса носителям и исследователям/собирающим НКН

2. Создание Национального Перечня НКН (в Законе о культуре статья 1, 3-3)

3. Создание специальных научных учреждений, объединяющих высокопрофессиональных специалистов по изучению традиционной культуры, для координации и

реализации исключительно значимой и широкомасштабной деятельности по сохранению и развитию традиционной культуры, проведения экспедиционной и стационарной работы для создания Национального Перечня нематериального культурного наследия, подготовки номинаций в Репрезентативный Список, Список срочной охраны, Список передовых практик НКН ЮНЕСКО».

Все, что было перечислено, находится в компетенции и юрисдикции государства. К числу важных, неотложных задач относятся информированность населения, повышение престижа носителей традиции, пропаганда НКН, которую возможно осуществить при планировании творческой и информационной работы с помощью подготовленных в сфере НКН сотрудников, журналистов на телевидении, в интернет-изданиях, газетах и журналах. Запись/фиксация/инвентаризация НКН возможна только с помощью специалистов при поддержке местного руководства культурой.

Выявление носителей традиций НКН – процесс, протекающий параллельно с записью/инвентаризацией. В каждой сфере НКН такие ценные носители традиции должны быть поддержаны материально и отмечены на уровне республики как национальное достояние. Подготовка учеников внутри каждой традиции, создание школ, организация конкурсов и фестивалей НКН – это, прежде всего, поддержка преемственности. Это главное звено в работе по сохранению НКН. У мастеров должны быть ученики, а учеников – возможность проявить себя.

Подготовка специалистов в области НКН может осуществляться с помощью введения в учебные планы школ, училищ/колледжей, ВУЗов соответствующих курсов, а именно теоретических и практических предметов по НКН (Конвенция ЮНЕСКО 2001, 2003 г.). Этот вопрос связан также с информированностью населения.

В связи с этим необходимо разработать план действий для Общественного национального комитета по НКН, в составе которого имеются ученые и специалисты и, пользуясь наличными финансовыми возможностями, последовательно выполнять его, привлекая к этому местных работников культуры. Для них должна быть предусмотрена организа-

ция обучающих семинаров. Это позволит мобилизовать силы местных знатоков и организаций культуры в районах и областях.

Важнейшей проблемой является также выявление тех элементов, которые должны быть не в Репрезентативном списке, но нуждаются в срочной фиксации, немедленном сохранении и описании.

Казахстан принял Конвенцию ЮНЕСКО 2003 г. об НКН в декабре 2011 года. Это был внушительный стимул для анализа современного состояния и изучения казахского традиционного музыкального искусства. Данное событие и последовавшая за ним активная работа Национальной комиссии по делам Юнеско и Иеско очевидно способствуют тому, чтобы не только обнаружить те внутренние противоречия и проблемы, которые существуют в сфере современного состояния и изучения казахского традиционного музыкального искусства, но и попытаться их осмыслить, так как ситуация с нематериальным культурным наследием в республике, по-видимому, все же нуждается в этом.

Само по себе то, что Конвенция была принята Казахстаном в последнюю очередь среди других центрально-азиатских стран, свидетельствует не только о каких-то технических или внешних обстоятельствах, препятствующих ратификации Конвенции, но о реально существующих нерешенных вопросах. Кроме того, как известно, Казахстан не смог доказать перед международным жюри наличие у него шедевров нематериального культурного наследия человечества (в отличие от Узбекистана, Кыргызстана и Таджикистана, Грузии, России) во Всемирных конкурсах устного нематериального культурного наследия, организованных ЮНЕСКО в 2001, 2003, 2005 гг.

В чем же причины такого положения вещей? На наш взгляд, они находятся в идейной и методологической плоскости. Не секрет, что современная культура нашей республики сохраняет многое из общего идейного наследия наших республик, а именно то, что характерно для советской эпохи существования. Мы имеем в виду саму структуру культуры, ее ценностные ориентиры, в том числе и отношение к народному творчеству, которое, с одной стороны, трактовалось как обязательная характеристика, атрибут социалистической

культуры, с другой стороны, как нечто ценное не само по себе, а как то, что нуждается в обработке, изменении, доведении до «кондиции» подлинного искусства. В этом проявлялась также и известная снисходительность по отношению ко всем другим видам искусства, в том числе и к народному творчеству, с позиции европейского академического искусства, которое считалось высшим образцом и целью развития художественного процесса. Отсюда вытекает и советская концепция культуры.

Советская концепция культуры и концепция культурного наследия ЮНЕСКО (как ее можно понять из многочисленных документов – резолюций, конвенций, рекомендаций Юнеско) сильно отличаются друг от друга. Если для Юнеско существует безусловный приоритет культуры вообще, культуры человечества, каждого отдельного народа и ее значимости как самостоятельной и беспрецедентной ценности, ее целостности, как живого организма, и одновременно культуры как механизма социальной адаптации и межпоколенной преемственности, то для советской концепции культуры безусловную ценность имеет только социалистическое, а значит основанное на европейском искусстве, творчество. Его воспроизводству и распространению посвящена система художественного образования и распространения/продвижения культуры, а также пропаганда и научные исследования. Это концепции, которые в корне противоречат друг другу.

Культура или культурные традиции не рассматриваются как нечто целостное, живое, передающееся от носителей, как социальная система, действующая в обществе в соответствии с какими-то законами, а как сумма каких-то фактов, или, точнее, совокупность предметов, ничем не объединенная.

Главное для культуры – любой, в том числе и народной – ее живость (в Конвенции 2003 г. тоже это главное – живое наследие, живые драгоценности). Воспринимать культуру как живую, это значит, что необходимо обеспечить ей достойное существование, то есть не просто уважать, но беречь. Гуманистические начала науки о народной культуре развивались в советское время лишь подспудно, в отдельных фольклористических трудах.

Осознание ценности и необходимости нематериального культурного наследия приходит,

прежде всего, к тем, кто занимается его сбором и изучением – собирателям, фольклористам, ученым, местным знатокам, а также к тем, кто его практикует – носителям традиций и отдельным общественным деятелям. Но социальная жизнь живых и уходящих традиций не регулируется носителями и знатоками, учеными.

С изменением образа жизни, технологий и производства уходят в прошлое и традиции. Более всего страдают те сферы нематериального культурного наследия, которые не связаны с коммерческо-туристической сферой. С уходом живых носителей нематериального культурного наследия исчезает и традиция, нанося этим непоправимый урон не только национальному культурному, но и самой идентификации народа.

Усилия ЮНЕСКО направлены на то, чтобы в мире продолжало существовать культурное разнообразие (Конвенция 2001 г.), а самобытные этнические культурные ценности продолжали служить своей стране, своему народу и были оценены по достоинству, выявлены, внесены в национальные перечни, сохранены для будущих поколений. Таким образом, это принципиально иной подход к традиционной культуре, чем тот, который был характерен для советской идейной парадигмы. Эту грандиозную задачу можно выполнить, если привлечь к участию широкие слои населения, тех людей на местах, которые знают и любят свой фольклор, традиционную музыку, традиционные ремесла.

Литература:

1. Конвенция ЮНЕСКО о сохранении нематериального культурного наследия 2003 года http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml
2. О ратификации Конвенции о сохранении нематериального культурного наследия в Казахстане: https://tengrinews.kz/zakon/parlament_respubliki_kazahstan/mejdunapodnyie_otnosheniya_respubliki_kazahstan/id-Z1100000514/

УДК 78:393

Субаналиев С. /Кыргызстан/

искусство таануу илимдеринин кандидаты, профессор

КОМУЗЧУЛУКТАГЫ АТКАРУУЧУЛУК СТИЛДЕР МАСЕЛЕСИНЕ КАРАТА

(Токтогулдун комузчулук өнөрүнүн мисалында)

Аннотация: Макалада кыргыздын комуз күүлөрүн стилдик жагынан анализдөөнүн тарыхый калыптанышы жана комузчулардын аткаруучулук стилдерин талдоо көрсөтүлөт.

Негизги сөздөр: комуз, күү, стил, аспаптын күүлөнүшү, Токтогул, комузчу

К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ В ИСКУССТВЕ КОМУЗИСТОВ

(на примере исполнительского искусства Токтогула)

Аннотация: В статье рассматривается исторический путь формирования стилевого анализа кыргызских кюу для комуза и дается обзор исполнительских стилей комузистов.

Ключевые слова: комуз, кюу, стиль, строй, инструменты, Токтогул, комузист.

TO THE QUESTIONS OF PERFORMING STYLES IN THE ART OF THE COMEDIANS

Annotation: The article examines the historical way of forming the style analysis of Kyrgyz kyu for the komuz and provides an overview of the performing styles of the komuzists.

Key words: Komuz, cui, style, instrument building, Toktogul, komuzchu.

Токтогулдун комузчулук өнөрү жөнүндө анын өмүр жолунун, чыгармачылыгынын көпчүлүк маселелери сыяктуу эле такталбаган, легендага айланган жоромолдор, ой толгоолор, эскермелер арбын. Эң кызыгы ал жоромолдор, эскерүүлөр далилсиз кана эмес белгилүү бир максатта бурмаланган. Ушундай бурмалоонун эң кеңири тараганы «Токтогул, Карамолдо, Муратаалы менен жолугуп: - «*Ыр бизде, күү силерде экен*»» деген жоромол. Албетте, бул жоромолду айткандар андай жолугушуу 1928-жылы А.В.Затаевич Токтогул, Карамолдо жана Муратаалынын аткаруусундагы күүлөрдү нотага алуу учурунда болгонуна таянышат. Чынында ушундай жолугушуу болгонбу?.. Болсо, анын түздөн-түз күбөсү болгон А.В. Затаевич эмне деген?.. Мына ошого токтололу...

Биринчиден, А.В.Затаевич өзү ошол кездеги Фрунзеге качан келген, аны тактайлы. Изилдөөчүнүн эскерүүлөрүнө таянак, ал алгач Ташкентке сентябрдын башында келип, шаар-

да эки жума болгон. Ал жердеги китепканалардан кыргыз музыкасы боюнча материалдарды издөөнүн жана Ч.Ч.Валихановго тийиштүү кыргыз ырынын жаралышы жөнүндөгү карикатуралык сүрөттөөнү гана тапканын эскерет. Ал эми Фрунзеге болсо сентябрдын экинчи жарымында келгенин жана келери менен эле аны күтүп жатышкан К.Орозов менен М.Куренкеевдин күүлөрүн нотага ала баштаганын айтат. А.В.Затаевич алардын күүлөрүн үч жумада нотага алып бүткөн. М.Куренкеев менен К.Орозовдордун кетеринде айткан өтүнүчүнө макул болуп бирге сүрөткө түштүм дейт. Андан кийин эс алам деген оюм ишке ашкан жок, себеби алар кетер замат алыскы Анжияндан чакырылган эки устат-аткаруучу Т.Сатылганов менен Ж.Боогачиев келип калды деп эскерген⁴. Алардын күүлөрүн эки жумада нотага алып бүткөнү белгилүү. Өзүнүн 18-октябрда үйүнө жиберген катында ооруп калганын жазган. В.С.Виноградовдун ою боюнча бул сырчоолук Токтогулдун күүлөрүн жазган мезгилге туш

келген. Жогоруда биз келтирген маалыматтар талашсыз. Анткени, сентябрдын ортосунан ноябрдын биринчи жарымына чейин Фрунзеге болуп Токтогулдун өзү, Карамолдо, Муратаалы ж.б. менен жолугушкан, аңгемелешкен, эч кандай «чылык-былыкты» оюна албаган окумуштуунун даректүү эскерүүсү. Демек, айтылып жүргөн контекстте жолугушуу болгон эмес. Ал эми, «*Күү силерде, ыр бизде*» деген баа (мисалы, Кочкордук атактуу комузчу Кудайберген Үркүнчү кеңеши боюнча «Кыз Дарика» дастанын аткарганын токтотуп жалаң күүгө күчүн чыгарган К.Орозовдон ушул чыгармасын уккан кезде) Токтогул тарабынан айтылган күндө да, аны ага гана мүнөздүү улуу жупунулук, улуу сыпалык, улуу боорукерлик, көңүл оорутпаган улуу адамкерчиликтин контекстинде кароо, баалоо абзел. Бул бааны бурмалоонун, контексттен жулуп алып «былык-чылыкта» аргумент катары колдонуунун өзү жок эле дегенде улуу акындын арбагына шек келтирүү болот.

Албетте, Токтогулдун комузчулук өнөрүнө эч кандай көңүл бурулган жок. Ал жөнүндө сөз болгон эмес деп айта албайбыз. Андайлар болгон. Бирок, алардын кыргыз тилинде жазылгандарынын бири да музыка таануу илимине тиешеси жок экендиги өкүндүрөт. Ал эми орус тилинде жазылган А.В.Затаевичтин, В.С.Виноградовдун (3,4) эмгектери негизинен нота жыйнактары. Өтө өкүнүчтүүсү кыргыз тилинде жазылган эмгектердин бардыгында улуу акындын комузчулук өнөрүн объективдүү изилдөөнүн ордуна өзүлөрүнүн комуз, күү жөнүндөгү примитивдүү түшүнүктөрүн, диалекттик ойлорун улуу акын эле эмес, жалпы эле комузчулардын ойлору, айткандары, түшүнүктөрү, ал өнөрдүн өкүлдөрүнүн элдик теориясы, тарыхы катары таңууланганы. Атаганат, ошол изилдөөчүлөр өзүлөрүнүн тайкы түшүнүктөрүн таңуулагандын ордуна, улуу муундагы устаттардын комуз, күү, аспаптын күүлөнүшү жана башкаларды мүнөздөөдө колдонгон терминдерин, түшүнүктөрүн, жанрдык бөлүнүүлөрүнө байланышкан аныктамаларын үйрөнүп, изилдеп, тактап калса баа жеткис эмгек жасаган болушпайт беле. Бул өкүнүч биз көтөрүп жаткан маселени идеалдуу чечилиши менен байланышканын айта кетели.

Албетте турмушта, жашоонун тажрыйбасында идеалдуу чечилген маселе өтө сейрек. Бирок, «...ошондой болсо да...» деген өкүнүчтү

айтпай коё албайбыз. Бактыбызга жараша изилдөөчүлөр ичинде улуу устаттардын айтканын айткандай, бурмалабай жазып, бүгүнкү күнгө жеткизгендер жок эмес экен. Алар, Көпбай Күмүшалиев (М.Куренкеевдин айткандарынан жеткирген) (5), Бирлик Солтонбеков (К.Орозовдун айткандарынан жеткирген) (8), Буудайбек Сабыр уулу (7) (көптөгөн комузчулардын ойлорун жазып калган), Жээнбай Мукамбаев (Жерге-Тал, Мургабдык комузчулардын түшүнүктөрүн кагазга түшүргөн) (6), А.В.Затаевич (ал Токтогул, Карамолдо, Муратаалы, Асаналы, Ыбрай ж.б. айткандарын жазып калтырган) (4) ж.б. Мындан тышкары бул катарга биздин фольклордук экспедицияларда чогулткан материалдардын (өзгөчө Болуш Мадазимовдун айткандарынын) негизинде 1978-жылы Самаркандда ЮНЕСКОнун Эл Аралык Музыкалык Кеңешинин демилгеси астында өткөн «Жакынкы, Орто Чыгыш элдеринин оозеки салттагы адистик музыкасы жана бүгүнкү заман» аттуу музыка таануучулардын эл аралык I симпозиумунда республиканын атынан чыгып жасаган докладыбызда айтылган комуз күүлөрүнүн функционалдык өзгөчөлүктөрү жөнүндөгү илимий ачылышты кошуу зарыл деп, калп эле жупуланбай айта алабыз. Андан кийин 1983, 1987-жж. өткөн II жана III симпозиумдарда комуз күүлөр боюнча жасаган биздин илимий докладдарыбызды да кошо кетүү ашыкча болбос.

Комуз чертүүнүн корифейлери М.Куренкеев, К.Орозов кийинки комузчулар Ө.Рысбеков, Б.Мадазимов ж.б. айтуусу боюнча комуз күүлөрү негизинен **оң буроо күүлөр** жана **сол буроо күүлөр** болуп экиге бөлүнөт. Ал бөлүнүү комуздун күүлөнүшүнө байланыштуу. Эгерде комуздун ортоңку кылы четки кылдардан бийик күүлөнсө, бул буроодо чертилген күүлөр **сол буроо күүлөр** деп аталат. Бул буроодо бүгүнкү күндөгү комуз күүлөрүнүн дээрлик баардыгы чертилет. Ал эми комуздун чертүү үчүн кармалган учурундагы төмөнкү кылы, бирдей күүлөнгөн башка эки кылдан бийик күүлөнсө, анда чертилген күүлөр **оң буроо күүлөр** деп аталат. Бул буроодо «Калмак бий», «Бий күү», «Бакшы күү», «Бек арстан», «Ташыдан ташы» сыяктуу байыркы, кадимки күүлөр чертилет.

Өз кезегинде сол буроо күүлөр күүлөнүшү боюнча бири-биринен айырмаланып «Камбаркан», «Шыңгырама», «Толгоо», «Ботой»,

«Кара өзгөй» ж.б. болуп бөлүнүшөт. Эгерде алардын күүлөнүшү бирдей болсо алар чертүү чектери боюнча айырмаланат. Мисалы үчүн «Камбаркан» менен «Ботой» бирдей күүлөнөт. «Камбаркан» биринчи чертүү чегинде башталса, ал эми «Ботой» бешинчи чертүү чегинде чертилет. Комузчулуктагы аткаруучулук стилдерди музыка таануу илиминин принциптеринин негизинде кыскача мүнөздөө, бүгүнкү күндө алардын үчкө бөлүнгөнүн айгинелейт. Биринчи аткаруучулук стиль - бул байыртан, кадимден калыптанган **бир чектен жылбай чертүү стили**. Анын корифейлери – Ныязаалы, Муратаалы, Атай, Эркесары ж.б. Мындай аткаруучулук стилдин калыптанышы комуздун добуш системасынын өзгөчөлүгү менен байланыштуу. Биринчиден, коңшулаш элдердин домбра, дугар, тар сыяктуу чертме кылдуу аспаптарынан айырмаланып комуздун мойнунда байланган беренелер жок. Экинчиден, кылынын саны үчөө. Мындай өзгөчөлүк дугарчы, домбрачы сыяктуу жети жолу беренеден беренеге жылып атып алган жети баскычтуу добуш катарды комузчуга бир чектен жылбай туруп эле алууга мүмкүнчүлүк берет. Эгерде дугарчы, домбрачынын бүткүл көңүлү, ою беренеден беренеге жылган сол колунун кыймылы менен алек болсо, ал эми комузчу оң колунун кыймыл-аракетине гана көңүл бөлүп, аны түрдөнтө кооздоого мүмкүнчүлүк алат. Бул жерде элибиздин музыкалык аспапты жасоодогу, андагы аткаруучулук өнөрдү калыптандыруудагы өтө бийик рационалдуулукка жетишкенин айтпай коюуга болбойт.

Экинчи аткаруучулук стиль болсо XIX кылымдын акыркы чейрегинде калыптанып XX кылымдын биринчи жарымындагы комузчулук өнөрдүн устаттары болгон Ы.Туманов, Ш.Шеркулов, Б.Мадазимовдордун ысымы менен байланышкан **чектен-чекке которулуп (жылып) чертүү стили**. Мындай аткаруучулук стилдин калыптанышы биринчиден комузчулук өнөрдүн ыкмаларын өркүндөтүүнү ишке ашырса, экинчиден күүнүн мазмунун тереңдетүү, таасир берүү мүмкүнчүлүгүн күчөтүү, көркөмдүк касиетин жогорулатууга жетишкен. Мындан тышкары обондук-интонациялык бирдиктердин жаңы ладдык-регистрдик, ыргактык, фактуралык өзгөрүүлөр менен кайталанышы күүнүн масштабын чоңойтуу, түзүлүшүн татаалданткан.

Ал эми үчүнчү аткаруучулук стиль - чертүү чектерине токтолбой, беренелүү аспаптарда колдонулуучу ыкмы сыяктуу комуздун добуштук системасын толук пайдаланууну ишке ашырган **эркин чертүү стили**. Бул аткаруучулук стиль К.Орозовдун комуз чертүү өнөрүндө жогорку деңгээлге жеткен. Мындай стилдеги күүлөрдүн өрнөк болор үлгүсү К.Орозовдун репертуарынан орун алган Байгазынын «Сынган бугу камбарканы».

Бүгүнкү күндө комузда аткаруучулуктун үч багытына, стилине кыскача мүнөздөмө берүү менен улуу акындын бул өнөргө кошкон салымы кандай, канчалык терең жана канчалык баалуу, ошолорго кайрылсак. Алгач Токтогулдун комузда ойноо өнөрүнүн кандай деңгээлде экенин өз көзү менен көрүп, күүлөрүн уккан жана аларды нотага алган А.В.Затаевичтин эскерүүлөрүнө токтололу.

Окумуштуу Токтогул черткен күүлөр «түзүлүштүк тактыкка, айкындыкка, обондук жаңыланууларга бай экендигин» айтып, «Караколдук комузчуларга» (А.В.Затаевич К.Орозов менен М.Куренкеевдерди ушинтип атаган) тийиштүү, улам кайталана берген жадатма, жалпы аспаптык кайрыктардан алыс экендигин белгилеген. Ал үчүн Токтогулдун чертүүнүн түрдүү ыкмаларын өтө чебер жана ар бирин өз орду менен колдонорун баса көрсөткөн. Улуу акындын чыгармаларын нотага алып жаткан А.В.Затаевич аны биринчи иретте акын эмес, комузчу катары гана баалаган жана кээ бир чыгармалары боюнча «Караколдук устаттардан» жогору койгон.

Бүгүнкү күндөгү кыргыздын нукура музыка таануу илимин жетишкен чектен карап көрүү Токтогулдун биз жогоруда сөз кылган кадимден, байыртан келе жаткан комузчулук өнөрдүн, тактап айтканда бир четтен жылбай чертүү стилинин устаттарынын ири алдында турганын айгинелейт. Албетте, бул стилде черткен комузчулар ичинде Токтогулдан ашып черткен комузчулар болгон. Буга мисал катары анын замандашы, пикирлеши, максатташы жана комуз өнөрү боюнча устаты Ныязаалынын атын атоо жетиштүү. Ушундан улам «Токтогул өз устатынын репертуарына кирген бир чектен жылбай чертүү стилиндеги күүлөрдү кайталоо менен эле чектелип калдыбы?..», «Өзүнө мүнөздүү жаңылыктарды

киргиздиби?..», «Киргизге алса, анда ал кандай жаңылык?» деген суроолор туулбай койбойт.

Изилдөөлөр көрсөткөндөй Токтогул андай жаңылыктарды тапкан, аны комузчулук өнөрдүн алтын казынасына кошкон жана аны байыткан. Ал жаңылык, ал баа жеткис чыгармачыл табылга – бул **аспаптык музыка менен поэтикалык текстти жогорку чеберчиликте синтездештирүү**. Поэтикалык текст менен аспаптык музыкалык кайрыктардын тигил же бул деңгээлде айкалышуусу Токтогулдун бардык эле чыгармаларында колдонулган. Аларды санап отуруунун зарылчылыгы жок. Ал эми биз сөз кылган жогорку деңгээлдеги синтездештирүү жана анын негизинде татаал түзүлүштөгү таасирдүү чыгарма жаратууну улуу акын өзүнүн «Чоң кербезинде» жүзөгө ашырган.

Токтогул тарабынан киргизилген чыгармачыл жаңылыктар эмнелердин негизинде ишке ашырылганына кайрылуудан мурун комузчулар өнөрүндөгү күүлөрдүн композициялык өзгөчөлүктөрүнө кыскача мүнөздөмө бере кетели. Күү жаратууну алар «чектелүү каражаттарды көп кырдуу айкалыштыруу» (оюбуз так болуш үчүн орусчасын атай кетели – «многоязыковая комбинаторика в пределах типа») ыкмасын колдонуу менен жүзөгө ашырышкан. «Чоң кербезде» (жалпы эле кербездерде):

а) кербездин буроосу жана чертүү чегине байланышкан жети баскычтуу добуш катар;

б) ал добуш катардын үндөрүн түрдүү айкалыштыруу аркылуу алынуучу обондук-интонациялык бирдиктер, же кайрыктар;

в) терип чертүү же бармактарды жалпы ишилтеп чертүүдөн жаралуучу фактуралык өзгөчөлүктөр;

г) ыргактык-өлчөмдүк бирдиктер.

Мына ушул, болгону төрт эле түрдүү алгач берилген каражаттарды пайдалануу менен улуу акын «Чоң кербездин» жалаң аспаптык масштабдуу биринчи бөлүгүн жараткан. Бул бөлүмдө колдонулган «чектелүү каражаттарды айкалыштыруунун» жалпы саны тогузду түзөт (бул жерде «Чоң кербездин» атактуу төкмө А.Үсөнбаев аткарып, В.С.Виноградов тарабынан нотага түшүрүлгөн варианты ана-

лизденип жатат). Тогузунчу «айкалыштыруу» өзүнүн татаалдыгы жана масштабдуулугу (38 такт) менен чыгарманын биринчи аспаптык бөлүгүнүн кульминациясы болуп эсептелет (3). Чынында эле бул кыргыздын оозеки салтагы адистик музыкасы үчүн өтө масштабдуу, өтө көлөмдүү (салыштыруу үчүн К.Тагаевдин атактуу «Долон» деген ырынын бүткүл көлөмү 30 эле тактан турарын эсиңиздерге сала кетели). Анткени чыгарманын биринчи жалаң аспаптык бөлүгү 89 такттан турат. Күүнү алгач уккан жана нотага алган А.В.Затаевич улуу акындын күүгө өзгөчө баа бергенин байкаган жана ал жөнүндө: «Бул узак аткарылуучу чыгармасына өтө берилгендик жана салтанаттуулук менен мамиле жасаганы жүрөктү элжиретпей койбойт. Ал шашпай, көп убакыт бою аспаптын добушу менен гана сүрөттөп келип, анан бүтөрдө гана жандуу сөз кошуп ырдап кирет» - деп эскерген.

Чыгарманын экинчи бөлүгү поэтикалык тексттин саптарына жараша ички түзүлүшүндө строфалык формага ээ. Андагы поэтикалык саптардын санына жараша музыкалык түзүлүш масштабы бир кеңейип, бир кичирейип турат. Көлөмү 108 тактыны түзгөн бул бөлүмдө биринчиден поэтикалык текст менен аспаптык музыканын жогорку деңгээлде синтездештирүүсү жүзөгө ашырылса, экинчиден аспаптык коштоодогу музыкалык теманын аваздык музыканын кайрыктарын так кайталабай, өз алдынча полифониялык көп үндүүлүккө мүнөздүү өзгөчөлүккө жетишкенин көрөбүз.

Батыштын жазма салттагы адистик музыкасынын бийик үлгүсү катары бааланып келе жаткан Л. ван Бетховендин 9-симфониясынын финалындагы Ф.Шиллердин «Кубаньчка» одасы симфониялык музыка менен кандай синтездештирилсе, улуу акындын «Чоң кербези» өз мезгилинин шартында, өз заманынын алкагында, ошондой эле деңгээлде синтездештирилгенин тануу кыйын.

Жыйынтыктап айтканда Токтогул байыртан калыптанып, өз замандаштарынын учурунда жогорку деңгээлге өсүп жеткен бир чектен жылбай чертүү стилинин бардык жетишкендиктерин өздөштүрүп, аларды бийик чеберчиликте аткаруу менен эле чектелген эмес. Ал өзүнүн бардык талантына, шыгына жараша жеке өзүнө гана мүнөздүү устаттык менен чек-

тен жылбай чертүү стилине жаңылык киргизе алганын, анын көркөмдүк каражаттарын байытууну, жаңылоону зор чеберчиликте ишке ашырганын «Чоң кербези» талашсыз далилдеп турат.

Токтогулдун комузчулук өнөрүнүн бийиктигинин, көп кырдуулугунун дагы бир далили анын «Кыз ойготор шыңгырамасы». Чыгарма шыңгырамалардын буроосунда жана аларга тийиштүү чертүү чегинде башталат. Бул күүгө чейинки жаралган шыңгырамалардын дээрлик бардыгы бир чектен жылбай чертилген. Ал эми Токтогулдун бул шыңгырамасынын ортоңку бөлүгү комуздун биринчи чертүү чегине жылып (которулуп) аткарылат. Демек, күү түзүлүшү боюнча башка шыңгырамалардан айырмаланып үч чоң бөлүмдүү формага ээ. Ошол эле учурда чыгарманынын жаралышы, калыптанышы жана өнүгүп-өсүүсү «чектелүү каражаттарды көп кырдуу айкалыштыруу» жолу менен ишке ашырылганын көрөбүз (2). Болгону обондук-интонациялык, фактуралык, ыргактык-өлчөмдүк ыкмаларга ладдык-регистрдик айкалыштыруу кошулган. Анткени жогоруда айтылгандай шыңгыраманын ортоңку бөлүгү төмөнкү ладдык-регистрде аткарылат.

«Кыз ойготор шыңгыраманын» мындай өзгөчөлүгү А.В.Загаевичтин да көз жаздымында калган эмес. Бул күүгө окумуштуу өтө жогору баа берип, өзүнүн нотага алган учурунда, Токтогулдун чертүүсүндөгү күүнүн ортоңку бөлүгүн так, таамай нотага түшүрө албай калганына өтө өкүнгөн. Ал: «Бул күүнү кыргыздын эле музыкасы эмес, дүйнөдөгү эң мыкты чыгармалардын катарына кошуу керек» деп бекеринен баса көрсөтпөсө керек. Ушул жерден комуз жөнүндөгү А.В.Загаевичтин дагы бир таасын, таамай айтылган оюн келтире кетели. Ал киши: «Комузда чертилген күүлөр фортепиано же скрипкада математикалык тактык менен аткарылган күндө да, өтө жөнөкөй көрүнгөн комузга мүнөздүү акустикалык өзгөчөлүктөр (обондор, комбинациялык тондор ж.б.) анын өтө көрктүү жана мукамдуу чыккан кайрыктарын өзүндөй кайталоого мүмкүндүк бербейт» деп жазган.

Токтогул-комузчу өзүнүн «Кыз ойготор шыңгырамасы» менен комузчулук өнөрдөгү экинчи аткаруучулук стиль - чектен-чекке жылып (которулуп) чертүүнүн башатында турган, анын багытын аныктаган

улуу устат экендигин далилдей алды. Токтогул-комузчунун дагы бир көрөгөчтүгү чектен-чекке которулуп чертүү стилин негиздөөдө тандап алганы — бул аспаптын шыңгырамага күүлөнүшү. Анткени, шыңгыраманын буроосу комуздун добуш системасын толук өздөштүрүүгө чоң мүмкүнчүлүк ачып берген буроо болуп эсептелет. Мунун далили катары Ы.Туманов, Ш.Шеркулов, Б.Мадазимов ж.б. чектен-чекке которулуп чертүү стилинде жараткан жана черткен күүлөрдүн дээрлик бардыгында мына ушул буроону колдонушканын көрсөтүү жетиштүү.

Биздин колдо болгон маалыматтар, даректүү эскерүүлөр, өзгөчө улуу акындын комузчулуктагы мурасы, комуз чертүү өнөрүндөгү ХХ кылымдын башында калыптанган үчүнчү чертүү стили-чекке такалбай эркин чертүү стилинин негиздөөчүсү экендигин айгинелейт. Ал чыгарма, же тактап айтканда ал аткарган өзбек эл ыры - «Лүлү Мамажан». Бул жөнүндөгү бүгүн бизге жеткен төрт түрдүү маалымат бар. Алардын бирин А.Үсөнбаевдин айтуусу боюнча бизге Э.Турсуналиев (4) жеткирген, экинчисин К.Досиевдин айтуусу боюнча Т.Тыныбеков (12) жеткирген. Ал эми үчүнчү, төртүнчүсү болсо М.Токтосунов жана П.Кошалиевге тиешелүү. П.Кошалиевдин вариантын бизге О.Сооронов (19) жеткирген болсо, М.Токтосуновдун варианты «Ленинчил жаш» гезитине жарыяланган (24.06.1964-ж.). Аталган варианттардагы маалыматтарга таянсак окуя улуу акын сүргүндөн кайтып келгенден кийин болгон сыяктуу. Анткени, бир вариантта Токтогул менен К.Досиев бирге болсо, экинчи бир варианттагы жолугушууга Ж.Богачинов катышкан. Улуу акындын эки окуучусу тең Токтогулду сүргүндөн келгенден кийин коштоп жүрүшкөнү белгилүү. Бул оюбуздун кошумча далили катары «Лүлү Мамажандын» ошол мезгилде өзбек утуучуларына кенири белгилүү болгонун айталы. Мындай кеңири тарагандык анын жаңыдан тарала баштаган граммафондук табакта жазылганына байланыштуу. Анткени, 1904-1907-жылдар арасында Мулла Туйчи Ташмухамедов Москвада өзүнүн аткаруусунда көптөгөн чыгармаларды граммафондук табактарга жаздырганы маалым. Алар ошол мезгилде чайканаларда колдонула баштаган граммафондорго коюлуп жана кеңири сатыла баштаган.

Ал эми аталган варианттардын ичинен окуя-

нын деталдарынын тактыгы, таамайлыгы, окуучуну кадиксыз ынандыра алганы атактуу Алымкул төкмөнүн эскерүүсүндө катышуучуларынын сырткы көрүнүшү, жүрүм-туруму, сүйлөгөн сөздөрү, мамилелери өтө реалдуу сүрөттөлгөн. Өзгөчө Токтогул «Чайкама», «Селкинчек» сыяктуу чыгармаларын аткарып, анан алардын бирин М.Т.Ташмухамедовдун кайталап берүүсүн суранганда атактуу хафиздин «Кыргыздын күүсү биздин дутарга кемайди» деген жообун уккан чайканадагы өзбектердин «Кыргыз аканын күүсү биздин дутарга кemas экан» деп супсуну сууй, ындыны өчө түшкөнүн сүрөттөгөн эпизод өтө элестүү берилген.

Белгилүү болгондой дутар, домбра, тар, саз ж.б. дагы көпчүлүк тектеш элдердин чертме кылдуу аспаптарынан таамай-так, интонациялык жактан таза добуш алуу маселеси беренелерди байлоо, тагуу аркылуу чечилген. Алардагы эки кылдын төмөнкүсү (аспапты ойноо абалында) бийик күүлөнүп, чертилген чыгармага керектүү добуштар аткаруучунун сол колунун беренеден-беренеге жылып туруусу аркылуу ишке ашырылат. Алардан айырмаланып үч кылдуу комузда интонациялык таза добуш алуу маселесин аспаптын түзүлүшүн өркүндөтүү менен эмес (мисалы, беренелерди байлап), андагы аткаруучулук ыкманы (техниканы) өркүндөтүү аркылуу чечилген. Алгач ал маселе чектен жылбай чертүү аркылуу чечилген болсо, кийинчирер чектен-чекке которулуп чертүү аркылуу ишке ашырылган. Үч кылдуу комуз дагы бир чектен жылбай чертүү ыкмасы жети баскычтуу добуш катарын бир эле жерден алууга мүмкүнчүлүк берген (*Салыштырыңыз. Андай жети түрдүү добушту алуу үчүн дутарчы же домбрачы сол колун жети жолу беренеден беренеге которууга мажбур*). Мындай көлөмдөгү добуш катар кандай гана күү же обон болбосун аны таасирдүү чыгармага айлантууга мүмкүнчүлүк берет. Күүнүн андан аркы көркөмдүк каражаттарын күчөтүү чектен-чекке которулуп (жылып) чертүү аркылуу ишке ашырылган.

Ал эми комуз күүлөрүн андан аркы өркүндөтүү албетте, чекке такалбай эркин чертүү стили (ыкмасы) аркылуу ишке ашырылууда. Мына ушул комузда ойноонун үчүнчү стилинин башатында, биз жогоруда айткандай улуу Токтогул турганынын аныктаган өзбек эл ыры «Лүлү Мамажанды» айттык.

Албетте, дутардын коштоосу менен аткарганда бул чыгарманы Туйчи хафиз аспаптын беренесинен-беренесине жылып чертүү техникасын колдонгону талашсыз. Ал эми аны өзүндөй кайталап ырдаган жана комузда дутарды туурап ойногон Токтогул каалайбы, жокпу биз сөз кылып жаткан чертүү чегине такалбай эркин чертүү стилин жаратууга мажбур болгон. Маселе ошол мажбурлуктан жаралган чертүү өнөрүнүн канчалык деңгээлде көркөм, канчалык деңгээлде чебер болгонунда. Албетте, ал чыгарманын Токтогул тарабынан аткарылышы (тактап айтканда дал өзүндөй кайталануусу) эч күмөн туудурбайт. Бул эле эмес, Токтогул «Лүлү Мамажанды» өзбек хафизине караганда өзүнө гана мүнөздүү кыймыл-аракет, ырчылыктын көркөмдүү каражаттары менен байыта алган деп ишенүүгө болот. Ушул жерден Омор Сооронов агабыздын жаңы чыккан китебинде жарык көргөн 1930-ж. Ош округдук партия уюмунун чечими менен Кетмен-Төбө районунун партиялык комитетинин биринчи катчысы болуп эмгектенген, Токтогулду эң жакындан билген Ысык-Көлдөгү Түптүн Арал айылынан болгон Жумай Жылкыбаевдин «Анжиянда жүргөндө чайканада отуруп алып мындай күүлөрдү чертип ырдачы элем деп, өзбекче күү чертип ырдаганда, куду өзбектин өзү болуп калаар эле» деген эскерүүсү жогоруда биз айткан ишенимди бышыктай алат. Албетте, биз мажбур болду деген сөздү, ал туонткан ойду шарттуу түрдө колдондук. Анткени ал мажбурлоого чейин эле улуу акын өзүнүн бүткүл аткаруучулугу, өзүнүн сүрөткер катары калыптанган ой толгоолору, чыгармачылык изденүүлөрү менен мындай мажбурлоодон келип чыккан талапка жогорку деңгээлде жооп берүүгө даяр болгон. Ал эми Туйчи хафиз менен жолугушуу, «Чыга турган көз эле, чыгып кетти өзү эле» дегендей сырткы шарттуу бир түрткү болгону талашсыз. Андай «даярдык» чыгармачыл инсандын эң таланттуусу, эң шыктуусунун энчисине гана тийүүчү шыбага. Гениалдуулуктун белгиси, далили. Бул улуу акындын чыгармаларынын бир жагы болсо, экинчи жагы анын сүргүндө жана андай кийинки мезгилдердеги аң сезиминин XIX-XX кылымдагы кыргыз коомчулугунда өкүм сүргөн акыл-ойдун, көз караштардын чектелүү чегинен чыгып бийиктей алгандыгынын натыйжасы. Акын жалаң гана өзбек ыр-күүсүн эмес орус, ногой, татар, казак ыр-күүлөрүн жогорку деңгээлде аткарганы жакшы белгилүү.

Демек, Токтогул – аспаптагы аткаруучулук өнөрду белгилүү бир деңгээлде чектеп турган, бирок эртеби-кечпи ал чектөөнү жеңүүгө жетишкен аткаруучулук стилдин пайда болушун көрө билип, анын кайсы багытта ийгиликтүү өнүгөрүн аныктаган жана ал багыттардын башатында турган, конкреттүү күүлөр менен аны көрсөтүп кеткен улуу-комузчу, улуу күүчү, улуу сүрөткер.

Жыйынтыктап айтканда, Токтогул биринчиден өзүнөн мурунку комузчулардын өнөрүндө жүзөгө ашырылган бир чектен жылбай чертүү стилинин көркөмдүгүн эң жогорку деңгээлге көтөрүүгө өзүнүн баа жеткис салымын кошо алган. Ал гана эмес ал стилдин таасир берүү күчүн күчөткөн, мазмунун тереңдеткен, көркөмдүк каражаттарын байыткан, аткаруучулук ыкмаларын өркүндөткөн. Алар аспаптык музыка менен поэтикалык тексти бийик деңгээлде синтездештирүү жана аспаптык коштоонун кайрыктарын аваздык чыгарманын негизги обонун жөн эле кайталабай, ага өз алдынча түрдөнткөн полифониялык мүнөз берүү. Бул багыт ырчылык өнөрдө сакталып, өзгөчө М.Өмүрканова Б.Эгинчиевдин «Алымканын» аткарууда чеберчилик менен колдонгон жана А.Жумабаевдин аткаруусунда улантылган.

Улуу акындын, комузчулук өнөрүнүн экинчи бийик далили – комузда чектен-чекке которулуп (жылып) чертүү стилинин негиздөөчүсү экендиги. Ал өзүнүн «Кыз ойготор шыңгырамасы» менен комуз күүлөрүнүн формалык түзүлүш масштабын кенейтүү, чоңойтуу, күүнүн музыкалык темасын өнүктүрүүдө керектелген «чектелүү каражаттары көп кырдуу айкалыштырууда» колдонуучу элементтерди көбөйтүү, анын натыйжасы катары күүнүн көркөмдүк каражаттарын байытуу жана түрлөнтүүнү жүзөгө ашырган. Бул багыт биз жогоруда белгилегендей Ы.Туманов, Ш.Шеркулов, Б.Мадазимов ж.б. жараткан күүлөрдөн алардын көркөмдүк деңгээлинин дагы көтөрүлгөнүндө көрө алабыз.

Токтогулдун аспаптык өнөрдөгү үчүнчү салымы, комузчулуктагы үчүнчү аткаруучулук стилдин – чертүү чектерине токтолбой эркин чертүүнүн башатында туруп, андай аткаруучулук стилдин мүмкүн экендигин далилдеди. Бул салымдын баасын баамдоо, маанисине түшүнүү үчүн Европанын кесиптик аткаруучулугундагы өтө кеңири тараган фактыга ток-

тололу. Белгилүү болгондой Европанын XVII кылымдагы скрипкадагы аткаруучулугунда жаралган чыгармалардын бардыгы бир чектен жылбай ойнолуучу чыгармалар. Анткени, кайра жаралуу доорунда кеңири тарала баштаган жана өзүнөн мурун кеңири колдонулган беренелүү виола да-браччо, виола да-гамба сыяктуу тартма кылдуу «туугандарын» сүрүп чыккан беренесиз скрипкада ойноо ыкмасы комуздагы сыяктуу эле добуш алуудагы интонациялык тазалык, тактык кыйынчылыгына дуушар болгон. Европанын скрипкада аткаруучулук өнөрү аны алгач бир чектен жылбай ойноо (XVII к.), андан кийин тепкичтен – тепкичке көтөрүлүп ойноо (XVIII к.) аркылуу чечүүгө аракеттенген. Ал эми аспаптын бардык добуш системасын эркин колдонуп ойноону XIX кылымда гана атактуу Н.Паганини ишке ашырган. Улуу акын башатында турган чертүү чектерине такалбай эркин чертүү стилинин андан аркы калыптанышы жана бийик деңгээлге көтөрүлүшү К.Орозовдун кайталангыс аткаруучулук өнөрү жана С.Токтакунова, А.Эсенгуловалардын чеберчилиги менен байланыштуу. Мындай аткаруучулук стилдин эң мыкты үлгүсү катары К.Орозов иштеп чыгып, бийик көркөмдүккө жеткирген Байгазынын «Сынган бугу камбарканын» көрсөтүү жетиштүү.

Биздин терең ишенимибизде кыргыздын комузчулук өнөрүнүн келечеги мына ушул чертүү чектерине такалбай эркин чертүү стили менен өркүндөп өсөт жана түбөлүк сакталат. Демек, башкасы болбогон күндө да Токтогулдун ысмы комузчулук өнөрүбүз менен тыгыз байланышта, ажырагыс биримдикте жана аны менен түбөлүк жашай бермекчи.

Адабияттар:

1. Беляев В.М. «Очерки по истории музыки народов СССР» Вып. I М., Музгиз, 1962, 306с.
2. Бойко Ю.Е. «Современное состояние народных инструментов и инструментального-вокальной музыки русского Северо-Запада» Автореф. Диссер. -Л., 1982, 24с.
3. Виноградов В.С. «Музыкальное наследие Токтогула» -М., Госмузиз, 1961, 312с.
4. Затаевич А.В. «Киргизские музыкальные напевы и пьесы» М., Советский композитор, 1971., 419с.
5. Кумушалиев К. Кыргыз театрынын жаралышы. -Фрунзе, изд. Кыргызстан, 1971, 187-б.

6. Мукамбаев Ж. «Эл ичи өнөр кенчи» -Фрунзе, Кыргызстан, 1982., 253-б.

7. Сабыр уулу Б. «Эл шайырлары» - Бишкек: Турар, 2018. 222-б.

8. Солтонбеков Б. «Карамолдонун күүлөрү» - Бишкек, Кыргызстан, 2003. 120-б.

9. Сооронов О. «Биз билбеген жана биз биле элек Токтогул» - Бишкек: Турар, 2014, 506-б.

10 «Токтогулдун замандаштарынын эскермелери» - Фрунзе: Адабият, 1990. 247-б.

11. Турсуналиев Э. «Ак тандай» - Фрунзе: Адабият, 1991, 159-б.

УДК 78:7.01

Дюшалиев.К. Ш. / Кыргызстан/
 профессор, доктор искусствоведения,
 Абетекова А.
 аспирант

ОТ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕНИЯ ДО ВЕРШИНЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ МЫСКАЛ ОМУРКАНОВОЙ)

Аннотация: В статье исследуется исполнительское искусство Мыскал Омуркановой с точки зрения творческого становления, основанного на двух взаимосвязанных принципах: 1. поэтапное развитие, 2. психологическое осознание своего потенциала. Со школьного возраста Мыскал Омурканова прошла многоступенчатый путь от фольклорной певицы до профессионального исполнителя классических образцов современных авторских песен.

Ключевые слова: традиционная музыка, традиция, феномен, многоступенчатость, личность, самосознание, совершенствование, исполнительское искусство, кыргызская музыка.

ФОЛЬКЛОРДУК ЫР ӨНӨРЧҮЛҮГҮНӨН ООЗ ЭКИ КЕСИПКӨЙЛҮККӨ ӨТҮҮ ПРОЦЕССИ

(МЫСКАЛ ӨМУРКАНОВАНЫН ЧЫГАРМАЧЫЛЫК ЖОЛУНУН МИСАЛЫНДА)

Аннотация: Бул макалада Мыскал Омурканованын аткаруучулук искусствосу эки бири-бири менен тыгыз байланышкан чыгармачылык калыптануучулук көз карашта изилденет: 1. Этап боюнча өсүү, 2. Өзүнүн дараметине психологиялык ишеним. Мыскал Омурканова мектеп жашынан тартып учурдагы автордук ырлардын классикалык үлгүсүн аткарууга чейин көп баскычтуу жолду баскан.

Негизги сөздөр: салттык музыка, салт, феномен, инсан, аткаруучулук өнөр, кыргыз салттык музыка, кыргыз музыка, элдик музыка

FROM FOLK SONG TRADITION TO ORAL PROFESSIONALISM (ON THE EXAMPLE ON CREATIVITY OF MYSKAL OMURKANOVA)

Annotation: The article examines the performing arts of Myskal Omurkanova in terms of creative development based on two interrelated principles: 1. Phased development, 2. Psychological awareness of her own potential. Since childhood Myskal Omurkanova has passed a multistage path from a folk singer to a professional performer of classical samples of contemporary author's songs

Key words: traditional music, Kyrgyz music, tradition, art, phenomenon, Kyrgyz folk song, performing art

Обусловленность творческого становления Мыскал Омуркановой основана, во-первых, на принципах исторической поэтапной ступенчатости развития певческой деятельности, во-вторых, на психологической осознанности своего творческого потенциала. Если первый принцип исторической ступенчатости обосновывало постепенное движение в музыкально-исполнительском творчестве Мыскал Омуркановой по восходящей линии из года в год, то второй принцип сыграл важнейшую роль в стимулировании культурного настроя

певицы в плане развития самосознания и самоутверждения.

Творческая жизнь Мыскал Омуркановой от фольклорного пения до вершины профессиональной творческой деятельности было движением. Другими словами, это были ступени творчества, первая из которых является началом вступления ее на большую музыкальную дорогу, когда благодаря данному природой прекрасному голосу, окружающие ее люди, местные просветители, школьные учителя

разучивали и пели простые народные песни и хоры в школьных концертах по случаю разных событий и праздников. Первая ступень творческого развития Мыскал Омуркановой ознаменована еще тем, что уже в школьной общественной жизни она проявляла стремление к активной жизни, выраженной в смелом и душевном порыве - исполнении разных фольклорных песен для школьников, таких же маленьких детей, как она сама. Школьный период жизни был для Мыскал Омуркановой не только началом ее общего образования, но и преобразованием первых детских навыков по народному пению и первых проб выступления перед аудиторией. Душевное пение маленькой тогда Мыскал с приятным голосом создавало свою положительную творческую атмосферу в школе и всем, где проживали ее родственники. Официальные работники культуры ее стали замечать в Жумгалском районе, как хорошую исполнительницу.

Вторая ступень творческого становления Мыскал связана с работой в Доме культуры и затем в народном театре Жумгалского района, в селе Чаек, где в то время работал в качестве руководителя А. Көбөгонов, впоследствии видный деятель культуры Кыргызской ССР. В районном доме культуры Мыскал вела широкую артистическую деятельность. Кроме исполнительницы народно-массовых песен, она играла роли в маленьких постановках драматических пьес и принимала активное участие в организации культурно-массовых мероприятий, пела в хоре. Этот период жизни Мыскал Омуркановой знаменателен большим изменением в личной и творческой жизни, так как она нашла себе друга и мужа, который был хорошим музыкантом, который к тому же аккомпанировал её исполнение на комузе. Вторая ступень жизни Мыскал Омуркановой характеризуется осязаемым развитием, когда она стала понимать свою причастность в общем движении культуры в Жумгалском районе. Мыскал продолжала работать и петь. Список исполненных ею произведений состоял из народных массовых песен, которые были популярны и знакомы жителям Жумгалского района. Голос ее стал звучать крепче, лучше, чем тогда, когда училась в школе. Она стала петь более осознанно и красивее, так как психологически она была другая, чем прежде. Кругозор ее расширился новыми сведениями о традициях народного творчества, об эпосе кыргызов, о сказателях, об акынах, в частности о Куйручке, о Калыке Акиеве. В 30-е годы по радио передавали традицион-

ные и новые песни, арии из кыргызских опер и музыкальных драм в исполнении А. Малдыбаева, А.Куттубаевой, А.Боталиева, Айбашева, С.Кийизбаевой, Ж.Садькова, К.Жантошева и др. Очень сильное впечатление и воздействие на творческое воображение и восприятие произвели гастроли столичных артистов из Бишкека (Пишпек), которые выступали в селе Чаек и в колхозных клубах Жумгала. Часто они пели народные песни. Эти профессиональные артисты были образцовыми исполнителями кыргызских традиционных массовых песен. Мыскал Омурканова осознанно воспринимала и перенимала от них какие-то художественные и исполнительские опыты и советы. Возможно, Мыскал во время гастрольных встреч с этими артистами получила какие-то консультации.

Третья ступень развития М. Омуркановой совпала с работой ее в Нарынском музыкально-драматическом театре им. М. Рыскулова. Это было для ее творчества решающим периодом, когда она работала в Жумгалском районе тогда еще, по сути, в самодеятельном театре, так называемом сельском народном театре. Мыскал Омурканова – один из тех феноменов, личностей, который рождается один раз в 1000 лет и проявление таланта, которого зависит во многом от природы и от бога. Кроме этого, созревание такого феномена зависит еще от складывающихся обстоятельств в жизни. Феномен Мыскал Омуркановой заключался в том, что природа подарила ей исключительный голос, который служил для Мыскал Омуркановой прекрасным инструментом певческого артистического становления. Развитие Мыскал Омуркановой как творческой личности шло в двуедином направлении, которые явились как бы движущей силой и создавали соответствующую творческую энергию для ее успешной творческой деятельности. Речь идет о взаимодействии двух таких направлений, одно из которых - мощная творческая способность самой певицы, другое – это социокультурный резонанс и общественная поддержка ее таланта со стороны государства в лице местных и столичных административных руководителей, которые оказали ее таланту немало внимания и помощи.

Время работы Мыскал Омуркановой в творческом коллективе Нарынского музыкально-драматического театра им. М. Рыскулова совпало с третьей ступенью исполнительской биографии певицы. К этому времени Мыскал Омурканова как народная певица накопила

определенный певческий опыт и нарабатывала много важных навыков по технике исполнения народно-массовых песен. Эта ступень в творческой биографии Мыскал предполагала ощутимый сдвиг в исполнительстве и предвещала ей еще больший успех, чем в период работы в Жумгалском районе. Город Нарын был областным центром, где сосредотачивалась областная административная верхушка и главные социокультурные работники всей области.

В Нарынском музыкально-драматическом театре работали лучшие артисты области, среди которых были признанные актеры, акыны, импровизаторы, народные певцы, комузисты, кыл-кыякисты и другие творческие работники. Во главе театрального коллектива трудились талантливые режиссеры, художественные руководители, музыканты, сценаристы. По музыкальной части театра работал известный композитор-мелодист Ж. Шералиев, который сыграл важную роль в творческом росте Мыскал Омуркановой. Под руководством режиссера А. Көбөгөнова и Ж. Шералиева, Мыскал Омурканова расширила свой репертуар за счет новых песен, освоению которых способствовали требования и задачи руководства театра. Нарынский музыкальный драматический театр был для Мыскал Омуркановой не только сменой места работы. Переход из сельской местности в город дал певице дополнительную психологическую нагрузку – общение с новыми людьми, среди которых были и представители властных структур, от которых зависело решение многих экономических и социальных вопросов. Город Нарын стал для нее новым, более живым и мобильным в многих отношениях местом, в отличие от Чаека, сравнительно лучший уровень жизни и материального состояния, одетое со вкусом и более просвещенное городское население. Нарынский музыкально-драматический театр очень оживленным и полон разных культ-массовых мероприятий. Кроме ежедневных спектаклей и концертов, часто проводились собрания партийно-правительственных организаций конкурсы музыкальных, театральных коллективов и смотры художественной самодеятельности. Мыскал Омурканова, принимавшая активное участие во многих указанных процессах, то в качестве исполнителя, то в качестве жюри, обогатила свой опыт и знания в области искусства, современной культуры Нарына, что также способствовало развитию ее талантов и кругозора.

Театр был вторым домом Мыскал Омуркановой. Широкие просторы здания театра, боль-

шой концертный зал с разнообразными красивыми декорациями, высокими бархатными кулисами – все это подпитывало и еще больше обостряло вкус и художественно-эстетическое понимание явлений искусства, красоты.

Более того, театр способствовал также иному, более масштабному и высокому пониманию себя самой, как представителя и носителя искусства. Осознание себя личностью, обладающей особенными навыками и даром – молодая певица могла мысленно и интуитивно увидеть перспективы и стремиться к ним. Она становится личностью с более глубоким сознанием, чем раньше.

Строгая ежедневная организаторская и исполнительская творческая работа в театре, сопровождавшаяся с систематическим развитием ее певческой индивидуальности. С момента работы в нарынском театре процесс индивидуализации своего исполнительского творчества становится личной творческой потребностью М. Омуркановой уже на протяжении всей ее дальнейшей деятельности. Этот процесс неразрывно связан с ростом творческого мышления, общественного сознания и что, несомненно, благоприятствовало подъему общего интеллектуального уровня певицы.

Одним из основных требований руководителей театра явилось количественное наращивание и качественное исполнение песен и күү. Согласно этим требованиям народные певцы и музыканты театра должны были исполнять произведения с большим исполнительским мастерством и эмоциональной преданностью. Мыскал Омурканова выполняла эти требования со всей ответственностью и со свойственной ей преданностью и большой любовью к своей работе. Иначе никак не могло быть. Ведь она была приглашена в областной центр из районного театра как лучшая артистка. В областной театр приходили люди, заслужившие уважение по результатам творчества в прежней работе. Как лучшая исполнительница народных песен Мыскал Омурканова снискала симпатию зрителей как в Жумгалском районе, так и в Нарынской области. С переездом в город Нарын и работы в областном театре увеличился не только репертуар и исполнительская культура, но и значительно расширился круг поклонников и ценителей ее прекрасного исполнения, которое на данном этапе становилось профессионально зрелым. Сама творческая атмосфера Нарынского музыкально-драматического театра была сама по себе профессиональной. Игра

актеров в спектаклях, вокальное исполнение народных певцов, выступление народных инструменталистов и участников ансамбля и др. соответствовало профессиональному уровню творческой деятельности. К данному профессионализму стремился и весь коллектив театра, и каждый отдельный его творческий сотрудник. Мыскал Омурканова, которая понимала то, что от нее окружающие люди ждут больших исполнительских творческих удач еще тогда, когда была артисткой районного дома культуры в селе Чаек, мечтала быть популярной народной певицей, завоевать любовь и уважение у всех жителей области. Большой популярности Мыскал Омуркановой способствовали постоянное участие певицы на гастролях и концертах по колхозам и совхозам Нарынской, Иссык-Кульской и Чуйской областей, где в обязанность певицы входило исполнение кыргызских народных и авторских песен в основном лирического содержания. Здесь у Мыскал Омуркановой начался активный поиск по индивидуализации своего певческого стиля. Для этого ей необходимо было кроме выступления на концертах по составленному графику продолжать работать над собой по дальнейшей постановке своего голоса, искусству вокального интонирования и музыкальной фразировки. В ходе самостоятельной работы Мыскал Омуркановой вместе с коллегами по театру приходилось немало рассуждать о вопросах традиционного вокала, о методике вокального исполнительства и эстетического подхода к искусству народного пения. Находясь среди профессионалов театра Мыскал Омурканова, активизировала работу по совершенствованию техники и технологии певческого искусства и по выработке индивидуальной интерпретации мелодии и текста традиционных песен. В результате Мыскал Омуркановой было найдено то, что от нее ожидали и то, что она сама хотела. Это было ее индивидуальным стилем пения – стилем самой Мыскал Омуркановой, который достигнут большим физическим трудом, путем анализа и синтеза собственного исполнительского потенциала с кыргызской национальной, а внутри нее региональной Нарынской Тянь-Шаньской вокальной школы. Лирика была основным направлением исполнительского творчества. В лирических песнях она чувствовала себя как королева, показывала непревзойденное мастерство владения техникой народного пения. Голос ее звучал ярко и красиво в тембровом отношении. Сочетание голоса и собственный аккомпанемент на комузе отличались яркостью, четкостью и вы-

разительностью. Профессионализм исполнительского творчества Мыскал Омуркановой в период работы в Нарынском музыкально-драматическом театре вырос до уровня самодостаточности и зрелости, она была готова к следующим испытаниям, связанных с новым, завершающим этапом ее творческой деятельности, новым высоким статусом в качестве ведущей солистки Государственной филармонии им. Токтогула Сатылганова.

Перед ней открылась дорога к будущему, которая вела к новым достижениям в ее неутомимой артистической деятельности. Одновременно с удачами в ее исполнительской практике, появились новые задачи, которые нельзя было решить без усилий и вынужденных жертв в семейной жизни артистки. Важными и порой необходимыми были общественная и государственная поддержка, поддержка поклонников ее таланта и руководства театра. И она была оказана певице, в момент приглашения ее в Государственную филармонию им. Токтогула Сатылганова в качестве солистки. Как творческая личность М. Омурканова в этот период достигла своего апогея. Исполнительская индивидуальность ее проявилась в самом ярком свете. Популярность ее становится поистине безграничной – она всеобщая любимица. Радио, газеты, журналы – все средства массовой информации пропагандировали голос и песни в исполнении М. Омуркановой. Она становится певицей №1 в республике, все заголовки статей и речей пестрят фразами «прекрасная Мыскал», «незабвенный голос», «золотой голос». Ее знают в столице Москве и в соседних республиках. Это, несомненно, период завоевания и прихода певицы к высшему исполнительскому мастерству, совпавшее со всеобщим народным признанием ее таланта.

Время работы солисткой филармонии – итог исполнительской биографии и самый зрелый период жизни и творчества великой певицы. Кыргызская государственная филармония явилась центром избранных и признанных всеми артистов, как великие акыны О.Бөлөбалаев, А.Усенбаев, Ы. Борончиев и в то время получившие известность талантливые народные певцы Ш.Мукашева, К.Орозов, Ы.Туманов, Г.Валиулина, С.Бекмуратов, М.Үмөталиев, Э.Турсуналиев, Т.Абдиев и многие другие. Это было поистине золото эпохи в искусстве Кыргызстана, период, когда Мыскал Омурканова работала бок о бок, с большими мастерами устного профессионального искусства.

Сам факт перехода Мыскал Омуркановой из областного театра в столицу, в главный музыкальный центр устно-профессионального искусства республики явился повышением авторитета и ответственности певицы перед собой и перед обществом, и она мобилизовала еще больше энергии, чем раньше. В столичной филармонии она раскрылась полностью как исполнительница, ее внутренний мир стал еще глубже и осознаннее. Она усилила работу над собой и над собственным голосом. Работа шла теперь под знаком совершенствования. Она глубоко понимала необходимость совершенствования собственного певческого дыхания. Особенно она стала добиваться в своем певческом исполнении своего рода кыргызского народного «бельканто» так называемого конур «үн» или «созулма үн». И это удавалось ей. Об этом говорили все. Ей удалось найти и показать действительную красоту голоса, в лирически окрашенном звучании кыргызского национального прекрасного пения, удалось реализовать свою тогдашнюю миссию показать данную природой и богом уникальную певческую способность, довести до высшего эстетического уровня развития кыргызского женского пения. Вставка маленькая

Кульминацией развития певческой культуры Мыскал Омуркановой явился тот счастливый момент жизни, тот ее звездный час, когда в результате длительного творческого труда и напряженных поисков совершенного в эстетическом плане музыкального исполнения произведений устно-профессионального типа, продемонстрировала поистине уникальное исполнение знаменитой песни Б. Эгинчиева «Алымкан» на слова Т. Сатылганова. После великолепного, сенсационного исполнения этой песни в г.Москве в дни второй декады кыргызского искусства зрители несколько минут рукоплескали, не в силах остаться равнодушными нескончаемому дыханию певицы, которая большое количество тактов тянула высокую ноту в песне. Это выступление было настолько впечатляющим даже для ее коллег, хорошо знакомых с ее голосом, что после выступления имя Омуркановой стало почти легендарным и закрепилось с гиперболизированным воскли-

цием «Алымкандын алты мүнөтү» - «Шесть минут Алымкан».

Примечателен тот факт, что в советское время в Кыргызстане и в других союзных республиках существовал такой социо-культурный институт как Концерт мастеров искусства, который по значимости был самым престижным и авторитетным в культуре и искусстве Кыргызстана. Концерт мастеров искусств – своеобразная форма общественного воздействия на мысли и чувства людей, инструмент интеллектуально - эмоционального взаимодействия между людьми посредством искусства. Раньше концерты мастеров искусства посвящались значительным событиям партийно-правительственной жизни: съезды, пленумы и государственные собрания. Программы концерта составлялись только с участием самых лучших исполнителей и артистов. Мыскал Омурканова – великая исполнительница и народная певица в свое время была резидентом концерта мастеров искусства.

Огромный авторитет М. Омуркановой как в среде творческих работников, так и в среде государственных деятелей сыграл большую роль в становлении ее депутатом Верховного совета Киргизской ССР, где она могла участвовать в решении важных государственных задач в области культуры и искусства республики. О глубококом, государственного масштаба уважении партии и правительства к творчеству М. Омуркановой свидетельствует и тот факт, что в свое время Первый секретарь Коммунистической партии Кыргызской Республики Исхак Раззаков дал приказ об обязательном участии на правительственных концертах мастеров искусства Мыскал Омуркановой и акына-импровизатора Алымкула Усонбаева, выделив для этих целей специальную машину.

Литература

1. Дюшалиев К. «Киргизская народная песня» - М., 1982.
2. Дюшалиев К. «Песенная культура кыргызского народа» - Бишкек, 1993.
3. Шамшыкеев А. «Кылымдын авазы» - Бишкек, 2016.

УДК 78.071.2

Жанабергенова Э.М./Казахстан/

кандидат искусствоведения, сказительница,

Заслуженный деятель Республики Казахстан

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ВОПРОСЫ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

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

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

SOCIO-CULTURAL ISSUES OF TRADITIONAL MUSIC IN THE ERA OF GLOBALIZATION

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

Key words: «yyr», «yyrla», «zhyrchy», «zhirgech», fairy-tale skill, as a phenomenon in the poetic - musical world. zhirshy, zhyrau, termeshi, manaschy, chayr and other.

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

Кто они такие и в какой период человеческого развития появились? Утверждая мнение известного ученого А.Формозова, глубоко исследовавшего культуру первобытного общества, Е.Д.Турсынов резюмирует, что «...период появления и развития типов производящих и носящих первых образцов казахского фольклора – это эпоха становления первых

социальных классов. Во время исследования истории появления типа «жырау», ни в коем случае нельзя не обратить внимания на эту эпоху» [1.с.155].

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

И на самом деле, часто встречающиеся у тюркоязычных народов слова: «жыручы», жырчы», «йырау»; у монголов «жиргээч»;

у казахов «жырау» и «жыршы»; у киргизов «манасчы», у узбеков «бахши»; у некоторых «чайыр» (шайыр), имеют одно и то же значение. Например, знаменитый средневековый поэт узбеков Алишер Навои в одном из своих стихов пишет:

...Эй, бахши, ты тоже покажи мастерство свое,

Бери жетиген и спой нам поэму долгую... [4.с.698].

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

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

Конечно, говоря об этом, мы не хотим утверждать, что все они были сторонниками простого народа. Мы знаем, что среди них были и такие жырау-жыршы, которые желая разбогатеть, завоевывать авторитет перед правящими аристократами, старались находиться ближе к вождям племен, султанам и ханам, поддавая им и уместно-неуместно восхваляя их. Такие представители творческой среды встречаются и ныне. Однако, возвращаясь к высказыванию Е.Д.Турсьнова об основных особенностях сказителей, хотелось бы заметить, что ученый не учитывает того, что их особенности могут меняться с развитием общества, а также ума и мышления людей, что в связи с этим могут меняться культура и искусство. К тому же, как уже сказали выше, в связи с изменениями, которые постоянно происходит в обществе, неоспоримо и тот факт, что место, роль и авторитет сказителей тоже могут меняться.

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

Как и у других народов, казахские поэты-импровизаторы и сказители отличались друг от друга природными талантами, манерой исполнения, широтой диапазона голосов и личными способностями. Нам известно, что их уровень грамотности и умение выучивать текст или сочинять его никогда не были одинаковыми. Несмотря на это, даже среди не владеющих грамотой народных акынов и сказителей были талантливые люди, которые стояли на голову выше грамотных. Среди них были такие замечательные мастера слова, из уст которых можно было услышать очень правдивые и глубокие по смыслу высказывания.

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

Потому что, основную часть нынешнего старшего и среднего возраста взрослого населения в братских республиках составляют люди, рожденные в последней четверти прошлого века, т.е. в советское время и в годы постсоветской разрухи. Большинство их – во-первых, заражены влиянием духовного и морального разложения, пришедшего с запада. В следствии чего, они превратились в поклонников только легких, не имеющих ни текстового, ни музыкального смысла песен, предназначенных для свадеб и посиделок. Такие люди неспособны

слушать не только сказителей и исполнителей классических музыкальных произведений, они даже не читают художественную литературу, не понимают содержания терминов речативов и высказываний замечательных мастеров слов того периода. **Во-вторых**, сейчас нет таких поэтов и жырау, которые могли бы сочинить такие исторические и лиро-эпические шедевры. Становление представителей традиционного музыкально-поэтического искусства, как: *жырау, жыршы, сал, сері, манасчы и др.* – плод тысячелетнего развития искусства разного направления. Дальнейшая судьба традиционного сказительства, поднимавшегося в начале 20-го века до самого апогея, находилась в прямой зависимости от социально-экономического развития и политического строя общества, а также от взглядов руководителей государств и правящей партии.

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

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

Ни для кого не секрет, что в результате такого сценического хаоса и бездействия чиновников, носители (*жырау, жыршы, термеші, жырчи, манасчы, бахши, чайыр*) традиционной музыки казахов и других братских народов, в груди у которых испокон веков постоянно бурлили прекрасные кюи, лирические народные песни, лишились *своего социального*

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

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

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

По-моему, найти решение этой столь трудной проблемы не по плечу ученым и носителям, которые принимают участие на этой международной конференции. Но мы, не теряя времени, можем принять важное решение и довести это до сведения руководителей соответствующих государственных органов, министерств, правительства, вплоть до Президентов, а также просить парламентариев братских Республик о принятии нового Закона или внесения дополнений и изменений в существующие Законы, которые должны четко определить социальный статус, просветительской и этно-педагогической роли *жыршы, жырау, термеші и т.д.* в эпоху глобализации.

После разработки проекта «Закона или дополнений и изменений существующим Законам» должны быть вынесены на обсуждение не только ученых, носителей традиционной музыки и работников культуры, а всего народа. А также, в этом Законе должны быть четко определены круг деятельности средних, средне-специальных и высших учебных заведений, имеющие хоть какое-то отношение к традиционной музыке. Считаю это единственным верным действием в эпоху надвигающейся глобализации и в решении проблем, особенно, в патриотическом воспитании молодого поколения тюркоязычных народов в духе национальной традиции, языков, обычаев, традиционного искусства. Решение этой проблемы не под силу ученых и инициаторов только одной республики. Это – проблема ученых, продолжателей традиционного искусства, в том числе и традиционной музыки и соответствующих представителей всех братских республик.

Литература

1. Тұрсынов Е.Д. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. «Ғылым», - А., 1976. - 155, 160б.
2. Радлов В. Словарь тюркских наречий. - СПб., 1911, - с. 120.
3. Будагов Л.З. Сравнительный словарь тюрко-татарских наречий. Т. II. - СПб., 1871, - с. 388.
4. Навои Ә. Шығармалары. 1960. - 698б.
5. Ақын-жыраулар. «Ғылым», А., 1979. - 9б.

УДК 78.01:39

Бабижан Б. Ж. /Казакстан/

ст.преподаватель кафедры «Традиционного музыкального искусства» Казахской Национальной Академии искусств им. Т.Жургенова,
докторант Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы

ЖАНР «КАРА ОЛЕН» В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХОВ

Аннотация: В статье рассматривается жанр «кара олен» в контексте традиционной музыкальной культуры казахов. Кара олен – простая народная песня, которая считается основой казахской народно-профессиональной песенной традиции. Мелодии этих песен просты, но разнообразны. В текстах песен поется о жизни, трудностях и радостях, а также присутствуют слова назидания. Ранее этот жанр рассматривался только с филологической стороны. В последние 20-30 лет жанр кара олен стал объектом исследования в музыковедении. В статье приведены отличительные черты жанра кара олен.

Ключевые слова: Жанр, песня, культура, традиция, фольклор, кара олен, форма, поэзия, исследования, инструмент, диапазон, голос, клише

GENRE «KARA OLEN» IN THE CONTEXT OF KAZAKH TRADITIONAL MUSICAL CULTURE

Annotation: The article considers the genre of "kara olen" in the context of Kazakh traditional musical culture. Kara olen is a simple folk song, which is considered the basis of the Kazakh folk-professional song tradition. The melodies of these songs are simple, but diverse. In the lyrics of songs it is sung about life, difficulties and joys, and also there are words of edification. Previously, this genre was considered only from the philological side. In the last 20-30 years the genre of Kara Olen became the object of research in musicology. In the article the distinctive features of the genre of kara deer are shown.

Key words: genre, song, culture, tradition, folklore, kara deer, form, poetry, research, instrument, range, voice, cliché.

Казахская традиционная музыкальная культура казахов богата и разнообразна. Об этом не раз писали известнейшие исследователи казахской музыки, такие как Б.Ерзакович, М.Ахметова, Б.Каракулов, А.Мухамбетова, С.Елеманова, И. Кожобеков и другие. Как и у многих других народов, традиционная музыкальная культура казахов состоит из двух ветвей: песенная и инструментальная. В свою очередь песенная культура подразделяется на фольклор и профессиональную песню. Фольклорный пласт включает в себя такие жанры как: «сынсу» - прощальная песня невесты, «жоктау» - оплакивание умершего, «бесик жыры» - колыбельная, «тойбастар» - запевная песня на свадьбах, «жарапазан» - песня религиозного характера, исполняющаяся во время священного мусульманского праздника - Рамазан и

многие другие. Естественно, что все эти песни исполняются без сопровождения какого-либо музыкального инструмента. Профессиональная же песенная культура включает в себя авторские песни и некоторые народные, ничем не уступающие авторским (вероятно, что эти песни некогда были авторскими, и в устном бытовании потеряли своих авторов).

Как уже стало ясно, профессиональные песни в отличие от фольклорных песен поются в сопровождении музыкального инструмента. Это может быть домбра, сырнай, или кыл-кобыз. Профессиональные песни требуют от певца большого диапазона, хорошего владения инструментом и исполнительского мастерства. О высоком уровне, сложности таких песен пишет в своем труде профессор, известный музы-

ковед С.Елеманова: «...устно-профессиональная песня - искусство эстетически самоценное, требующее высокого профессионализма не только от исполнителя, но и соответствующей подготовки от слушателя» [1]. Песни такого рода очень трудно даются исполнителям-непрофессионалам. Одним словом, невозможно исполнить какую-либо классическую песню, не пройдя школу профессионального певца-учителя.

Помимо профессиональных песен, в традиционной культуре казахов, существуют еще и песни «кара олен», относящиеся к фольклорному пласту. Это – всем доступные, обычные народные лирические песни, которые изначально были фундаментом для профессиональной песни. Название «кара олен», скорее всего, связано с формой этих песен. Этот термин используется уже более двадцати лет в казахском музыковедении по отношению к таким песням. «Кара олен» - буквально переводится как «черная песня». Но в народном понятии, и по этимологии этого словосочетания, «кара олен» - это простая, старая песня. Под понятием «кара олен» в народе также подразумевается одиннадцатисложный стихотворный размер 2-х или 4-х строчной песни. В народе бытуют тысячи «кара олен», и по сей день, они сочиняются и поются. И как бы давно не существовал этот жанр, объектом музыковедческого исследования он стал совсем недавно.

В казахской традиционной культуре понятие «кара олен» существует как в музыковедении, так и в филологии. Еще в XIX веке филологи-фольклористы обратили ли внимание на «кара олен» как на научный объект. В разные времена, такие известные ученые как Ч.Уалиханов, М.Ауэзов, Б.Уахатов, З.Ахметов, К.Жумалиев, А.Сейдимбеков, С.Акатаев, А.Оразакин упоминали, а некоторые и глубоко исследовали «кара олен» в своих трудах. К последним относятся исследования Акселеу Сейдимбекова и Оразакина Аскара. В 1989 году А.Сейдимбеков издал книгу «Мың бір маржан» [2], что в переводе означает «Тысяча и одна жемчужина», собрав в ней тысячу куплетов кара олен. В том же году вышла книга О. Аскара «Кара олен» [3], в которой было 2000 образцов кара олен. Это были первые шаги по исследованию и сбору кара олен. Ранее в таком объеме кара олен не издавались.

Название «кара олен» простым казахским песням было дано первым его исследователем - Ч.Уалихановым. В своем очерке «О формах

казахской народной поэзии» ученый так пишет: «Кара олен – обыкновенная песня, она состоит из четверостиший, заключающих в себе каждая отдельную идею. Эти стихи поются больше для голоса. Часто четверостишие не имеет никакого смысла» [4]. Эта характеристика была поддержана К.Джумалиевым и Б.Уахатовым. Так, например, Б.Уахатов на много позже (в 1974 году) в своей монографии «Казахские народные песни» пишет: «в каждом куплете первые две строчки не связаны с двумя последними, заключающими основную мысль» [5]. Позже А.Сейдимбеков в своем исследовании высказывает возражение по поводу бессвязного и бессодержательного характера кара олен. После долгого исследования, первым двум строчкам, о которых предыдущие авторы отозвались как о «бессмысленных и бессодержательных», ученый дает новые, соответствующие названия – «астар», «емеурын» [2], что означает – намек, подтекст, символ. То есть, исходя из исследования ученого, в четверостишии «кара олен» первые две строчки, кажущиеся на первый взгляд несколько не связанными с последующими, невзначай, в подтексте, или только в народном понимании связаны с другими. Это новое положение казахской фольклористики. По мнению ученого, «астар» и «емеурын» являются художественным средством «кара олен».

Если в филологии жанр «кара олен» изучался еще с XIX века, то в музыковедении этот жанр стал объектом исследования только в 90-х годах. Впервые о существовании такого жанра, о его композиционном строении, о структуре в своей статье, посвященной «кара олен», написала известный казахстанский музыковед С.А. Елеманова [1]. Помимо музыкального воплощения «кара олен», ученый обратила внимание на поэтическое строение песни, т.е. вывела из многочисленных образцов «кара олен» всем известные в народе заповные слова, которые встречаются почти в каждой песне «кара олен». Автор называет их поэтическими клише-формулами, как, например:

«Ауылым көшіп барады ... Алмалыга, Қоғалыға

Ауыл мой перекочевывает ... в Алмалы, в Қоғалы

Базардан алып келген жезды құман, шәй тостаған

С базара я привез медный кувшин, чайные чашки ...» [1]. и т.д.

Действительно, обращая внимание на одинаковые поэтические формулы, встречающиеся в первых строках «кара олен», можно убедиться в том, что это специальные народные заготовки для импровизации исполнителя, и не настолько они «бессмысленны», как писали о них некоторые филологи. Примером такого клише может служить следующий образец «кара олен»:

«Дүние ойлап тұрсам, шолақ екен

Адамдар бұл өмірге қонақ екен.

Если подумаешь, жизнь-то короткая,

А люди гости в этой жизни».

Или такие строки:

Дүние қарап тұрсам бір кең сарай

Сарайға көзім талды қарай-қарай.

На одно клише могут сочиняться сотни песен «кара олен», а тематика их - самая разнообразная. Вообще, само клише в «кара олен» и есть то «родимое пятно», по которому оно и узнается в народе.

Исследуя кара олен как филологический жанр, филологи всегда отмечали, что кара олен поется. При этом они утверждали, что кара олен не относится к музыке. Но раз этот жанр поется, то, значит, имеет и к музыке непосредственное отношение. О музыке кара олен, в своей статье С.Елеманова пишет следующее: «По отношению к музыке кара олен, будут, по видимому, справедливы суждения о богатстве возможностей, представляемых жанров. Напевы кара олен, с одной стороны тесно примыкают с архаическим обрядовым, с другой – непосредственно подводят к сложным, развитым образцам народно-профессиональной песни» [1]. Исследуя более ста видов кара олен, мы убедились в точности рассуждения автора о разнообразности мелодий этого жанра.

Автором этих строк, под руководством профессора С.Елемановой издан в 2000 году сборник «Сто казахских кара олен», включающий сто образцов кара олен [6]. На данном материале были выявлены особенности кара олен, и виды функционирующие их в казахской песенной культуре.

У этого жанра есть свои узнаваемые жанровые признаки:

1.Исполняется без инструмента;

2.Имеет небольшой диапазон (квинта, секста, иногда октава);

3.Композиционная форма простая;

4.Припев песни может быть и может не быть;

5.Не требует особого музыкального дара от исполнителя.

Казахская песенная культура делится на три региональные традиции, или можно сказать, школы. Это – центрально-восточный - Арка, западный – Батыс и южный регионы - Жетысу. И у каждой профессиональной песенной традиции есть свой фольклорный фундамент, т.е. песни кара олен, на основе которых образовалась профессиональная песенная традиция. Региональный принцип в этом сборнике «Сто казахских кара олен» не учитывался. В будущем предстоит большая работа в сфере изучения «кара олен» именно в плане региональной специфики. На данный момент нами ведется работа по изучению жанра кара олен на территории Жетысу – южного региона Казахстана.

Литература

1. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. -Алматы: Дайк-пресс, 2000. - 287 с.
2. Сейдимбеков А. Мың бір маржан. - А: Өнер, 1989.
3. О.Аскар. Қара өлең. - Алматы: «Жалын», 1997. - 640 с.
4. Уалиханов Ш. Таңдамалы. Бес томдық. - А., 1961
5. Уахатов Б. Қазақтың халық әндері. - А: «Ғылым», 1974
6. Бабижан Б. Қазақтың жүз кара өлеңі.- Алматы: Сорос-Қазақстан қоры, 2002.-256с.

УДК 787.1/4

Раимбергенов А.И. /Казакстан/

профессор Казахской Национальной
консерватории им. Курмангазы, Директор
школы «Кокул», заслуженный деятель
Республики Казахстан

ВАРИАНТНОСТЬ В КЮЯХ КАЗАНГАПА

Аннотация: Данная статья посвящена анализу вариантности в кюях Казангапа. В кюях встречаются два вида вариантов: осознанные и неосознанные. Кюй существует в импровизации, но не свободной, а строгой, закономерной. Повторность - принцип развития кюя.

Ключевые слова: кюй, импровизация, вариант, типовая форма-схема западноказахстанских кюев, штриховая техника.

THE VARIANCE IN KAZANGAP'S KYUS

Annotation: this article is dedicated to analyze the variance in Kazangap's kyus. In kyus there are two types: consciously and unconsciously. The kyu exists in improvisation, but not flexible. It is stringent and natural. The repetition is like a principle of kyu evolution.

Key words: kyu, improvisation, variant, Western Kazakhstani kyus' standand form - scheme, hatch technology.

Кюи столетиями жили в устной традиции и переходили от одного поколения к другому. Кюй, созданный одним кюйши, становился сочинением каждого, кто его исполнял, потому что домбристы вкладывали частичку своей души, дополняли кюй своей болью и радостью. Кюй жил в импровизации. Задача нашего исследования - раскрыть внутренний механизм устной инструментальной традиции и показать как сохранялись авторство и кюи при передаче от одного поколения исполнителей к другому, какие изменения были допустимы при импровизации, где и в каких разделах формы.

Формирование классического периода казахского кюя началось во второй половине XVIII века в творчестве народных композиторов Байжигита[1] (XVIII век), Богды[2] (примерно 1765-1840), Узака[3] (примерно 1780-1845) и достигло своего расцвета к середине XIX столетия в искусстве Курмангазы, Таттимбета, Даулеткерей, Абыла, Усен-торе[4]. В конце XIX и начале XX столетий развитие традиционной домбровой традиции было продолжено в творчестве Казангапа и Дины.

До настоящего времени творчество Казангапа не было предметом специального научного исследования, что было связано с отдаленностью многих пустынных районов Актюбинской области и малой изученностью этих регионов. Во второй половине XX - начале XXI веков оркестры казахских народных инструментов и фольклорно-этнографические ансамбли заняли основное место на концертной эстраде, определяя популярность различных жанров народной музыки. Однако в репертуар оркестров были включены лишь единичные кюи Казангапа, что связано с неподдающимися коллективному исполнению стилистическими особенностями творчества Казангапа, обусловленные сложностью метроритма и штриховой техники, вариативностью формы кюев. Основное творческое наследие Казангапа продолжало развиваться в руках народных исполнителей.

Традиционная школа кюйши Казангапа представляет уникальный пример, потому что она сохранилась и продолжала свое развитие до конца XX - начала XXI века. Сейчас в Актюбинской области живет четвертое поколение

учеников школы Казангапа. Поэтому в настоящее время есть возможность проследить, как в течение целого столетия развивалась и распространялась исполнительская традиция кюйши Казангапа.

Для анализа мы взяли самые распространенные в Западном Казахстане кюи Казангапа «Домалатпай» и «Кокіл», «Торы атгың кеңіл какпайы», «Кіші Қаратөс»[5]. Каждый кюй представлен в нескольких вариантах, которые были записаны в разное время от целого ряда исполнителей. Все домбристы - Жалекеш Аймаков, Кадыргали Ержанов, Райымберген Жолкенов, Келбет Тлеулин, Мажит Бисембаев, Рустембек Омаров, Айсә Шарипов, Бахыт Басыргараев и Садуакас Балмагамбетов - относятся к числу лучших интерпретаторов кюев Казангапа. Все они получили традиционное музыкальное воспитание и свободно импровизировали. Каждый из этих домбристов считает себя учеником Казангапа и уверен, что его вариант кюя наиболее близок к оригинальному исполнению великого кюйши. Многие из наших информаторов не встречались, так как жили в отдаленных друг от друга пустынных районах и относились к разным поколениям учеников Казангапа.

Главным организующим моментом импровизаций кюев западно-казахстанской

Приводимая здесь графическая схема показывает общединамическую шкалу развития кюя с типичными резкими скачками при подъемах. На нотном стане указаны наиболее характерные ладовые опоры различных зон:



У - бас буын, А - негизги буын, В - орта буын, С - киши сага, Д - улькен сага.

традиции является музыкальная форма. Все импровизации, как бы оригинальны и продолжительны они ни были, основаны на структурных закономерностях формы-схемы. Всякие отклонения от сложившейся формы, изменения, перемещения и перестановки ее разделов сразу контролируются исполнителем. Знание формы позволяет при первом же знакомстве с кюем отбирать материал, обязательный для запоминания и тот, где можно сымпровизировать, показать исполнительское мастерство, раскрыть свое понимание и отношение к содержанию кюя.

Традиционная форма западноказахстанских кюев включает следующие разделы: бас буын, негизги буын, орта буын, киши сага, улькен сага[6]. За каждым разделом закреплена определенная функция, регистровая зона и характерные принципы построения и развития.

Бас буын - вариантно-импровизационный раздел формы. Характерными признаками его являются низкий регистр, выдержанный верхний голос на ля¹, общие стереотипные интонационные обороты в объеме кварты на низкой струне¹. В зависимости от местоположения в форме различаются три вида бас буына: начальный, средний и заключительный, каждый из которых несет определенную функцию и имеет свою структуру.

Начальный бас буын выполнит роль вступления, дающего метроритмическую подготовку кюя. В отдельных случаях начальный бас буын интонационно бывает связан с главной темой. Отличительной чертой начального раздела является его социальная функция – установления контакта со слушателями. Бас буын исполняется до тех пор, пока не устанавливается полное взаимопонимание между домбристом и его аудиторией. Поэтому размеры бас буына могут колебаться.

Следует помнить, что все домбристы в разное время и при других обстоятельствах могли бы исполнить более протяженный или сокращенный начальный бас буын. Более того, смысл кюя не нарушился бы и в том случае, если бы кто-нибудь из домбристов решил полностью заменить данный бас буын другим вариантом, но с сохранением ритмического рисунка.

Важным моментом запоминания нового кюя являются штрихи: кистевые удары правой руки вверх и вниз. В прямой зависимости от штрихов, от чередования и последовательности сильных и слабых ударов создаются те или иные образы и домбровой музыке. Штрих – основная отличительная особенность кюя, по нему определяется метр. Анализ четырех кюев в 12 вариантах показал, что в памяти домбристов точно зафиксированы все наиболее важные и отличительные штрихи, значимые для семантики кюя. В тех же местах кюя, где идут обычные штрихи, допускаются варианты.

Негизги буын – главная тема кюя, наиболее индивидуализированный материал формы. Для каждого из последующих разделов сложились определенные структурные модели с заданными ладовыми опорами, но для негизги буын подобных стереотипов не существует. Тема кюя всегда оригинальна. В кюе можно переставить полностью или частично заменить, сыграть по-своему, вообще исключить любой раздел формы, кроме негизги буын: тему кюя необходимо сохранить и передать верно.

Орта буын выполняет развивающую функцию и роль связующего звена в форме. В кюй включается дважды: после темы и после саги-кульминации – двух драматически-напряженных разделов формы. Во всех анализируемых кюях Казангапа разделы орта буын имеют

важное формообразующее значение. Отличительными структурными особенностями его кюев являются разросшиеся, оригинальные по структуре и содержанию орта буыны и отсутствие улькен саги. Поскольку в кюях имеется только киши сага, то она всегда исполняет роль кульминации, полностью снимая с себя функцию развития. Орта буын становится единственным разработочным разделом формы. В этом одна из причин особого положения орта буына в стиле Казангапа.

С другой стороны, характерной стилиевой чертой творчества Казангапа являются манера неторопливой размеренной подачи музыкального материала, тонкое раскрытие образов, тщательное развитие всех тем. Поэтому в кюях возрастает роль разработочного раздела, и известны кюи с двумя и даже с тремя орта буынами. Сага – кульминация кюя, традиционная форма включает две саги – киши и улькен. Стилистической чертой построения кюев Казангапа стали кюи только с одной малой сагой.

Рассматривая функциональные отношения между отдельными разделами формы, заметим, что они исключают контраст-сопоставление, резкие сдвиги-переходы. Каждый новый раздел соотносится с предыдущим по принципу дополняющего сопряжения. Тема кюя всегда экспонирует завершенный образ, воплощает какую-то законченную мысль. Все последующее развитие в зонах орта буын и саги не привносит ничего нового, не меняют основного содержания, оно лишь расширяет представления о главном образе. Именно поэтому в кюях допустимы пропуски средней зоны или одной кульминаций. Фактически музыкальные образы и настроения даются в статике. Ярким примером тому является кюй «Көкіл», «Торы ат», в которых всякое развитие и движение приводят к исходному изложению главной темы.

Кюй западноказахстанской традиции представляет стройную организацию с четким распределением функций между отдельными разделами. Типовая форма-схема придает всем импровизациям на домбре упорядоченность и законченность. Отличительной чертой формы является ее подвижность, что позволяет воплощать в ней любые образы.

В недалеком прошлом опытные кюйши могли с одного проигрывания повторить незнакомый кюй любой сложности. Главная при-

чина столь быстрого запоминания заключалась в знании порядка развертывания музыкального материала, т.е. формы кюя.

Особенности эмоционального строения кюя определили повторность как один из важнейших принципов развития кюя. Повторность проявляется на самых разных уровнях: повторение отдельных тем, повторение целых музыкальных построений, например, кадансовой формулы для завершения всех разделов, точное подключение пройденного материала в последующие разделы (особенно часто данный прием используется в кюях с двумя сагами). Повторение целых разделов при свертывании формы, повторение стереотипных формул при повторении орта буына и саги в различных кюях, повторение типовой формы-схемы при исполнении всех кюев, повторение кюев от поколения к поколению как форма существования традиционной инструментальной музыки.

Всякий повтор в условиях устной формы бытования предполагает вариантность. Кюй приобретает первые варианты уже в процесс исполнения самим автором. Остальные варианты возникнут в исполнении кюя другими домбристами. Кюй жив в импровизации, но не свободной, а строгой, закономерной.

При исполнении одного кюя разными домбристами возникают два вида вариантов – осознанные и неосознанные. Группу первых составляют следующие: а) варианты форм, б) варианты построения бас буынов и заключительных разделов, вплоть до полной замены их новым материалом, в) варианты начальных стереотипов орта буына и саги, которые самими исполнителями понимаются как тождественные, г) варианты кадансовых формул. Среди неосознанных отметим варианты, образующиеся при замене одних интервалов или попевок другими и связанные с техническими приемами игры. В кюе не подлежат варьированию тема и ритм. При исполнении кюя другого автора домбрист стремится сыграть его как можно точнее, а не лучше, ибо точностью повтора будут измеряться его талант и мастерство. При первом же прослушивании ведется отбор материала, необходимого для запоминания.

В ходе исполнения домбристы в момент звучания бас буына обращают внимание на штрихи и ритм, особо следят за темой, в срединных зонах фиксируют для себя ладовые опоры, запоминают повторяющуюся кадансовую формулу, отмечают

особенности формы в целом.

«Көкіл» – кюй высшего мастерства. Его главная сложность состоит в точности повтора. Кюй «Домалатпай», «Торы ат», «Кіші Қаратас» с этой точки зрения проще, ибо кюй предполагает значительно большую свободу трактовки и допускает вариантное исполнение.

Установка на точность исполнения является залогом верности передачи и сохранения авторских кюев от одного домбриста другому. Пример Жалекеша и его учеников Рустембека и Айсы показал, что последние исполняют кюй с максимальной точностью повторения, которая возможна в условиях устной формы бытования. Кюй Бахыта является обобщением вариантов трех его учителей Кадырали, Жумалы и Абдыгали, при этом сам Бахыт всегда помнит, какие темы, части раздела кюя кем из них исполнялись. Варианты Райымбергана, Келбета и Мажита подтверждают точность кюев всех выше названных домбристов, поскольку они полностью совпадают по музыкальному содержанию, основным принципам развития и построения.

Таким образом, сохранение кюя в устной традиции определяется вековыми исполнительскими правилами, которые сложились в традиции и соблюдаются всеми исполнителями:

* при первом же прослушивании кюя домбристы ведут отбор материала, необходимого для запоминания. В ходе исполнения они прежде всего обращают внимание на штрихи и ритм в Бас буыне, особо следят за темой, в срединных зонах Орта буын фиксируют для себя ладовые опоры, запоминают повторяющуюся кадансовую формулу, отмечают особенности формы в целом;

* в кюе не подлежат варьированию тема, штрих и ритм;

* при повторении следует точно сыграть типовую форму-схему заданного кюя;

* всякий повтор в условиях устной формы бытования предполагает вариантность, но не свободную, а строгую, закономерную;

* при исполнении одного кюя разными домбристами возникают два вида вариантов – осознанные и неосознанные. Группу первых составляют следующие: а) варианты форм, б) варианты построения Бас буынов и заключительных разделов, вплоть до полной замены их новым материалом, в) варианты начальных

стереотипов Орта буына и Саги, которые самими исполнителями понимаются как тождественные, г) варианты кадансовых формул.

Среди неосознанных отметим варианты, образующиеся при замене одних интервалов или попевок другими и связанные с техническими приемами игры;

* установка на точность исполнения является залогом верности передачи и сохранения авторских кюев от одного домбриста другому, от одного поколения исполнителей к следующему.

Философские кюи представляют кюи высшего мастерства. Главная сложность таких кюев состоит в точности повтора.

Изобразительные кюи проще, ибо кюи предполагает значительно большую свободу трактовки и допускает вариантное развитие средних развивающих разделов, каденционных спусков, а также включение своего материала в заключительный раздел формы.

Прошло свыше ста лет со времени сочинения кюев «Көкіл» и «Домалатпай», однако мы сегодня можем сказать, что время не изменило кюи Казангапа, оно лишь отшлифовало их до совершенной формы, утвердив их жизненность.

Литература

1. Бекенов У. Куй табигаты. – Алмата: 1981. - с.9-12.
2. Наурызбаева З. Байжигит. – http: Сайт о казахской культуре, музыке и мифологии © otuken.kz
3. Жубанов А. Ан-куй сапары. – Алмата: 1976. - с. 136.
4. Ысмагулов М. Богда куйші. // «Казак адебиеті», 25 ноябрь, 1983.
5. Жубанов А. Струны столетий. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1958. - с. 29-30.
6. Жубанов А. Струны столетий. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1958. - с.22,86,117, 179-186, 206.
7. Райымбергенов А., Публикации кюев «Көкіл» и «Домалатпай»
8. Аманова С. Куй кайнары. – Алматы: Онер, 1990. - с.204-208.
9. А.Райымбергенов. Қазанғап күйлері. – Алматы: Әуен, 2017.
10. Балмагамбетов С. Саз зергері Казанғап. – Алмата: ЖШС Баспа, 2001. - с.22-25, 56-57.
11. Райымбергенов А. Казанғап күйлері. – Алмата: Ауен, 2017. - с.13-20; 31-36; 46-48; 66-70.
12. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев. /Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алмата: «Дайк-Пресс», 2002. - с. 217-228.

УДК 78/7: 39

Фаттах Халык-заде /Азербайжан/

доктор философ. наук

Азербайджанская Национальная консерватория

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ИЗУЧЕНИЯ ТЮРКСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАУКЕ

Аннотация: Вопросы идентичности появились в западной этномузыкологии начиная с 80-х годов и развивались в различных направлениях. Если социальные формы идентичности разрабатывались на основе традиционной музыкальной культуры, то для изучения индивидуальных качеств более подходящими оказались современные процессы фольклорного творчества. На наш взгляд, для изучения тюркской идентичности в музыке необходимо обратиться к её древним пластам. Идентичность подобного рода можно обнаружить в различных жанровых и стилистических чертах тюркских народных музыкальных культур, богатом инструментарии и этнографическом плане и др. В начале рассматривается проблема лингвистики и искусствознания, которые в течение долгого времени придавали исследуемой проблеме довольно важное значение и достигли в этом направлении значительных успехов. Для молодой музыкально-тюркологической науки важное значение имеют не только изучение богатых материалов, но также и исследовательский опыт, накопленный в смежных областях науки. С другой стороны, думается, что постановка и решение подобных проблем, как выявление идентичности, сыграет несомненную роль в развитии музыкальной тюркологии.

Ключевые слова: музыка, идентичность, этномузыкознание, тюркология, искусствознание, тюркская идентичность, музыкальный фольклор.

ON THE SEVERAL ASPECTS OF STUDY TURKIC IDENTITY IN AZERBAIJANI HUMANITIES

Anntation: This paper is devoted to the specific aspect of identity in the artistic creativity and orally traditional music of the Turkic-speaking world from the perspectives of Azerbaijani scholarship. Drawing on the valuable experience of the famous national musicologists, linguists and art researchers we would like to suggest some considerations on the further development of emerging, musical, branch of the general turcology all over the world. Of course, music had contributed to the formation of all kinds of identity. At the same time, the exploration of the same issue may serves as a good vehicle for the assertion of the sub-discipline based on the unity of ethnomusicology and general turcology.

Key words : music, identity, ethnomusicology, turcology, art studies, Turkic identity, folk music.

Введение

Как известно, изучение различных аспектов идентичности входит в задачу целого ряда гуманитарных и общественных наук, в том числе и искусствознания. Отмеченная проблема занимает важное место также и в общей тюркологической науке, основной целью которой является выявление исконно тюркских элементов во всех сферах художественной культуры народов данной языковой группы.

Основной задачей настоящего доклада является изучение указанной проблематики в эпоху глобализации учеными нашей республики, лингвистами, искусствоведами, и в частности, этномузыковедами - тюркологами Азербайджана.

Следует подчеркнуть, что цель выявления народно-национальных черт в музыке и искусстве различных народов в той или иной степени ставилась, и даже одобрялась, ещё в советский период развития национальных школ искусствознания. Принципиальным отличием современной науки, так сказать, зовом времени, являются всеобъемлющий, системный подход к традиционной культуре многих родственных народов тюркской группы и стремление вскрыть их общие черты.

Значение тюркской лингвистики и искусствознания. На наш взгляд, в начале было бы целесообразным рассмотреть проблему внутри общей тюркологии и, в частности, в двух её важнейших отраслях, т.е. лингвистики и искусствознания, которые в течение долгого времени придавали исследуемой проблеме довольно важное значение и достигли в этом направлении значительных успехов. Основные достижения указанных наук в выявлении идентичности, несомненно, послужат прочной базой для разработки проблемы и в музыкальной культуре, что, в свою очередь, может стать «камнем преткновения» в становлении и утверждении новой субдисциплины – музыкальной тюркологии.

а) Например, системное и основательное изучение всех тюркских языков и наречий, проведенное представителями многих поколений и стран, выдвинуло тюркское языкознание в ряд выдающихся достижений мировой науки. Выявление этимологии коренных, родных слов и нахождение «тюркизмов» на других

языках указывают на черты идентичности тюрко-язычных народов. Обозначаемые коренными тюркскими словами понятия или термины очень часто могут стать отправной точкой для вскрытия также идентичности и в других сферах духовной культуры, и, в частности, в музыкальном творчестве. Например, термин турецкого происхождения *chalgy* (буквально - инструмент), применяется в Ираке и Сербии и, следовательно, является показателем тюркского влияния на музыку отмеченных стран. О подобном влиянии можно говорить также на основе казахского инструмента *жетиген* (каз. - *семь струн*), который был перенят для обозначения монгольского *чатган*). Помимо этого, научная концепция, широко применяемая в тюркской лингвистике, может быть использована и этномузыковедами, изучающими традиционные тюркские музыкальные культуры. Известный лингвист А.Демирчизаде в своей крупной монографии «История азербайджанского литературного языка» рассматривает предмет своего исследования «в семье тюркских языков» [3, с.10].

Безусловно, изучение конкретных музыкальных культур также следует вести в том же общетюркском контексте.

б) В области изобразительного искусства азербайджанские ученые Дж. Гасанзаде, С. Дадаш, Ф.Эфенди, К. Алиева и др. сыграли важную роль в идентификации произведений художественных образцов национального и общетюркского искусства (символики, миниатюры, ковроткачества и др.).

Ценным тюркологическим исследованием является монография Фадлуна Эфенди «12 символов и олицетворений» [6]. Тщательное изучение тюркской символики с привлечением мифологических, археологических, исторических и других данных позволило установить тюркское происхождение многих артефактов, найденных на обширной географической территории от «Тихого океана до Венгрии». Таким образом, уверенно опровергаются попытки связать многие художественные образцы с такими понятиями, как вавилоцентризм, паниранизм, индоевропоцентризм.

Например, исследование изображения волков из Пазырыкского кургана (Алтай), Кубани или Тенгри-тау (Тянь-Шань) подтвердили, что истоки т.н. персидских *сэмуров* – находятся в

древнетюркском искусстве, так как, символы «Небесно-голубых (синих) волков» (Кёк-Огуз) являются более древними. Или же, возьмем связь тюрков с образом быка, который рассматривается на основе барельефа над крепостными воротами древнего Баку и серебряной бляхи из Ноинулинских курганов. Принадлежность данного символа к тюркской культуре успешно доказывается с помощью привлечения литературного источника XI века, «Дивани-лугат-ат-Турк» Махмуда Кашгари, а также и кыргызской легенды о Кёк-Огузе.

Другой крупный ученый, искусствовед и архитектор Сиявуш Дадаш в своем монографическом труде «Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры» [4] предлагает оригинальную искусствоведческую концепцию. На основе своей теории и скрупулезного анализа древних памятников изобразительного искусства автор относит художественную миниатюру к тюркской культуре. Ему удалось также установить датировку первой фазы эволюции тюркского изобразительного языка. «Метод изображения прототипа с неумолимостью научного инструмента, выявил свои наиболее ранние произведения, фигурировавшие в литературе как искусство скифов и так называемого «звериного стиля». Наиболее древние из них относятся к VIII-VI вв. н.э.» [4; с.21].

Приведем небольшой фрагмент также из главы 4, который предвосхищает результаты блестяще выполненного сравнительного анализа трех школ миниатюры – тюркской, арабской и персидской: «Формулирование языковых особенностей каждой из них, позволит безошибочно узнавать произведения тюркской миниатюры. И тогда из-за терминов – восточная, мусульманская, персидская, иранская миниатюры, со всей очевидностью выступит тюркская миниатюра» [4; с.25].

Итак, Ф.Эфенди и С.Дадаш используя богатейшие материалы из различных уголков обширного Тюркского мира, охватывают художественные явления огромного временного и географического пространства. Отмеченные, и традиционно сильные, ветви тюркологической науки могут служить яркими примерами для создания сходных моделей в исследовании также и музыкального творчества тюркских народов.

Вопросы идентичности в музыке тюркских народов. Прежде, чем охарактеризовать современное состояние музыкальной тюркологии, следует рассмотреть проблему в историческом плане. Первые попытки выявления идентичности тюркской музыкальной культуры, в целом, относятся к средневековому периоду, когда к XIII веку н.э. была создана арабо-персидско-тюркская система с тремя основными этническими компонентами. Кроме того, один из крупных представителей восточной теории музыки XIV-XV веков, уроженец из города Марага (Южный Азербайджан), Абдулкадыр Мараги (1353-1435) среди макамов своей эпохи выделял отдельные звукоряды, которые в тот период были наиболее популярны среди тюрков. «Характеру тюрков больше всего соответствуют три макама: Ушшак, Нава и Буселик. Эти макамы увеличивают храбрость» [9; с.94].

В новое время, точнее в первой половине прошлого столетия к данной проблеме обращался основоположник азербайджанской композиторской и музыкально-научной школы Узеирбек Гаджибейли / Гаджибеков (1885-1948). В частности, в его работах поднимался интереснейший вопрос об исторической тюркской музыкальной системе. Сравнительное изучение музыки современных тюркских народов, т.н. «южных тюрков» (турок и азербайджанцев) и северных тюрков (татар и башкир) было проведено великим композитором на основе характерных ладовых структур и некоторых общих принципов ритмической организации.

Труды и идеи У.Гаджибейли – являются фундаментом современной музыкальной науки Азербайджана, в том числе и ее тюркологического направления. К сожалению, бесценные идеи выдающегося композитора, этно-музыковеда и мыслителя были развиты не во всех направлениях. Достаточно красноречивым является тот факт, что одна из его ценных работ – статья «О музыке азербайджанских тюрков», была написана в 1919г., изъята была из общего употребления и оставалась до переиздания 2005 г. Неизвестной [1].

После исторического экскурса в средневековую и дореволюционную музыкальную науку, попытаемся осветить состояние музыкальной тюркологии, какой она складывается, начиная

с конца прошлого века - как в ближнем, так и дальнем зарубежье. Опыт музыкальных исследований, проведенных в новых независимых тюркских республиках (Казахстана, Кыргызстана, Туркмении, Узбекистана, Азербайджана), а также в некоторых автономных республиках Российской Федерации (Татарстана и Башкортостана), показал, что зарождение музыкальной тюркологии оказался довольно сложным и затяжным процессом.

Идея, или точнее, мечтания национальных музыковедов о создании музыкальной тюркологии пока не привели к крупным научным открытиям и иногда вызывают принципиальные дискуссии (открытые или скрытые) между ее сторонниками и скептиками.

К сожалению, в большинстве случаев, исследования ведутся по отдельным тюркским культурам и в отрыве друг от друга, а попытки создания научно-методологической базы пока выглядят не совсем убедительными. Нетрудно увидеть, что музыкальная тюркология по сравнению наиболее развитыми областями родовой науки, например, общетюркской лингвистики, делает свои лишь первые шаги в освоении традиционного музыкального наследия народов данной языковой группы.

Необходимо отметить, что после создания в 2006 году Исследовательской группы по изучению музыки Тюрко-язычного мира при Международном Совете по Традиционной Музыке (ИСТМ) масштабы научных работ значительно увеличились и стали привлекать внимание мировой научной общественности.

Азербайджанские музыковеды также мечтают сделать музыкальную тюркологию одним из направлений национального музыковедения. Например, разработке методологических и теоретических вопросов посвящена специальная научная монография известного азербайджанского музыковеда, доктора искусствоведения, член-корреспондента НАНА (Национальной АН Азербайджана) «Музыкальная тюркология» [5]. В то же время автор весьма скромно оценивает значение своей книги: «Она носит характер лишь постановки проблемы, новых задач и перспектив музыкальной тюркологии» [5. с.44].

Как теоретический научный труд, в широком смысле данного понятия, монография ста-

вит перед специалистами целый ряд важнейших проблем, решение которых, рассчитано на будущее: взаимосвязь национально специфического и типологически тюркского уровня в музыке, изучение ее древнейших пластов, формирование понятия о самом феномене тюркской музыки с помощью сравнительных интонационно-типологических исследований и т.д. и т.п. На наш взгляд, с целью реализации отмеченных задач следует неустанно собирать и систематизировать материалы с помощью современных этномузыковедческих методов. Плодотворным оказалось бы также установление преемственных связей данных исследований с исторически более «старшей» и всемирно признанной школой общей тюркологии.

Новые задачи молодой музыкальной науки в несколько ином ракурсе выдвигаются в книге Х.Гасан-заде «Интонационные особенности в песнях тюркских народов», опубликованной на азербайджанском языке [2]. Тюркологическая направленность данного исследования выражается не только в использовании огромного количества нотных музыкальных образцов, но и в классификации этнической музыки согласно лингвистическим закономерностям и в применении историко-культурологического метода. Интересно отметить, что автор стремился выявить общие черты интонационного строя в архаических наложениях народно-песенной культуры. Следует отметить, что вопросы идентичности появились в западной этномузыкологии, начиная с 1980 годов и развивались в различных направлениях. Если социальные формы идентичности разрабатывались на основе традиционной музыкальной культуры, то для изучения индивидуальных качеств более подходящими оказались современные процессы фольклорного творчества. На наш взгляд, для изучения тюркской идентичности в музыке необходимо обратиться к ее древним пластам. Идентичность подобного рода можно обнаружить в различных жанровых и стилистических чертах тюркских народных музыкальных культур, богатом инструментари и этнографическом плане др. Специального внимания заслуживает ритмической строй музыки тюркских народов, в т.ч. общность языковых поэтических факторов, особенности их преломления в музыкальной просодии, а также некоторые виды специфической временной организации (модальность, хромые ритмы (*аксак*) и др.)

Например, в фольклорной поэзии многих тюркских народов сложились идентичные изосиллабические размеры, именуемые *бармак* или *бармак хесабы*. Эти поэтические структуры преломляются в условиях и свободной, и метрической организации. Например, *izim hava – kyry khava* (тур.), *ozyn jыр – kыска jыр* (тувинцы) *ozyn kюй – kыска kюй* (татары, башкиры). Нетрудно заметить, что для обозначения сходных принципов ритма используются сходные термины – *узун-озын*; а также, *кырык-кыска*. Безусловно, список сходных народно-музыкальных терминов можно продолжить и подвергать тщательному исследованию.

Наблюдения показывают, что на музыкальный метроритм сильное влияние оказывают бинарные и тернарные принципы временной организации, формульная (или модальная) ритмика, основанная на долготном соотношении длительностей.

К общим принципам ритмики фольклорной и традиционной музыки тюркских народов относятся смешанные размеры, образованные из сочетания двух и трехдольных ячеек, которые, в целом, имеют различное терминологическое обозначение – например, *неравнодольные такты*, *dotted rhythms* (англ.) и др. На наш взгляд, более серьезного внимания заслуживает исконно тюркский термин *аксак*, хорошо знакомый в Турции, соседних Балканских странах, а также в европейской музыкальной науке. Несмотря на отсутствие термина на некоторых современных тюркских языках, ритмический стиль *аксак* присущ также их музыке (например, музыке азербайджанских ашыгов, туркменских бахши, казахских домбырашы и др.) и может, таким образом, быть показателем идентичности тюркских музыкальных культур.

Итак, мы попытались рассмотреть выявление идентичности тюркской художественной культуры в соответствующих разделах азербайджанской тюркологической науки – лингвистике, искусствознании и музыкальной науке.

Безусловно, для молодой музыкально-тюркологической науки важное значение имеют не только изучение богатых материалов, но также и исследовательский опыт, накопленный в смежных областях науки. С другой стороны, думается, что постановка и решение подобных проблем, как выявление идентичности, сыграет несомненную роль и в развитии музыкальной тюркологии.

Литература

1. Гаджибейли У.А. Азербайджан тюрклеринин мусигиси хаггында. на азерб. (О музыке азербайджанских тюрков). – Баку, 2005. – С.41
2. Гасан-заде Х.Н. Тюрк халгларынын махныларында интонация хюсусийетлери, на азерб. (Интонационные особенности в песнях тюркских народов). – Баку: АГПУ, 2016. – С.240
3. Демирчизаде А. М. Азербайджан адаби дилинин тарихи. на азерб. (История азербайджанского литературного языка). – Баку: Маариф, 1978. – 268 с.
4. Дадаш С.Х. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры. – Стамбул: Mega, 2006. – С.124
5. Мамедова Р.А. Музыкальная тюркология. – Баку: Элм, 2002. – С.84
6. Эфенди Ф.М. 12 символов и олицетворений. – Баку: Гянджлик, 1998. – С.105.
7. Sipos, Janos. Azeri Folksongs. At the Fountain-Head of Music. – Budapest, 2004.
8. Sipos, Janos. Kyrgyz Folksongs. – Budapest, 2014. – P.320
9. Bardakci, Murat. Maraghali Abdulkadir. – Istanbul: Pan, 1988. – S.200

УДК 788:39

Нышанов Н. А. /Кыргызстан/
«Устатшакирт плюс» салттуу
музыка борбору

КЫРГЫЗ САЛТТУУ ҮЙЛӨМӨ КАБАР БЕРҮҮЧҮ АСПАПТАР

(керней, сурнай, жезнай, чыңыроон)

Аннотация: Бул макала керней, сурнай, жезнай, чыңыроон сыяктуу кыргыз салттуу үйлөмө кабар берүүчү аспаптарын изилдөөгө арналат. Изилдөөнүн максаты - бул аспаптарды кайрадан жандандырып, эл алдына алып чыгуу, кеңири жайылтуу. Илгерки замандарда бул аспаптарда чебер ойногон атактуу аспапчылар болгон. Алардын күүлөрү аз да болсо комуз, кыл кыякта сакталып биздин күндөргө чейин жеткен.

Негизги сөздөр: күү, күүчү, Манас эпосу, жоокерчилик, аш-той, керней, сурнай, жезнай, чыңыроон.

ТРАДИЦИОННЫЕ СИГНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КЫРГЫЗОВ

(керней, сурнай, жезнай, чыңыроон)

Аннотация: Эта статья посвящена изучению кыргызских традиционных духовых-сигнальных инструментов. Целью исследования является возрождение, популяризация и распространение данных инструментов. В далеком прошлом были исполнители, виртуозно владеющие этими инструментами. Небольшая часть их произведений сохранилась до наших дней исполняемые на таких инструментах как комуз и кыл кыяк.

Ключевые слова: кюу, кюучу, эпос Манас, военные времена, празднества, керней, сурнай, жезнай, чыңыроон.

TRADITIONNIE SIGNALNIE OF KYRGYZ MUSICAL INSTRUMENTS

(trumpet, horn, jезnay, чыңыроон).

Annotation: This report is devoted to the study of Kyrgyz traditional wind-signal instruments. The aim of the study is the revival, popularization and dissemination of these instruments. In the past there were musicians masterfully playing them. A small part of their compositions have survived to the present performed on instruments like komuz or kyl kiyak.

Key words: kuu, kuu player, Manas epic, military times, celebrations, kerney, sunray, jезnay, chыңыroon.

Абалкы кыргыз элинин салттуу музыкалык маданиятында керней, сурнай, чыңыроон, жезнай, добулбас, доол сыяктуу кабар берүүчү аспаптардын ойногон ролу чоң болгон. Алар жоокерчиликте, аш тойлордо кеңири колдонулган. Бул аспаптардын баардыгы Манас эпосунда кеңири сүрөттөлөт. Тарыхый маалыматтардан да бул аспаптар жөнүндө көп маалыматтарды кездештирүүгө болот. Кабар берүүчү аспаптар жекече ойнолгондон тышкары бир өңчөй аспаптар ансамбли катары же аралаш аспаптар ансамбли катары ойнолгон. Тилекке каршы өткөн тарыхыбыздагы айрым бир кырдаалдар бул аспаптардын сакталышына кедергисин тийгизген. Керней, чыңыроон, добулбас, доол аспаптары XIX кылымдын аягынан тарта, сурнай, жезнай аспаптары XX кылымдын ортосунан тарта коомдук маданий турмуштан четте калган. Жогоруда аты аталган кабар берүүчү аспаптар гана эмес, чоор, сыбызгы өңдүү бир замандарда абдан кеңири таралган аспаптар да колдонуудан чыккан. Акыркы отуз жылдын ичинде жүргүзүлгөн аракеттердин натыйжасында чоор, сыбызгы, чопо чоор, жыгач ооз комуз аспаптары калыбына келип, коомдук маданий турмушта өзүнүн татыктуу ордун ала алды. Дал ушундай иш-аракеттерди кабар берүүчү аспаптарды калыбына келтирүү үчүн жасоо зарылдыгы эчак бышып жетилген. Акыркы бир жылда «Устатшакирт плюс» салттуу музыка борбору Кристенсен фондунун демөөрчүлүгү менен дал ушул ишти өз колуна алды. Алды менен бул аспаптар жөнүндөгү бардык мүмкүн болгон маалыматтарды чогултуу керек эле. Ушул максатта белгилүү манасчы Самат Көчөрбаев өзүнүн кесиптештери менен бирдикте «Манас» эпосунун дээрлик бардык басмадан чыккан варианттарынан музыка жана музыкалык аспаптар тууралуу маалыматтарды чогултуп берди. Аспаптарды калыбына келтирүүдөгү өзүнчө маселе – бул аспаптардын репертуары. Кыргыз радиосунун Алтын казынасында болгону бир сурнай күү, бир жезнай күүсү сакталган. Чындыгында илгертеден бир аспаптын күүлөрү экинчи аспапка салынып ойнолуп келген. Комуз, өзгөчө кыл кыякта сурнай, чыңыроон күүлөрү ойнолуп, тасмага жазылган. Буларды оңой эле кайра сурнайга, чыңыроонго салып ойноого болот. Бүгүнкү күнгө чейин бул аспаптарды калыбына келтирүү үчүн бир топ иштер жасалды. Аспаптардын алгачкы эксперименталдык үлгүлөрү жасалып,

репертуары аздыр-көптүр калыбына келди. Албетте, бул иштер долбоордун башталышы гана. Бул аспаптар толук кандуу маданий турмушубузга кайтышы үчүн ондогон жылдар талап кылынат. Ал үчүн атайын кабар берүүчү аспаптар ансамблдери түзүлүшү керек жана бул аспаптар жөнүндө окуу жайларда кеңири окутулушу керек. Ушул максатта өз ара келишимдин негизинде «Устатшакирт плюс» салттуу музыка борбору Б. Бейшеналиева атындагы Кыргыз мамлекеттик маданият жана көркөм өнөр университетинде атайын сабактарды баштады. Эмесе ар бир аспап жөнүндө кыскача маалымат бере кетсек.

Керней



Керней - жезден жасалган мүштөктүү үйлөмө аспап. Узундугу 1,5 – 2 метр. Ал өзбек, тажик элдеринин карнай аспабы менен тектеш. Керней өткөн заманда кабар берүүчү аспап катары жоокерчиликте, аш-тойлордо колдонулган. «Манас» эпосунда керней аспабы сурнай, добулбас аспаптары менен катар эң көп кездешет. Анда жоокерлерди жыюу үчүн, жеңиш салтанатын даңазалоо үчүн жана аш-тойлордо тартылаары айтылат. Ал башка аспаптар менен бирдикте гана ансамблде ойнолбостон, жеке тартылуучу аспап катары да сүрөттөлөт:

Элге кабар салгын деп,
Өз жат дебей барсын деп.
Керней менен кабар бер,
Такыр уксун турган эл.

Калың элге айттырып,
Кернейдин үнү чыкканда.
Аттангыла деди деп,
Чамданып калган аптыгып. [4]

Ошондой эле эпосто кернейчилердин ансамбли тууралуу маалыматтарды кезиктирүүгө болот. Манас Алооке канды багындырганда: Бакка пааша киргенде, Баркыраган кернейден, Алты жүзү тартылып, Кернейдин үнү батылдап. [3]

Тарыхта кернейчи катары аты сакталган бабалардын ичинен улуу манасчы Сагымбайдын атасы Орозбак Ормон хандын кернейчиси катары белгилүү болгон. Ал жөнүндө тарыхчы Белек Солтоноевдин «Кызыл кыргыз тарыхы» аттуу эмгегинде төмөнкүдөй маалымат камтылган:

«Ормон согуштун онунчу, бир кабарда он экинчи күнүндө келген. Узун Булакка келгенде Орозбакка кернейин тарттырган. Керней

тартылганда Кенехан «мына сыйырча мөөрөгөн не» дегенде жанында олтурган Чымырбайзак: «Алдаяр таксыр, кыргыздын чабагы менен чартышып жатуучу эдиң, жаяны энди келди», - деген». [2]

Тилекке каршы, XX кылымдын башынан тартып керней аспабы кыргыз музыкалык маданиятынан тыш калган. Илгерки кыргыз кернейинин сүрөтү же тасмага жазылган добушу жок. Кандай ыкма менен, кандай мүнөздө ойнолгондугу да биз үчүн анык эмес. Ошондой болсо да тектеш элдердин керней тибиндеги аспаптарын жана кыргыздын салттуу аспаптык музыкасын терең изилдөө менен сурнайдын кандай ыкмада ойнолгондугун баамдоого болот. Кыргыз кернейинде табигый добуш катарынын бир нече добуштарын пайдалануу менен кырдаалга жараша ар кандай мүнөздөгү күүлөр тартылган деп айтууга толук негиз бар. Уста Болот Батыркановдун жетекчилиги менен бүгүнкү күндө кернейдин түрдүү добуш бийиктиктерине күүлөнгөн үч түрү жасалды. Алардын эң чоңу Ми нотасына күүлөнгөн. Анда табигый добуш катарынын (обертондордун) айрым бир добуштарын пайдалануу менен кыска күүлөрдү ойноого болот.

Орточо

Керней Ми

Сурнай

Сурнай – бул кош чымылдактуу жыгач үйлөмө аспап. Сурнай тибиндеги үйлөмө аспаптар азияда кеңири таралган. Кыргыз сурнайы коңшулаш элдердин ушул сыяктуу аспаптарына түзүлүшү жагынан абдан окшош болгону менен, ойноо ыкмасы, өзгөчө репертуары менен алардан кескин айырмаланат. Сурнай – керней, добулбас аспаптары менен катар Манас эпосунда кеңири сүрөттөлгөн аспаптардан:

Керней, сурнай тарттырып,
Жарчыга кабар айттырып. [3]
Ошондой эле эпосто жалаң сурнайчылар ансамбли жөнүндө да саптар кездешет:

Сырттаның Манас барында,
Кыргыздын кыйла доору бар.
Айчыгы алтын найы жез,
Алтымыш төрт сурнайчы,
Азыр болгон ошол кез.
Чымылдык кылган камышы,
Беш таш жерге угулуп,
Безилдеген дабышы. [3]

Ал жоокерчиликте жана аш тойлордо тартылган. Өзгөчө аш-тойлордогу ат чабыштар сурнай менен коштолгон. Аттарды чубатып аткандагы «Ат кетти», чабылган аттар маргага жакындап калгандагы «Ат келет» күүлөрү бүгүнкү күндөргө чейин кыл кыяк аспабы аркылуу жетти. Жалаң сурнайчылык өнөрү менен атак-даңкка жеткен өнөрпоздордон атай кетсек алардын эң улуусу- Кара Турап сурнайчы. Анын шакирти- Тайгожо. Тайгожонун шакирти -Жунусаалы. Жунусаалыдан «Сурнай күү» аттуу жалгыз күү 1939-жылы тасмага жазылып алынган. Булардан тышкары төрт тарабы төп өнөрпоз, атактуу Муратаалынын атасы Күрөңкөйдү атоого болот. Акыркы улуу сурнайчы Жунусаалы 106 жашында 1960-жылы дүйнөдөн кайткандан кийин сурнайчылык өнөр токтоп калган. Бүгүнкү күндө сурнай аспабы кайрадан жандана баштады. Жаш музыканттардын арасында аспапка болгон кызыгуу арбып барат. Сурнай улуттук маданиятыбыздан убактылуу четтеп калгандыгына карабай бүгүнкү күндө аспаптын өзү жана анын репертуары калыбына келүүдө. Бул репертуарлар кыл кыяк жана комуз аспабында тартылып, черти-

Сурнай

		7	5	4	3	2	1	Күүлөөчү көзөнөк						
		7	5	4	3	2	1							
	Оң кол	С	3	×	×	×	-	-	-	-	-	×	×	
		О	2	×	×	-	-	-	-	-	-	-	×	-
		А	1	×	-	-	-	-	-	-	-	-	×	-
		А	4	×	×	×	×	-	-	-	-	-	×	×
		О	5	×	×	×	×	-	-	-	-	-	×	×
		Б	6	×	×	×	×	×	×	-	-	-	×	×
	С	7	×	×	×	×	×	×	-	-	-	×	×	

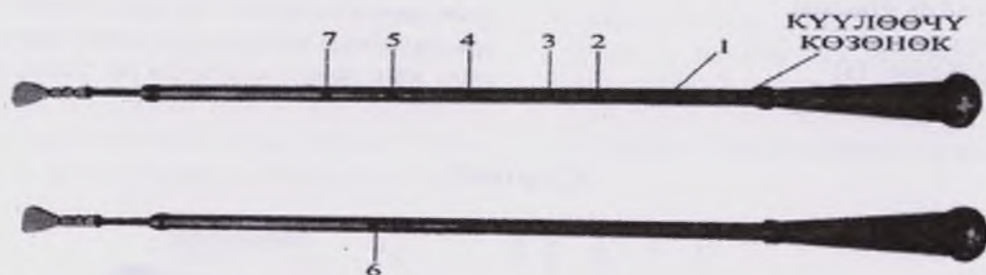
Көзөнөктөр манжалар: Б-бармак, С-сөөмөй, О-ортон, А-атыжок
 (X) - жабык
 (O) - ачык

лип жазылып сакталып калган. Сурнайдын жыйырмага чукул күүлөрү нотага түшүрүлүп, жаш аспапчылар тарабынан өздөштүрүлө баштады. Тилекке каршы сурнайдын баардык эле күүлөрү башка аспаптарда тартылып, чертилген эмес, тартылып чертилсе да тасмага жазылбай калган. Ошондуктан улуу сурнайчылардын айрым күүлөрүнүн аталыштарын гана билебиз. Башка аспаптардыкындай эле ал күүлөрдүн көпчүлүгү баяндуу болуп, тарыхы айтылып тартылган. Байыркы аспабыбыз сурнай кайрадан маданиятыбыздан өзүнүн татыктуу ордун алат деп терең ишенебиз.

Чыңыроон

Тулкусу жезден жасалган кош чымылдактуу үйлөмө аспап. Башка аспаптар менен катар Манас эпосунда сүрөттөлгөн аспаптардын бири – бул Чыңыроон. Чыңыроон аспабы жөнүндө талаш-тартыш салттуу музыка өкүлдөрүнүн арасында маал-маалы менен болуп келген. Тээ алыскы кайра куруу заманында атактуу күүчү Нурак Абдрахманов менен да бул талаштуу маселени козгогонубуз эсимде. Анда ал киши: «Чыңыроон бул зым кылдуу кыяк болсо керек» деген оюн айткан. Арадан көп жыл өткөндөн кийин бул маселеге дагы бир ирээт терең үңүлүп көрүп, чыңыроон бул сурнайдын жез-

Чыңыроон



Соң кол	С	7	x	x	x	x	x	x	x	-	x
	Б	6	x	x	x	x	x	x	-	x	x
	О	5	x	x	x	x	x	-	-	-	x
	А	4	x	x	x	x	-	-	-	-	x
Оң кол	С	3	x	x	x	-	-	-	-	-	x
	О	2	x	x	-	-	-	-	-	-	x
	А	1	x	-	-	-	-	-	-	-	x

Көзөнөктөр манжалар: (x) – жабык, (o) – ачык
 Б-бармак, С-сөөмөй, О-ортон, А-атыжок

ден жасалган түрү деген бүтүмгө келдим. Манас эпосунда чыңыроон жөнүндө төмөнкүдөй саптар көп кездешет:

*Чыңыроон тартып жез найдан,
Чымчык учтас кең сайдан. [3]*

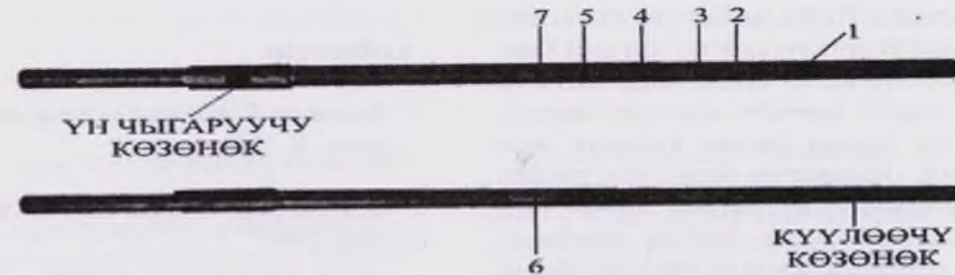
*Кенен он миң кол менен,
Аз гана эмес мол менен.
Чыңыроон тартып чуу туруп,
Добулбасын карс уруп. [3]*

Жогорку саптардан белгилүү болгондой чыңыроон аспабы негизинен жоокерчиликте жекече же добулбас сыяктуу урма аспаптардын коштоосунда тартыла турган аспап болгон.

Эпосто көп кездешкен «Чыңыроон тартып жез найдан» деген сапты анализдөө менен биз анын тулкусунун жезден жасалган түтүк экен-

дигин билебиз. Ал эми анын сурнай тибиндеги аспап экендигин кантип аныктайбыз? Буга жоопту Кыргыз радиосунун «Алтын казынасында» сакталган «Чыңыроон» аттуу кыл кыякта Датка Шааке уулу (1890-1972-жж.) аткарып жаздырган күүдөн табабыз. Аткаруучу күүнү «Чыңыроон сурнай экен» деп айтып туруп, анан тартат. Анын бул айтканы кыл кыякчы чыңыроон аспабын көрүп, күүсүн уккан деген ойго түртөт. Бул күү чыңыроондун биздин күнгө жеткен жалгыз күүсү десек жаңылышпайбыз. Бул күүдөн тышкары чыңыроонго мүнөздүү «Жүрүш күү», «Чоор күү» аттуу күүлөрдү атайын чыңыроон үчүн иштеп чыктык. Андан тышкары Чыңыроондо сурнайдын күүлөрүнүн басымдуу бөлүгүн ойноого болот. Бул аспап да акырындык менен музыкалык маданиятыбызда өз ордун таап, элге белгилүү аспаптардан болот деген ишенимдемин.

Жезнай Ми



*Ыңгайлуулук үчүн ноталары чыныгы добуш бийиктигинен бир октава төмөн жазылат

Соң кол	С	7	x	x	x	x	x	x	-	x	x	x	x	x	x	-	-	
	Б	6	x	x	x	x	x	x	-	x	x	x	x	x	x	-	x	x
	О	5	x	x	x	x	x	-	-	-	x	x	x	x	-	-	-	x
	А	4	x	x	x	x	-	-	-	-	x	x	x	x	-	-	-	x
Оң кол	С	3	x	x	x	-	-	-	-	-	x	x	x	-	-	-	-	x
	О	2	x	x	-	-	-	-	-	-	x	x	-	-	-	-	-	x
	А	1	x	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	x

Көзөнөктөр манжалар: (x) – жабык, (o) – ачык
 Б-бармак, С-сөөмөй, О-ортон, А-атыжок

Жезнай

Жезнай – бул туурасынан кармалып ойнолуучу, тулкусу жезден жасалган, бир учу жабык үйлөмө аспап. Түзүлүшү жана ойноо ыкмасы боюнча сыбызгыга тектеш. Башкача айтканда аны жезден жасалган сыбызгы деп атоого болот. Бирок жезнайдын репертуары жана колдонулушу сыбызгыдан абдан эле айрымаланат. Жоо-керчилик заманда ал көбүнчө кабар берүүчү аскердик аспап катары таралган. Ошондуктан «Манас» эпосунда ал керней, сурнай, добулбас аспаптары менен катар сүрөттөлөт:

*Керней үнү бапылдап,
Сурнай үнү такылдап,
Жезнай чыгып шакылдап,
Доол согуп күңгүрлөп... [3]*

*Жети мыкты балбанга,
Добулбасын урдуруп,
Жезнай үнү такылдап,
Керней сурнай тарттырып...*

Жезнайда лирикалык күүлөр да ойнолгон. Мындай лирикалык-философиялык күүлөрдүн бири, Жезнайда Шераалы Жапаров ойноп жаздырган «Койчунун күүсү» аттуу чыгарма Кыргыз радиосунун алтын казынасында сакталуу. Тилекке каршы, жезнайга мүнөздүү шаңдуу, салтанаттуу күүлөр биздин күндөргө жетпей калган. Ошондуктан башка аспаптардын жезнайга мүнөздүү күүлөрүнөн жезнай үчүн атайын иштеп чыктык. Усталар тарабынан жезнай аспабынын эки түрү иштелип чыкты:

Биринчиси *Ми* нотасына күүлөнгөн *Кичине жезнай*.
Экинчиси *Ля* нотасына күүлөнгөн *Чоң жезнай*.

Кичине жезнайда шаңдуу, салтанаттуу күүлөр көбүрөөк ойнолсо, чоң жезнайда көбүнчө лирикалык күүлөр ойнолот. Ошондой эле жезнайдын эки түрү менен аткарыла турган дуэттер иштелип чыкты. Азыркы күндө бул байыркы аспапка кызыгуу арбын. Жакынкы жылдары жезнай салттуу музыкалык маданиятыбызда кеңири кездешкен аспаптардын бири болот деп терең ишенем.

Жыйынтыктап айтаарым, Кыргыз салттуу үйлөмө кабар берүүчү аспаптары аздыр-көптүр калыбына келип, өнүгүү жолуна түштү десем жаңылышпайм. Кабар берүүчү ан катарында бир катар урма аспаптар да бар. Алардын ичинен добулбас, доолдун эксперименталдык үлгүлөрү даярдалып, эл алдында ойнолуп жогорку баага татыды. Бул эки аспаптан тышкары жезден жасалган жекесан жана бандулу аттуу урма аспаптар да кайра жаралууга өз кезегин күтүп жаткан учуру.

Адабияттар

1. *Алагушов Б.* «Оозеки салттык аспаптык музыка» -Б. 2013.
2. *Солтоноев Б.* «Кызыл кыргыз тарыхы» 2-китеп. 1993.
3. *Орозбаков С.* «Манас» 2-китеп. 1980.
4. *Жусуп Мамай.* «Манас» 2004.
5. *Каралаев С.* «Манас» 1984.

УДК 782.91:39

Жумасейтова Г.Т. /Казакстан/

кандидат искусствоведения, профессор.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАЗАХСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ И ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ XXI ВЕКА

Аннотация: В статье автор рассматривает обращение хореографов Казахстана к традиционной эпической и музыкальной культуре своего народа. Постановка балета «Тлеп и Сарыкыз» стала одной из интересных попыток современного балетного театра интерпретировать средствами своего искусства историю о шамане и кобызисте Тлепе в контексте легенды о казахских Ромео и Джульетте.

Ключевые слова: балет, традиционная музыка, эпос, пластика, хореография, кобыз, художник, сцена, театр.

INTERPRETATION OF THE KAZAKH EPIC AND TRADITIONAL MUSICAL CULTURE IN THE BALLET THEATER OF THE XXI CENTURY

Annotation: In the article the author considers the appeal of the choreographers of Kazakhstan to the traditional epic and musical culture of their people. The staging of the ballet "Tlep and Sarykiz" was one of the most interesting attempts of the modern ballet theater to interpret with the means of its art the story of the shaman and kobyzist Tlepe in the context of the legend of the Kazakh Romeo and Juliet.

Key words: ballet, traditional music, epic, plastic, choreography, kobyz, artist, stage, theater.

Танцевальное искусство казахов тесно связано с музыкально-поэтическим и традиционной музыкой народа, которое в силу кочевого уклада жизни передавалось из уст в уста, от дедов к внукам. В древних эпических сказаниях, сказках и легендах можно почерпнуть сведения о жизни казахов в далеком прошлом. Кочевой уклад жизни способствовал тому, что у казахов наиболее развитым и сохранившимся стало его устно-поэтическое творчество, посредством которых мы черпаем знания по их истории, культуре, философских взглядах, моральных ценностях и семейных отношениях. И к счастью, большая часть устно-поэтического наследия наших предков дошла до нас и широко функционирует в новом измерении в XXI веке. Основными жанрами устного народного творчества являются жыр, айтыс, эпос и др. Для всех носителей устно-поэтической традиции характерен синкретизм, они всегда сочетают в себе импровизацию с исполнением заученных произведений.

Разностороннему изучению айтыса посвящено много интересных работ, но особо в этом вопросе можно выделить труды М.О.Ауэзова. Ему удалось наиболее конкретно сформулировать особенности айтыса, отличающие его от других жанров. «... во время поэтического айтыса члены разных родов разделяются и каждый болеет за честь своего рода, ибо в словесное состязание вступают выставленные ими поэтические скакуны» [1; с. 9]. О том, что танцевальное начало было присуще древним айтысам, говорят следующие факты: наличие в музыкальной структуре бессловесных кадансов в начале и конце, участие девушек и молодых женщин, соревновательные моменты. Отсюда берет свое начало и обращение в казахском танце к игре-состязанию («Утыс би», «Кокпар»).

Неутомимый талантливый этнограф Узбекили Жанибеков, писал, что танцы «будь это – шаманские, плясовые или игровые состязательные, сопровождали весь процесс развития казахского общества с глубокой древности до наших дней, обогащая его

духовную культуру [2;с.257]. Вполне понятно, что древние формы и виды тех плясок не дошли до нас, но их сюжетная тематика и идеалы танцевальной пластики сохранились в эпических сказаниях жырау, поэтических строфах акынов и музыке кюев. Сегодня в разных видах искусства активно и плодотворно используется традиционное музыкальное искусство казахов. Успешные попытки есть в драматических и музыкальных спектаклях, операх и балетах, множество современных групп используют произведения традиционной музыки, обрабатывая и стилизуя их на современный лад, используя как старинные инструменты, так и чисто эстрадные.

Одной из интересных интерпретаций традиционной музыкальной культуры своего народа на балетной сцене стала работа международной группы на сцене Казахского театра оперы и балета им. Абая в Алматы. Балет «Тлеп и Сарыкыз» на музыку А.Серкебаева стал новым направлением в работе балетной труппы театра. Это - международный проект театра, осуществленный по инициативе и при поддержке отечественных бизнес-структур. История создания данного балета началась с желания нашего земляка, бизнесмена С.Искакова увековечить на театральной сцене имя одного из своих далеких предков - кобызиста и шамана по имени Тлеп.

В основе сюжета лежит поэма казахского писателя Несипбека Айтулы, переработанная и подготовленная в качестве балетного либретто американским драматургом Э.Розинским. В качестве балетмейстера-постановщика была приглашена американский хореограф Марго Саппингтон, известная в Америке своими инновационными постановками с использованием популярной музыки и рок музыки на концертной сцене. Она имеет большой и разнообразный опыт работы в известных театральных компаниях Joffrey Ballet, Atlanta Ballet, Ballet de Bourdeaux и др. Для создания сценографии балета был приглашен художник Э.Гейдебрехт (Германия), в прошлом казахстанец и давний друг театра. В свое время им были осуществлены на сцене ГАТОБа им. Абая интересные сценические решения балетов «Брат мой Маугли», «Аксак кулан» и др. Художниками по костюмам выступили Кристина Джоли де Лотбиньер (США) и казахстанская художница Т.Есалиева. Первой исполнительницей и движущей силой данного международного проекта стала наша соотечественница, долгое время работавшая

за рубежом, бывшая прима-балерина балета штата Нью-Джерси - Сауле Рахметова.

Тлеп и Сарыкыз - это казахские Ромео и Джульетта, любовь которых была чиста и возвышенна, но из-за жизненных препятствий они не смогли воссоединиться, но смогли выполнить свое жизненное предназначение. История, ожившая в новом балете, случилась давным-давно. Юноше по имени Тлеп на роду было написано прожить необычную жизнь и выполнить свое особое предназначение. Будучи ребенком, он встречает Шамана в степи и впервые знакомится с таинственными звуками кобыза. Мальчик видит, как Шаман исцеляет людей магической силой музыки и решает научиться играть на этом инструменте. Со временем детская дружба с дочерью Шамана Сарыкыз перерастает в любовь. Интересно, что в основе произведения - судьба реального человека.

Хореограф Марго Саппингтон основным пластическим языком действующих лиц балета делает усложненный классический танец, так называемый неоклассицизм. Вместе с тем хореография гармонично дополнена современной пластикой, встречаются неожиданные акробатические трюки и сложные поддержки. Запоминающимися и наиболее удачными выглядели дуэты Тлепа и Сарыкыз. Давно известные поддержки, обводки и вращения классического танца получили неожиданную окраску и, соответственно, прозвучали совсем по-новому.

В танце кордебалета яркая пластика, стремительные перемещения, одухотворенная наполненность танцев помогли погрузить зрителя в тайны древнего эпического сказания. Танцы массы темных и светлых сил получились слегка однообразными, в целом их отличала лишь музыкальная тональность и костюмы. И танец Золотого Орла как-то не прозвучал, хотя казахской сцене известны очень удачные воплощения царственной стати и хищнической сущности этой птицы средствами пластики. Стилистика танца Тлепа воспринималась свежо, в ней на основе классики была использована современная пластика с применением простых бытовых движений, в которых чувствовался слегка ощущаемый национальный стиль. Получился необыкновенный микс современного и классического, с легко читаемым восточным колоритом.

Музыка балета яркая, сильная и в то же время современная. Так как в основу сюжета положена красивая история о человеческой

любви, которая немыслима без музыки - музыки печальной и особенной, свойственной лишь нам казахам - музыки кобыза. В конце второго акта есть небольшой реквием двух скрипок, напоминающий игру на кыл кобызе. Часто слышится попытка имитации кобыза, домбры посредством симфонических инструментов. Но это именно современная интерпретация кобызовой музыки. В балете, где есть мотив о чудодейственном свойстве кобыза, его реальное применение было бы органичным, что придало бы произведению более выраженный казахский колорит и национальную идентичность.

Как было отмечено выше, сценограф Э.Гейдебрехт не раз сотрудничал с композитором А.Серкебаевым и не первый раз занимается сценографией балетов на этой сцене. Он - казахстанец по происхождению, здесь получил образование и именно на этой сцене начал работать над большими сценическими полотнами. Поэтому прекрасно знает специфику казахской балетной сценографии.

Гейдебрехт нашел интересное решение для данной постановки: при минимальном использовании осветительной техники спектакль оснащен великолепным художественным светом и проекцией. Легкие драпировки ткани, спускающиеся сверху, создают иллюзию воздушности и помогают создать неожиданные решения в виде прозрачной ширмы. Что позволяет воспринимать спектакль, как нечто светлое и легкое, и самое главное, современное. Красочная лаконичность изящных декораций, оригинальная задумка с подвижными, разной высоты мини-площадками, напоминающими своими очертаниями ритуальные котлы, помогают восприятию спектакля. Только жаль, что они так и не были по-настоящему задействованы по ходу спектакля.

Костюмы солистов и кордебалета созданы Кристиной Джоли де Лотбиньер (США) и Т.Есалиевой. В них есть определенная фантазия, в то же время они основательны и по-балетному удобны. Особенно красивыми и элегантными получились костюмы Сарыкыз. Удлиненные туники вроде бы одного и того же кроя, но выполненные из ткани различной фактуры воспринимались всегда неожиданно, по-разному. Спорным выглядит образ Шамана в интерпретации Лотбиньер. В казахском фольклоре и литературных источниках есть сохранившиеся многочисленные его описания. Использование хотя бы некоторых деталей

придало образу определенную театральность и загадочность. Из общего контекста спектакля выбиваются костюмы подруг Сарыкыз, они явно из «другой оперы». В этом, наверное, и кроются некоторые упущения приглашенного художника, изучавшей особенности национальной одежды, в основном, по Интернету.

Партию Сарыкыз на премьере танцевала С.Рахмедова. Балерина сумела донести до зрителя, с одной стороны, тонкую одухотворенность душевного мира своей героини, обаяние ее женственности, с другой - хрупкость бытия истинной красоты, ее незащищенность, ее обреченность в трагическом столкновении с силами зла. Тлеп в исполнении Ф.Буриева - юный влюбленный юноша. На его плечи судьба возложила слишком тяжелую ношу: стать творческим наследником Шамана, павшего в отчаянной схватке с темными силами, а также сохранить верность своей возлюбленной. В его танце чувствуется пока неокрепшая мужественность, детская наивность. Но все же главным чувством становится страсть к музыке и любовь к Сарыкыз. В финале балета, построенного в духе трагедии, ясно ощущается светлая печаль. Не менее оптимистично, с надеждой прописано в либретто балета: «Тлеп остается один. Он безутешен и одинок. И только музыка помогает ему. Когда поет кобыз, он видит образ прекрасной Сарыкыз и верит: она здесь, она живет в звуках его музыки. Тлеп надевает чапан погибшего Шамана и чувствует: его учитель рядом с ним, и Сарыкыз будет жить, пока звучит его кобыз».

В балете есть интересная, разнообразная хореография, современная профессиональная музыка, лаконичная и выразительная сценография. Но они все хороши как отдельные компоненты балетного представления. А вместе, в синтезе они почему-то не соприкасаются. И основная причина этого, на наш взгляд, в отсутствии действенной драматургической линии. То есть, интересная история наших предков не стала хорошим материалом балетного либретто. Завязка, конфликт, развязка - все растекается в разные стороны и не воспринимается как единая драматургическая линия. А соответственно, и танцы просто иллюстрируют сюжет, героя танцуют не действие или настроение, а просто пластическую интерпретацию древней истории.

Такое направление работы казахским хореографам необходимо развивать. Работа наших артистов с современным западным хореографом помогла им освоить непривычную для них стилистику танца, обогатила их профессионально. Ведущему балетному театру надо вести постоянные поиски в разных направлениях на разнообразном материале. Хотя эта балетная постановка не стала заметной вехой в поисках казахского балета, но зато явилась одной из попыток в претворении национальной тематики и традиционной музыки средствами хореографического искусства. Что бесспорно необходимо любому из видов искусства, если этот народ претендует на определенную национальную идентичность в эпоху глобализации.

Литература:

1. Ауэзов М. Айтыс. том 2. - Алма-Ата, 1965.
2. Джанибеков У.Ж. Эхо ...по следам легенды о золотой домбре. - Алма-Ата: Онер, 1991.

УДК 78:39

Касей М. /Кыргызстан/

К. Молдобасанов атындагы Кыргыз

Улуттук консерваториясынын доценти

КЫРГЫЗ ЭЛИНИН ТӨКМӨ-АКЫНДЫК ӨНӨРҮ ТАРЫХЫЙ-МАДАНИЯТ

ТААНУУЧУЛУК АСПЕКТИДЕ

Аннотация: Бул макалада кыргыз элинин руханий жашоосундагы орчундуу орунду ээлеген музыкалык аткаруучулук өнөрчүлүгүнүн биринен болгон акындардын аткаруучулук төкмөлүгүнүн, манерасынын, стилинин, чеберчилигинин жана тарыхый өнүгүү жолунун маданият таануучулук аспектиде каралышы берилди.

Негизги сөздөр: акын, маданият таануучулук, устат, шакирт, салттуулук, төкмөлүк, кербез, терме, айтыш, көркөм өнөр, варианттуулук, поэтикалык, стиль, аткаруучулук манера, чыгармачылык.

ИСКУССТВО АКЫНОВ-ИМПРОВИЗАТОРОВ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДА

В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Аннотация: В данной статье рассматривается исполнительское импровизаторство акынов, которые являются одним из музыкально-исполнительским мастерством, занимающее видное место в духовной жизни кыргызского народа, рассматривает их манеры, стиль, мастерство и путь исторического развития в этномузыкальном аспекте.

Ключевые слова: акын, культурология, искусство, традиция, импровизация, кербез, терме, айтыш, вариантность, поэтический, стиль, манера исполнения, творчество.

THE ART OF AKUN-IMPROVISATORS OF THE KYRGYZ PEOPLE

IN CULTUROLOGICAL ASPECT

Annotation: This article is about the akyns` performing improvisation which is one of musical performing art and occupies the main place in kyrgyz spiritual life, about the performing manner, style, skill, and the way of historical development in the culturological aspect.

Key words: akyn, culturology, art, tradition, improvisation, kerbez, terme, aitysh, variant, poetic, style, manner of performance, creativity.

Чыгармачыл-жаратман инсандар байыртадан бери эле, кандай гана коомчулукта болбосун орчундуу орунду ээлешкен. Искусствонун жаратманы табиятынан касиет даарыган инсандардан – өзүлөрүнүн алдында болоор күндү, келечек жашоону жана башка ушул сыяктууларды көсөмдүк, кыраакылык, көрө билгичтик, касиеттүүлүк жөндөмдүүлүктөрү менен билип, эл ичинде кадыр-баркка ээ болушкан.

Элибизде байыртадан бери социалдык-тарыхый өнүгүү жолунда болгон төкмө-акындын аткаруучулук маданияты,

философиялык ой жүгүртүүдө өзүнө гана мүнөздүү гениалдуу сезим-туюму, асыл ою, бийик маданияты менен өз мезгилиндеги элдин жашоо-турмушун жакшы түшүнө алган. Ошондуктан дин менен илимге караганда, акындык төкмөчүлүк өнөр жалпы эл үчүн көңүл бураарлык болгон. Карапайым элдин сыноосу менен төкмө-акындардын агартуучулук, насаатчылык, ойчулдук, философтук кадыр-баркынын жогорулугу менен өзгөчөлөнгөн мааниге ээ болушу алардын идеялык-чыгармачыл жүзүн мүнөздөгөн. Мына ушунун натыйжасында төкмө-акындар жашоодо өз алдынча жеке багыт алуу менен

чыгармачылык өзгөчөлүктөрү калыптанган. Демек, коом менен жеке чыгармачыл инсандын диалектикалык өз ара байланыштары, кызматы, тарыхта жана өнөрчүлүктө ачык көрүнөт. Кандай гана сүрөткер болбосун, анын инсандыгы конкреттүү социалдык-тарыхый шарттарга байланыштуу болот. Ошол эле убакта ал өз мезгилинин философиялык көз караштардын, эстетикалык идеалдардын, аткаруучулук принциптердин калыптанышына өзүнүн жандуу таасирин тийгизген.

Философиялык терең ой жүгүртүүлөрүнүн, маданият таануучулук билиминин натыйжасында, ойчул, философ-акындар жашоодогу өзүлөрүнүн ордун билүү менен, жалпы элдин социалдык-тарыхый жашоо-тиричилигинин өнүгүүсүн эске алуу менен, өзүлөрүнүн чыгармачылыгынын жана аткаруучулук өнөрлөрүнүн, ошол мезгилдеги коомчулук менен болгон диалектикалык байланыштары аркылуу, музыкалык-поэтикалык мурастарын келечек муундарга жана урпактарга керектигин сезип-туюу менен калтырууну көздөшкөн.

Аныгында, төкмө-акындарга чыгармачылыгындагы романтикалуу негиз, кызуулаган сезимталдуулук, кажыбаган шыктануучулук мүнөздүү. Кыргыз төкмө акындарынын чыгармачылык жана аткаруучулук маданиятынын жалпысынан бирдейлиги, көптөгөн кылымдардан бери сакталып келиши, алардын дүйнө таанымынын, философиялык ой толгоолорунун, көркөм табитинин, эстетикалык принциптеринин калыптануу процессинде тийиштүү ролун ойногон.

Байыртадан кыргыз ырчы-акындык өнөрүнүн устаттары эл-жерди кыдырып, өзүлөрүнүн философиялык терең мазмундагы ой толгоолорун, санат-насаат ырларын обонго салып, төкмөлүк касиети менен жалпы элге ырдоо аркылуу жеткиришкен. Акын-устаттар өзүлөрүнүн мындай көөнөрбөс билимин, өнөрүн, аткаруучулук чеберчилигин, композитордук жөндөмдүүлүгүн, эл ичинен чыккан жаш таланттардан шакирт күтүү менен, аларга ал өнөрдү үйрөтүп, улам кийинки муундарга калтырууну көздөшкөн. Нечен кылымдар ичиндеги төкмө-акындык аткаруучулук тажрыйбада иштелип чыккан «устат-шакирт» – салттуу окутуучулук формасы, музыкалык чөйрөдө кеңири колдонгон «жаратуучу-

аткаруучу-угуучу» триадасы, акындардын төкмөлүк өнөрчүлүгүнүн өнүгүүсүнө шарт түзүү менен көмөк көрсөтүүдө.

Тоолуу кыргыз жергесинде «жаратуучу-устат» эл-жерди кыдырып жүргөндө аны ар дайым өзүнүн шакирттери, анын талантына баш ийип таазим кылгандар, анын өнөрүн жан-дили менен жандай коштоп жүрүшкөн. «Эл-жер кезүү», ошол мезгилдин, доордун кубулуштарын, элдин жашоо-тиричилигин так, таамай, өткүр-курч сөздөр менен философиялык ой толгоолорун ыр түрүндө тизмектештирип төгүп ырдоо эзелтеден элдик ырчы-акындардын жашоосуна жана чыгармачылыгына мүнөздүү. Элдик ырчы-акындардын мындай төкмөлүк «академиясынан» көптөгөн чыгаан музыкант-аткаруучулар өтүшкөндүгү жана алардын ысымдары жалпыга белгилүү.

Төкмө-акындар тарыхый окуяларга терең көз чаптырып, көркөм ой жүгүртүшкөн. Алар – бир укканын дароо илип алуучу, аны өмүр бою эсинде сактоочу, музыкалык сезим-туюму, эс-акылы күчтүү, таланты табиятынан берилген чебер адамдар. Акындардын чыгармачылыгынын диалектикасынын негизи чыгармачыл жана аткаруучулук сапаттардын бири-бири менен болгон тыгыз байланышта өнүгүүсүндө жатат. Мындай таланттар кези келген жерде көзү көрүп, кулагы уккандардын, сезип-туюп билгендеринин баары боюнча сөз берметтерин тизип, нөшөрлөгөн жамгырдай төгүп, философиялык орошон ой толгоосун ортого салып ырдашкан. Алар ойлогон тема боюнча бир жолу ырдаган ырларын башка жолу ал темада ырдаганда сөзмө-сөз кайталашкан эмес. Төкмөлөр тек гана тигил же бул теманын (ырдын) негизги мазмунун сактоо менен, ошол эле учурда, айлана-чөйрөдөгү кубулуштарга, шарттарга, кырдаалга, көңүл-маанайга, чыгармачылык эргүүлөрүнө жараша, аларды диалектикалык байланыштагы философиялык ой толгоолордо жаңылап, керемет сөз берметтерин тизип, акындык сабаттуу төкмөлүк ыкма менен ырдашкан. Төкмө-акындар өзүлөрүнүн шакирттерин басса-турса да, ыраакы жолго сапарга чыкса да, кошо ээрчиге жүрүп, акындыктын, төкмөлүктүн ыкмаларын, обон салуунун сырларын үйрөтүү менен тарбия-таалим беришкен.

Акындардын жашоосундагы чыгармачылык мүнөзү жөнүндө С. М. Абрамзон мындайча жазган: «Комузун белине байлап,

бир айылдан экинчи айылга кыдырып, алар өз чыгармачылыгын элге тараткан, алардын ичинен кээ бирлери манаптардын зомбулугуна жана падышачылык колонизаторлорго каршы өздөрүнүн кыжырланган добушун көтөрүп, элдин эркиндигин даңазалап, күрөшкө чакырып келишкен» [1.470].

Элдик ырчы-акындардын аткаруучулук маданиятына мүнөздүү келген, чыгармачылыгындагы орчундуу орунду ээлеген сапаты – бул ырчы-акындарга табиятынан конгон төкмөлүк (импровизация) шык-жөндөмдүүлүгү. Музыка таануучулук көз караш менен айтканда, төкмөлүк акындардын өзүлөрүнө мүнөздүү аткаруучулук стилине, манерасына, чеберчилигине, маданиятына, философ-ойчулдугуна, жана ошондой эле, төкмөлүгүнүн салттуу түрдө улануусуна көңүл буруу менен, алардын чыгармачылык процессинин аткаруучулук системасы, байыркы кыргыз акындарына мүнөздүү экендигин айгинелегендигин көрөбүз.

Элдик чыныгы акындардын төкмөлүк (импровизациялык) касиети эзелтеден диалектикалык биримдиктеги бир бүтүндүүлүккө ээ болуп келген өнөр болуп эсептелет. Төкмөлүк касиет байыртадан бери эле төкмө-акындардын чыгармачылыгында жана аткаруучулук өнөрүндө профессионалдык өтө бийик деңгээлде өсүп-өнүгүп келген. Мындай ой жүгүртүүнү ырастагандай, белгилүү музыка таануучу В. Виноградов өзүнүн эмгектеринде: «Кыргыздарда жекече аткаруучулук салттуулугу кылымдардын түпкүрүнөн бери созулат. Тарыхый даректертерге караганда, ошол мезгилдерде эле акындык-төкмөлүк жөндөмдүүлүккө ээ болгон ырчылар жана музыканттар болушуп, VI-VIII кылымдарда алардын өнүгүүсү абдан жогорку деңгээлге жеткен», [2] – деп жазган. Ал эми, белгилүү этнограф, түрколог, кыргыз тарыхын иликтөөчү С. М. Абрамзон, элдик ырчы-акындардын аткаруучулук өнөрүнүн төкмөлүгү боюнча өзүнүн оюн мындайча жазган: «Кыргыз акыны көпчүлүк учурда ырчы гана болбостон, музыкант да, композитор да болгон. Бир кыйла алгачкы мезгилде эл ырчылары бир эле убакта акын-төкмөчүлөрдөн (импровизатор) да, аспаптык музыканын чеберлеринен да, эпос айтуучулардан да болушкан» [3.268].

Импровизация тууралуу искусство таануу илимдеринин доктору, профессор К. Ш. Дүйшалиев да өзүнүн оюн мындайча билдирген:

«Импровизация – бул таланттуулуктун бир айкын белгиси, андыктан ал чыгармачылыктын эң касиеттүү жана маанилүү көрүнүшү болуп эсептелет. Айрыкча, салттык музыкада, ырчылыкта, дастанчылыкта, күүчүлүктө көп кездешет жана зор роль ойнойт» [4.15]. Мындай ой толгоолордун ырастыгын тарых барактары күмөнсүз көрсөтүп турат.

XIX кылым кыргыз элинин социалдык-маданият таануучулук өнүгүүсүнүн тарыхындагы өзгөчө маанилүү доор болду. Мына ушул мезгилден баштап, кыргыз жергесинде заманачылар идеясынын өнүгүүсү болуп өттү. Касиет даарыган Калыгул төкмө баш болгон заманачы-акындардын чыгармачылыктары кыргыз элинин тарыхый-социалдык жашоосуна руханий баалуулугуна жана төкмө-акындык музыкалык-поэтикалык маданий мурасына көөнөрбөс салымдарын кошкон. Заманачы ойчул, төкмө-акындардын ичинде Балык (1793-1873), Музооке (1799-1878), Арстанбек (1824-1874) сыяктуулар элдик музыкалык-поэтикалык чыгармачылыгында жана салттык музыкалык аткаруучулук өнөр маданиятында орошон орунду ээлөө менен, жалпы элге аттын кашкасындай таанылып, атагы чыккан. Алардын өнөрү жеке эле төкмө-акындык аткаруучулук менен гана чектелбестен, өз доорунда ойчулдук, даанышмандык ишмердүүлүктөрү менен да билинген. Алардын чыгармачылыгы коомчулуктун жашоо-тиричилиги, табият-жаратылыштын кубулуштары жөнүндө философиялык ой толгоолору, чыгармаларында чагылдыруулары менен диалектикалык байланышта болгон. Чыгармачылыгын жана аткаруучулук маданиятын талдап-кароодо биз алардын мезгилдин жашоо-тиричилигине, нравалык-этикалык жана философиялык-эстетикалык жагдайына, талабына туура баа берип, сын көз менен карашкандыгын көрөбүз. Бул жагдайда, төкмө-акындардын философиялык көз караштарына илимий жактан баа берүү, маданият таануучулук илиминде актуалдуу маселелерден болуп саналат.

Төкмө-акындар негизинен аткаруучулук өнөрүндө оозеки чыгармачылыктын түрдүү жанрларын жаратышып, өркүндөтүшүп, байыттышкан. Атап айтсак, эмгек, сүйүү, салт, кошок, мактоо, жоктоо, арман, санат, насаат, терме, айтыш, алым сабак, саламдашуу ж. б. ырлары. Белгилүү этнограф С.М.Абрамзондун акындардын чыгармачылыгындагы жанрлар жана аларды аткаруудагы өзгөчөлүктөрү

тууралуу мындайча жазган: «Акындардын ар биринин өзүнө гана тиешелүү аткаруучулукту болгон: үгүт-насаат, чакан эпикалык чыгарма, айтыш ырлары ж. б. Бул жанрлар эзелки музыкалык белгилерге ээ болушкан жана алар сабатмалуу обондо аткарууда, салмак менен, ашыкпастан музыкалуу угулган» [3.268].

Акындар өзүлөрүнүн чыгармаларын аткарууда салтка айланган түрдүү ыкмаларды колдонушкан. Ырлардын мазмуну Ата-Мекенди, элди-жерди, жаратылышты, эркиндикти, жашоо-тиричиликти чагылдырган. Мисалы, Балыктын чыгармачылыгында, анын манасчылыгынан, дастанчылыгынан тышкары, философиялык ой толгоолордогу өзгөчө сезими, чыгармачылык төкмөлүк жөндөмүнүн жана аткаруучулук чеберчилигинин жогорулугу менен бөтөнчө сүрөттөп-баяндоо аркылуу, жаратылыштын төрт мезгилине арналып чыгарылган «Жаз», «Жай», «Күз», «Кыш» аттуу ырларын өткөрө ырчылык аткаруучулук эргүү, кумарлануу менен образдуу көрсөтө алган. Маданият таануучулук көз карашта караганда, анын философиялык-эстетикалык ой жүгүртүүсү, ырчылык аткаруучулук шыгынын күчү, сөздөрүнүн курчтугу, бай-манаптардын акындары менен айтышка чыгып ырдагандыгында таасын көрүнгөн.

Балык көрөңгөлүү элибиздин ырчы-акындык өнөр чөйрөсүнө опол тоодой орду менен келген. Ал «Манасчы Балык», «Ырчы-акын Балык», «Төкмө Балык», «комузчу-күүчү Балык» атанып элге тарады. Ооба, Балыктын чыгармачылыгы жана аткаруучулук ишмердүүлүгү ар тараптуу болгон. Балыктын жүргөн жери жалпы элдин бактысы, жыргалы, тамаша-күлкүсү, шаттыгы болгон. Ал элдин көңүлүн кандай көтөрсө, эл да аны ошондой даңктап, даңазалаган.

Балык ырчы-акындык, комузчулук, күүчүлүк өнөрлөрү менен кошо, манас айтуучулукту да өзгөчө өнүктүргөн. Ал санжыраларды да айтып келгендиги менен белгилүү. Балыктын чыгармачыл өнөрүнүн көп кырдуулугун жана анын философиясын – анын манас айтуучулугунан, Айтыке, Алымкул акындар менен айтышынан, элдин жашоо-тиричилигин чагылдырган ырларынан, комузда безелентип, кол ойното күү чертүүлөрүнөн, эл алдында байларды, бектерди, бийлерди сындаганынан, Таласта кош эзүүдө калган карапайым элди Кокон хандыгына каршы күрөшүүгө, боштондукка чыгууга үгүттөп

ырдагандыгынан ачык-айкын көрөбүз. Балыктын чыгармачылыгы жана айтуучулугу толугу менен бизге жетпесе да, аны кыргыз элинин ырчы-акындык өнөрүндөгү орчундуу орунду ээлеген алптарынан деп эсептейбиз.

Бизге келип жеткен маалыматтар боюнча залкар манасчы, ырчы-акын, комузчу-күүчү Балык менен катар, «Кыргыз күүсүнүн пири» аталган Музоокенин чыгармачылыгы, ырчы-акындык жана аспаптык аткаруучулугу кыргыз элдик музыкалык маданиятында көрүнүктүү орунду ээлейт. Анын комузчулук, күүчүлүк өнөрлөрү менен катар, манасчылык, ырчы-акындык өнөр маданияты да, бүтүндөй өмүр жолун коштоп келген. Музоокенин философиялык терең мазмундагы ар бир чыгармасынын жаралыш тарыхтары айтылып, ошол мезгилдеги элдин жашоосу, жаратылыштын табигыйлыгы, өзүнүн башынан өткөргөн турмуштары баяндалгандыгы элде айтылат. Анын чыгармачылыгында жеке эле күүлөрүндө гана эмес, ырларында, термелеринде кендирди кескен жокчулук, эси жок бийлердин элди эзген мүшкүлү, адилетсиз, акыйкатсыз «тар заман», ошондой эле ашыктык темасы, ал эми Ата-Мекен, киндик кан тамган эл-жеринин, жаратылыштын ажайып көркөм-кооздугу образдуу таасын сүрөттөлүү менен философиялык-эстетикалык мазмунда таасын чагылдырылган.

Элибизде Калыгул олуянын «Акыр заман» ырларынын тематикалык жана мазмундук жагын улап, өнүктүрүп, комуздун коштоосунда ырдап, көркөм чагылдырган Арстанбек ырчы болгон. Ал өзүнүн чыгармачылыгынын көп кырдуулугу: төкмө-акындыгы, философ-ойчулдугу, комузчулук-күүчүлүгү, дастанчылыгы, обончу-ырчылыгы менен өзгөчөлөнгөн. Арстанбек чыгармаларын комуздун коштоосунда обонго салып, угармандарга аткаруучулук жогорку чеберчиликте, бийик маданиятта жеткире алган. Ал кээ бир ырларынын мазмунун кара күүгө салып, түрлөнтүп кайрып, философиялык терең мазмундуу келген, көлөмдүү аспаптык чыгармаларга айланткан. Алар комуз музыкасынын классикасына айланган. Жаш улан курагында эле, Арстанбектин ырчылык ышкысы артып, элдик ырларды созолонто обо жаңыртып ырдаган. Ал ошондой эле дастандарды айтып, ал гана эмес, «Манас» дастанынан үзүндүлөрдү (мисалы: «Көкөтөйдүн ашы» сыяктуу) комуздун коштоосунда да аткарып, элдин

черин жазгандыгы айтылат. Өнөр сынагында, ошол дүпүрөгөн топту жарып, жеңүүчү катары суурулуп чыккан Арстанбектин жаактууга жай бербеген ырчы-акындыгы жагында, ар бир айткан курч-куйкум сөздөрү атылган ок, комузчулук жана аткаруучулук чеберчилиги, жумурай журтта жок өнөрү жөнүндө мактоолор чагылгандай тарайт.

Заманачы-акындардын реалдуу ой толгоолорунан жаралган философиялык ойлорунун, эстетикалык идеяларынын өнүгүү процесси адамзат коомчулугу, жаратылыштабияты, элдин жашоо-турмушу жана алардын аң сезими менен диалектикалык тыгыз байланышта болгон. Алардын жеке адамдын жана жалпы элдин эркиндиги, жыргалчылык жашоо маселелерине болгон көз караштары гумандуулук аспектинде каралат. Гуманизм, моралдык-этикалык жагдайындагы адамзатка эң маанилүү болгон жакшы сапатта, жалпы коомчулуктун жана жеке адамдын бири-бири менен болгон диалектикалык байланыштарынын олуттуу критерийи катары эсептелет.

Улуу акындардын чыгармачылыгынын, аткаруучулук стилинин, манерасынын, маданиятынын өнүгүүсүн, хронологиялык түрдө эмес, алардын кандайдыр бир басып өткөн белгилүү тарыхый этабын камтыган музыкалык-поэтикалык мурасы катары кароо туура болот. Чыгармачылыктын мындай бийиктиги, улуу музыкант-аткаруучулардын ишмердүүлүгү, ышкылуу-таланттуулугу, философиялык ой-толгоолору, социалдык-тарыхый өнүгүү жолунда болгон төкмөлүк-акындык өнөрчүлүгүнүн маанилүүлүгүн ырастап турат.

Социалдык-философиялык ой толгоочулук чыгармачылыгындагы төкмө-акындык салттык аткаруучулук өнөрүн, маданият таануучулук аспектинде кароо менен биз ачык көрүнгөн жыйынтыктуу натыйжаларга жетише алабыз. Мезгилдер кайкып учуп, доор алмашып, улам кийинки муундардын философ-ойчул төкмө-акындары улуулардын учугун улап, элдин жашоо-тиричилигин, табият-жаратылышты, тарыхый кубулуштарды философиялык, эстетикалык, этикалык орошон ой толгоолорун чыгармачылык жана аткаруучулук маданиятында терең чагылдырышкан.

Кыргыз эли ырчылык аткаруучулук жолунда төкмө-акындык өнөрү менен да

даңазаланып келиши кыргыз элинин эч даярдыгы жок туруп, ар кандай тема боюнча каалаган убакта ыр берметтерин төгүп ырдаган өзгөчөлүгүндө. Алар бири-бири менен беттешүүдө чамалуусу чабалыраагын ооз ачырбай жеңишкен. Элдик төкмө-акындык өнөрүндө астына киши чыгарбаган чебер өнөрпоздор акындык айтышууларда жана беттешүүлөрдө өзүлөрүнүн аткаруучулугунун жогорку чеберчилик деңгээлин, бийик маданиятын көрсөтүү да адатка айланган.

Улуу ойчул-акындар Калыгул, Балык, Музооке, Арстанбектердин учугун ыроологондор—XIX кылымдына аягындагы жана XX кылымдын башындагы Жеңижок (1860-1918), Токтогул (1864-1933), Тоголок Молдо (1860-1942), Барпы (1884-1949) сыяктуулар болгон. Аларды чыгармачылык жана төкмөлүк аткаруучулук маданиятынан, музыкалык-поэтикалык өзгөчө жөндөмдүүлүгүн гана эмес, ошондой эле аларды маданият таануучулук ой толгоочулук жагдайынын өнүгүүсүнө зор салым кошкон, реалисттик көз караштагы прогрессивдүү ойчулдар катары тааный алабыз.

Жогоруда аталган төкмө-акындардын чыгармачылыктары жана төкмө-акындык аткаруучулуктары тарыхчылар, адабиятчылар, кээ бир жактары боюнча философтор тарабынан Жеңижоктун, Токтогулдун, Тоголок Молдонун, Барпынын чыгармачылыктарындагы философиялык, эстетикалык ой толгоолору жана маданият таануучулук жагдайы боюнча аз болсо да изилдөөгө алынган. Акындардын чыгармачылыгындагы социалдык-философиялык ой толгоолору боюнча философия илимдеринин доктору, профессор Ы. Мукасов өзүнүн «Кыргыз элинин философиялык ойлорунун тарыхый динамикасы» аттуу эмгегинде абдан так, таамай айтылган тарыхый-философиялык талдоолорду жүргүзгөн: «... Кыргыздардын социалдык-философиялык ойлорунда Токтогул Сатылганов, Тоголок Молдо (Байымбет Абдрахманов), Барпы Алыкуловдордун реалисттик көз караштары өзгөчө орунду ээлейт. Алар акындык зор талантка гана ээ болушпастан, Кыргызстандагы философиялык ойлордун өнүгүшүнө өздөрүнүн терең издерин калтырышкан прогрессивдүү ойчулдардан да болгон» [5.208].

Элибизде байыртадан эле бала кезинен акындык-төкмөлүк жөндөмдүү чыккан ышкылуулар арбын болгон. Алардын

канчасынын аты сакталбай, чыгармачылыгы билинбей нечен жылдарды, кылымдарды арыгып, артта калды. Мында, биздин айталы деген оюбуз, элдик ырчы-акындык өнөр, ышкылуунун тээ бала кезинен эле көөдөнүнүн теренинен орун алып, шыктуулугу оргуштап, көкүрөгүн каккылап, философиялык орошон ой толгоосун арттырып, өнөрчүлүктү өргө чабуу менен аткаруучулук маданияты калыптанып, өнүккөндүгү. Мындай жөндөмдүүлүк абалтан эле эл ичинен чыккан чыгаандардын салтына айланган.

Адабияттар:

1. *Абрамзон С. М.* Кыргыз жана Кыргызстан боюнча тандалма эмгектер. – Б.: 1999, 470-б.
2. *Виноградов В.* Народные певцы и музыканты. М.: 1972.
3. *Абрамзон С. М.* Кыргыз жана Кыргызстан боюнча тандалма эмгектер. – Б.: 2013, 268-б.
4. *Дүйшалиев К. Ш.* Салттык музыка: теориясы жана усулдары. – Б.: 2012, 15-б.
5. *Мукасов Ы.* Кыргыз элинин философиялык ойломунун тарыхый динамикасы. – Б.: 2004. 208-б.

УДК 78:39

Курбанов К. Т. /Узбекистан/
старший преподаватель

Государственной консерватории Узбекистана,
м.н.с. Института искусствознания АН РУз.

О ПРОБЛЕМАХ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ КАРАКАЛПАКОВ

Аннотация: Целью данной статьи является оценка современного состояния традиционной музыки каракалпаков, а также их научного осмысления учеными в разные периоды. Задачи статьи заключались также в характеристике основных тенденций развития этномузыкологии в Каракалпакстане на данном этапе ее развития и обозначении путей преодоления возникающих проблем. Обсуждаются вопросы проблемной направленности ареального и сравнительно-типологического методов исследования.

Ключевые слова: эпические традиции, жырау, баксы, кыссаханы, эпическая среда, методы этномузыкологии, полевое исследование, картографирование.

ABOUT THE PROBLEMS OF STUDYING TRADITIONAL KARAKALPAK MUSIC

Annotation: The purpose of this article is to assess the current state of traditional Karakalpak music, as well as their scientific understanding by scientists in different periods. The tasks of the article were also to characterize the main trends in the development of ethnomusicology in Karakalpakstan at this stage of its development and to identify ways to overcome emerging problems. Questions of the problem orientation of the areal and comparative-typological methods of investigation are discussed.

Key words: epic traditions, zhyrau, baqsy, qyssakhans, epic environment, methods of ethnomusicology, field research, mapping.

Самобытная традиционная музыка каракалпаков является неотъемлемой частью музыкального наследия Центральной Азии. При этом по сравнению с другими изустно-музыкальными культурами этого региона она продолжает оставаться наименее изученной. На сегодняшний день ее теоретическую базу составляют единичные разработки отдельных аспектов и немногочисленные нотные издания. Среди них в порядке хронологии необходимо упомянуть хранящиеся в архиве Института искусствознания АН РУз нотные расшифровки каракалпакских народных песен [1], статью известного этномузыковеда, востоковеда, проф. В. М. Беляева [2, с.5-8], кандидатскую диссертацию С. Р. Хисамовой [3], работы док. иск., проф. А. Н. Азимовой [4], а также 2 нотных сборника [6; 7]. Единственным же трудом, написанном на родном языке, продолжает оставаться монография «Революцияға шекемги каракалпак музыкасы» первого каракалпакского музыковеда, кандидата искусствоведения Таджигуль Адамбаевой [8].

Рамки данной статьи не позволяют дать подробный анализ указанных работ. В порядке обзора, укажем, что исследование С. Р. Хисамовой, посвященное ладовому аспекту каракалпакской монодии, целиком основывалось на нотных (и неизбежно схематичных) записях, к тому же далеко не охватывающих всего исполнительского и жанрового многообразия традиционной музыки этого народа. Вопросы синтаксиса музыки каракалпаков наряду с узбекским, таджикским и уйгурским музыкальным наследием были затронуты А. Н. Азимовой. Особо следует отметить методологически важные замечания В. М. Беляева о межэтнических взаимосвязях эпического творчества каракалпаков, казахов и туркмен, на которые он первым обратил внимание.

Однако в целом, приходится признать, что исследование традиционной музыки каракалпаков до сих пор носит фрагментарный, порой выборочный характер и находится на подступах к созданию единой научной концепции. Не

явилась в этом смысле исключением и монография Т. Адамбаевой, при всей неоспоримой важности своего появления имеющая серьезные недочеты. В частности, традиции *жырау*, занимающей одно из ключевых мест в музыкальном наследии Каракалпакстана, в книге отведен всего один абзац, да и тот – в разделе об инструменте *кобыз*. Обделенными вниманием автора оказались и носители другого, не менее важного вида эпического искусства каракалпаков – *кыссахань*¹. И если учесть, что этномузыкология – это мультидисциплинарная интегративная наука, дающая представление о народной традиционной культуре как синергетической целостности, то такая дисциплина в условиях Каракалпакстана находится в стадии своего формирования. Бесспорно, отрадным фактом является то, что в годы независимости каракалпакское музыкальное наследие все чаще стало привлекать профессиональный интерес зарубежных, в том числе французских, этномузыковедов. Однако при всем высоком уровне аналитических навыков европейских коллег, при наличии превосходной аппаратуры, многократно облегчающей сбор музыкально-этнографического материала, для них все же типично недостаточное знакомство с народной традиционной культурой и непонимание основ художественного мышления каракалпаков. Тем не менее, их весомым вкладом в изучение, сохранение и распространение традиционного эпического наследия Каракалпакстана стал выпуск ряда лицензионных CD и DVD дисков с соответствующими комментариями [10; 12; 13; 14].

Из всех проблем традиционной музыкальной культуры любого народа, наиболее актуальной и сложной является ее функционирование в современных условиях. Не обошла она и Каракалпакстан, что побуждает обозначить ряд вопросов, связанных с нынешним состоянием эпических традиций каракалпаков – центрального вида творчества данной музыкальной культуры. Прежде всего, это утрата одного из важных институтов существования традиции – специальной формы ее бытования.

Возрастание урбанизационных процессов неумолимо отодвигает в прошлое те формы народных зрелищ, гуляний и увеселений, где основным музыкальным стержнем были много-

часовые (порой – многодневные) выступления сказителей – *жырау*, *баксы* и *кыссаханов*, насыщенный и полноценный репертуар которых состоял из больших и малых форм эпического творчества – *дастанов*, *толгау* и *терме*.

Разрушение прежних форм бытования эпических традиций, в том числе и каракалпакских, произошло в основном в советскую эпоху, став следствием внедрения таких новшеств, как номерные концерты. Выступления сказителей на подобных зрелищах, как правило, ограничивались тремя-пятью минутами, тогда как в традиционной практике за такой (если небольшой) промежуток времени исполнитель всего лишь успевал внутренне настроиться и почувствовать аудиторию. Негативные последствия подобных «модернизаций» проявились не сразу, но существенно отодвинули на задний план необходимость запоминания монументальных, многочастных, с обилием персонажей и сюжетных ходов, эпических произведений, не говоря уже о музыкально-поэтической импровизации в процессе непосредственного исполнения. Все это привело к достаточно ощутимой трансформации форм бытования эпических традиций каракалпаков, творческого облика сказителя и, в определенной мере, – снижению его общественного статуса.

Отсюда, как следствие, вытекает другая проблема – потеря эпической, то есть понимающей суть этого искусства, среды. Известно, что в системе «творец–исполнитель–слушатель», третье звено занимает далеко не последнее место, во многом влияя на функционирование исполнительских традиций. Не секрет, что именно прежняя эпическая среда традиции *жырау* во многом способствовала ее сакрализации (наглядный пример – народные представления о дастане «Едиге»). По воспоминаниям известные *жырау*, им нелегко было в молодые годы выступать перед публикой: тогдашние слушатели, в отличие от современного большинства, были требовательными, прекрасно разбирающимися в особенностях исполнительских школ и стилей.

Намного благоприятнее в этом плане обстоит дело в южных районах Узбекистана. Например, в Сурхандарьинском регионе *бахши* сохранили свой статус и место в общей структуре народной традиционной культуры. Без их участия не обходится ни одно народное

торжество, и в этом они находят моральное, творческое и материальное удовлетворение. Видимо, поэтому и по сей день узбекские *бахши* не только исполняют, но и создают новые эпические произведения. Автору этих строк не известно, в какой еще культуре, помимо узбекской, эпос «Алпомиш» (в каракалпакском варианте – «Алпамыс») имеет циклизацию по генеалогическому принципу. В качестве его продолжения узбекские *бахши* исполняют дастан «Едгор» («Жадигер»), рассказывающий о сыне Алпамыса, и не исключено, что может появиться и дастан о его внуке.

Несколько слов о современной фольклористике Каракалпакстана. Благим делом стали подготовка и выпуск многотомной серии «Каракалпакский фольклор», осуществленные Научно-исследовательским институтом гуманитарных наук ККО АН РУз в 2007-2015 гг. Символично, что началась эта серия с образцов героического эпоса. Однако приходится сожалеть, что отсутствие академических принципов публикации текстов народной литературы, подразумевающих филологический, литературоведческий, этномузыковедческий анализ и соответствующие комментарии, не говоря уже о необходимости приложения музыкальных текстов в нотных расшифровках и CD-записях, существенно снижает научный уровень и ценность издания подобного рода.

Современное состояние устно-музыкальных традиций каракалпаков ставит перед отечественной этномузыковедческой наукой ряд актуальных и требующих своего разрешения задач. Прежде всего, на наш взгляд, следует возобновить эмпирический этап накопления музыкально-этнографического материала, сосредоточившись на максимально подробном и квалифицированном собирании тех традиционных форм, которые сегодня еще можно зафиксировать. Это необходимо в связи с ощутимой информационной недостаточностью, имеющей место в материалах прежних экспедиций. Предыдущие экспедиционные обследования, осуществленные в основном сотрудниками Института истории, языка и литературы ККО АН РУз, имели тенденциозную направленность, выразившуюся в фиксации только профессионального пласта традиционной музыки по преимуществу в репрезентативных образцах. Фольклорное же творчество каракалпаков интересовали собирателей только со стороны

поэтического текста. Яркий тому пример – вышедшая в свет в 1970-1990 гг. двадцатитомная антология «Каракалпакский фольклор», явившаяся результатом идентификации устного народного творчества с вербальной культурой, что было характерно для фольклористических направлений и школ того времени. Кроме того, представляется методологически неверным осуществлять сбор традиционной музыки только каракалпаков, исключая образцы музыкального творчества других народностей, населяющих территорию Каракалпакстана. Было бы столь же неправильным ограничивать фиксацию каракалпакской музыки исключительно территорией современного Каракалпакстана, так как это не даст возможности проследить феномены иноэтнических влияний, межэтнических контактов и этнокультурных комплексов, выходящих за пределы административно-географических границ.

При этом необходимо особо отметить особое значение *ареального* и *сравнительно-типологического* методов исследования. Актуальность их применения на современном этапе очевидна, так как, за исключением упомянутой статьи В. М. Беляева, во всех прочих профильных источниках Каракалпакстан рассматривается как регион с единым музыкальным стилем, что далеко не соответствует действительности.

Отдельно стоят проблемы электронного архивирования и каталогизации материалов ККО АН РУз, Телерадиокомпании и т.д. Выполнение этой достаточно объемной в научном и техническом отношении работы может быть осуществлено на проектной основе. В этой связи сошлемся на позитивный опыт Института искусствознания АН РУз, выпустившего в 2015 году, в сотрудничестве с Международным информационным и сетевым центром нематериального культурного наследия Азиатско-Тихоокеанского региона под эгидой ЮНЕСКО (ICHCAP, Republic of Korea) аннотированную серию CD; DVD дисков, один из которых содержит фрагменты каракалпакских дастанов из фоноархива Института.

Таким образом, назрела необходимость проведения систематических полевых и стационарных исследований с новых научных и методологических позиций. На сегодняшний

¹ Попыткой в известной мере заполнить эти лакуны стали работы автора данной статьи [9; 11; 15; 16].

день при изучении традиционной музыки каракалпаков есть возможность использовать лучшие достижения мировой этномузыкологии и самые результативные исследовательские методы.

Литература

1. Каракалпакские народные песни (в нотной записи Я. Б. Пеккера). – Библ. Института искусствознания АН РУз. – Инв. № 156. – 21 с.
2. Беляев В.М. О сборнике каракалпакских народных песен и мелодий // Каракалпакские народные песни. – М.: Музгиз, 1959. – 5-8 с.
3. Хисамова С.Р. Ладовое строение каракалпакской монодии: Дисс. ... канд. иск. – Ташкент, 1984. – Библ. Института искусствознания АН РУз. – Инв. № 802 – 187 с.
4. Азимова А.Н. Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов. – Ташкент, 2008. – 161 с.
5. Азимова А.Н. Звуковой мир каракалпаков. – Ташкент, 2008. – 64 с.
6. Каракалпакские народные песни. М., 1959. – 256 с.
7. Каракалпакская народная музыка: Узбекская народная музыка в 9 томах / Под ред. И. А. Акбарова. Т. 8. – Ташкент, 1959. – 407 с.
8. Адамбаева Т. Революцияға шекемги каракалпак музыкасы. – Нөкис, 1976. – 111 б.
9. Курбанов К.Т. Исторические традиции искусства каракалпакских жырау: Традиционная музыка тюркских народов: настоящее

и будущее: Материалы Международной научно-практической конференции. – Кызыл-Орда, 2006. – С. 188-193.

10. Léotar, Frédéric, *Asie Intérieure*, Vol. 1: *Karakalpakistan – La Voix des Ancêtres* [Karakalpakstan – The Voice of Ancestors], Buda Records, CD, DVD, and PDF file, 2008.

11. Курбанов К.Т. Эпик хонандалик // Хонандалик санъати: жаҳон ва ўзбек миллий анъаналари: Ўқув қўлланма (коллектив соавторов). – Тошкент, 2009. – 191-205-б.

12. Léotar, Frédéric, *Patrimoine Épique Karakalpak* [Karakalpak Epic Heritage], UNESCO Tashkent Office, Embassy of France in Uzbekistan, IFÉAC, CD and PDF file, 2011.

13. Léotar, Frédéric, *Music of the Golden Sands: Songs and Melodies from Karakalpak Bards*, The Netherlands: Pan Records, CD, 2012.

14. During, Jean, *Uzbekistan: Musical Traditions of the Karakalpak*. Liner notes by Kalmurza Kurbanov and Jean During. UNESCO Collection of Traditional Music. Smithsonian Folkways Recordings (CD and PDF file), 2013.

15. Курбанов К.Т. Традиция каракалпакских кыссаханов // Материалы по художественной и духовной культуре Узбекистана / Сб. науч. статей. – Ташкент: Санъат, 2014. – С. 155-173.

16. Kurbanov K. (соавтор – S. Daukeyeva) *Music of the Karakalpak*. Part 2. *Qyssakhan*: Performer of Written and Oral Literature // Theodor Levin, Saida Daukeyeva and Elmira Köchümku-lova (eds.). *The Music of Central Asia*. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2016. – P. 88-108.

УДК: 78637:39

Жумабекова У.З. /Кыргызстан/

КР УИАсынын ФжСУИИИун «Көркөм өнөр таануу»

бөлүмүнүн кенжесинин илимий кызматкери

ООЗЕКИ САЛТТАГЫ ПРОФЕССИОНАЛДЫК МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВОНУН КЕЛЕЧЕК МУУНДАРДЫ ТАРБИЯЛОДОГУ РОЛУ

Аннотация: Бул макалада оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун келечек муундарды тарбиялоодогу ордун «устат-шакирт» өнөрканасы аркылуу жайылтуунун максаты каралды.

Негизги сөздөр: салттуу музыка, «устат-шакирт» өнөрканасы, искусство, мектеп, тарбия.

РОЛЬ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ВОСПИТАНИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Аннотация: В этой статье рассматривается роль устно-профессиональной музыки в воспитании подрастающего поколения, а также значение системы обучения «устат-шакирт».

Ключевые слова: традиционная музыка, традиция, песня, искусство, школа, воспитание.

THE ROLE OF ORAL AND PROFESSIONAL MUSICAL ART IN THE UPBRINGING OF THE YOUNGER GENERATION

Annotation: In this article, the role of oral professional music in the upbringing of the younger generation, as well as the importance of the training system «istat-shakirt» is considered.

Key words: traditional music, tradition, song, art, school, upbringing.

Ар бир элдин фольклор жана оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусство катмарларынан турган салттуу музыкасы [1, 3-б.] замандан-заманга урпактар үчүн руханий күлазык катары сакталып келди.

Салттуу музыкалык искусствонун мисалында элдин жашоо тиричилигин аңдоого, алардын турмуштагы жасаган ырым-жырымдарын, салт-санаасын, башкача айтканда маданиятынын деңгээлин билүүгө болот. Андай дегенибиз, бүгүнкү күндө да жашообуздан орун алган фольклор катмарындагы каада – салттагы «бешик ыры», «кошок», «жоктоо» ырлары маанилүүлүгү менен бирге оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусстводогу айтуучулук, аспапчылык, аваздык-аспапчылык өнөр дүйнөлүк казынадан орун алгандыгы [жогорудагы эмгекте 8-б.]

Элибиздеги эбегейсиз урматка ээ болуп, аты тарыхта калган төкмө акындар, ырчы,

чоорчу, сурнайчы, кыл кыякчы, кернейчи, комузчулар башкача айтканда «устат-шакирт» өнөрканасынан таалим алган өнөр ээлери жанрдык өзгөчөлүктөрдү сактоо менен бирге белгилүү бир мерчемдерде (муундарда) көпүрөлүк кызмат аткарды.

Технологиялык жетишкендиктер менен айырмаланган биздин заманда, музыкалык искусствонун каалаган түрүн уга, көрө, тааныша ала турган азыркы мезгилде, салттуу музыкага болгон муктаждык өз күчүн жоготкон жок. Мисалга: төкмө акындардын айтыштарына же элдик нуктагы концерттерге келген көрүүчүлөрдүн өнөрдү кабыл алуусу; эски ырларды ырдаган ырчыларды, комузда кол ойното черткен күүлөрдү угуусу; терме, санат ырларды, дастандарды кабыл алуусунан көрүүгө болот.

Кыргыз-Түрк «Манас» университетинин Көркөм өнөр факультетинин Музыкалык

искусство бөлүмүнүн алдында устатыбыз Р.Аманованын жетекчилигинде уюштурулган «Маржан» тобунун репертуарындагы Р.Аманованын обондоруна таандык «Насаат ырлар» (сөзү элдик), «Учкул ойлор» (Э.Ибраевдики), «Замана» (сөзү Жеңижоктуку), «Эл жөнүндө терме» (сөзү Ж.Садыковдуку) ж.б. чыгармаларды элдин кабыл алуусу жогоруда биз сөз кылган салттуу музыканын күйөрмандарынын саны арбын экендигин тастыктайт.

Келечек муундарды тарбиялоодо музыка таануу илиминдеги окумуштуулардын [2], [3], [4], [5], [6], [7] эмгектеринде жазылган илимий такталган маалыматтардын этнопедагогикадагы ордунун баалуулугун, биз, мугалимдик кесипти аркалагандан кийин өзгөчө баамдадык.

Изилдөөчүлөр айткандай [8],[9],[10] теориялык иш алып баруунун жыйынтыгы мугалимдердин практикалык жумушунда колдонулат жана мугалим алган билимин окуучуга туура жана даана жеткирүүгө милдеттүү. Мисалы, А. Айталиевдин «Ак шоокум», «Жылкычы», Ж. Шералиевдин «Ойлончу» чыгармаларынан башталган элдик ырдоого үйрөтүү М. Баетовдун «Окудун борбор шаарынан», А.Огонбаевдин «Ой булбул», Б. Эгинчиевдин «Алымкан» ж.б.у.с оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун аваздык-аспаптык бийик үлгүдөгү чыгармаларды аткаруусуна өбөлгө түзө турган пайдубал болушу шарт. Жогорудагы автордук чыгармалардын нугун өзгөртпөй туура үйрөтүү, окуучуну (эгерде музыкалык атайын мектепте окуса жана келечекте ошол багыттагы кесип ээси боло турган болсо) профессионалдуулука даярдоодо «устат-шакирт» өнөрканасындагы баскычтуулук системасын түзөт.

Кыргыз музыкалык искусствосундагы профессионал музыканттардын элдин рух-маданиятынын баюусуна салым кошкондугу, анын атадан-балага, муундан-муунга сакталып келген өнөр аркылуу калкка кызмат кылуусун, өнөргө өмүрүн арнаган оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствонун алып жүрүүчүлөрүнүн мисалынан көрөбүз. Өнөр ээлери чыгармачылыгында ар бир жараткан чыгармасынын угуучуларга жетимдүү болуусуна, тарбия-таалим нугундагы маанисине көңүл бөлүү менен эл алдындагы жоопкерчилигин бийик экендигин билишкен [1, 28-б.].

«Музыка жан дүйнөнүн азыгы» дегендей адамды тарбиялоонун башатында ата-энелердин өз баласына берген тарбиясы тураарын эске алышыбыз керек. Салтыбыз тууралуу, басып өткөн тарыхый жолдогу баатырларжөнүндөгү ар бир чыгарманын маани-маңызы тууралуу бала-бакчадагы балдарга түшүндүрүп, аларга улуттун баалуулуктарын үйрөтүүнү колго алсак, жаштайынан эске тутуп, кийин бой тартканда «салттуу музыка» дегенде эмне жөнүндө сөз болуп жатканын аңдашмак. Эгерде ата-энелердин өздөрүнүн салттуу музыка боюнча маалыматы жок болсо, анда баласына кандай маалымат бере алышат?.. Орто мектептерде жана ошондой эле музыкалык мектептердеги «музыка» сабагын окутуу программасына европалык жазма маданияттын мисалындагы гана чыгармаларды киргизбестен, салттуу музыкалык искусствонун катмарлары тууралуу, андагы багыттар жана алардын жанрдык, стилдик өзгөчөлүктөрү, «устат-шакирт» өнөрканасы тууралуу, дегеле жалпы маданиятыбыз жөнүндө маалыматты кененирээк берсек, жыйынтыгы да көңүл жылытаарлык болот эле.

Салттуу музыкалык чыгармалардын бала бакчадагы балдардын эшикке чыгып эс алуусунда жана мектепте таналык учурундагы коңгуроонун (звонок) ордуна комуз, кыл кыяк, ооз комуз күүлөрүн же аваздык чыгармаларды угусак түздөн-түз тарбиялоого кыйыр түрдө салым кошмок.

Казахстандагы «Көкүл» мектебиндегидей, биздин республикабыздын ар бир мектебине да музыка сабагына кошумча өтүлө турган комуз сабагын (аларда домбра үйрөтүү) окуу программасына киргизип, көп этностор жашаган республикабыздагы элдердин салттуу маданияты жөнүндө маалымат алууга ыңгайлашкан (аудио-видео материалдары бар) атайын дарсканаларды ачуу зарыл деп эсептейбиз.

Терме, дастандарды, элдик, автордук аваздык чыгармаларды үйрөткөн устатыбыз Роза Аманованын салттуу музыка боюнча биринчилерден болуп «Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкасы» аттуу докторлук диссертациясын коргошу- бул кыргыздын этномызыка таануу илиминде чоң жаңылык жана шакирттери үчүн сыймык. Биздей илим жолуна багыт алган өнөр ээлери б.а. практик музыканттардын илимий-теориялык маселелер менен иш алып барышына чоң ишеним жаратты. Роза

Аманованын диссертациясындагы фольклор жана оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусство катмарлары жана өткөн кылымда жоголууга дуушар болгон «күү чертиш» өнөрү жөнүндөгү маалыматтар, салттуу музыкалык искусстводогу маселелердин илимий-изилдөө жагынын али чети оюла электигинен кабар берет.

Демек, өнөр жолуна түшүп, «устат-шакирт» өнөрканасынан таалим алган музыканттардын өздөрү, башкача айтканда биз, аталган искусствонун алып жүрүүчүлөрү катары салттуу музыканы сактоого, жайылтууга жана изилдөөгө салым кошушубуз абзел.

Адабияттар

1. Аманова Р.А. // Автореферат, [текст.], –Б.: 2017. –51 с.

2. Субаналиев С. //Киргизские музыкальные инструменты: идиофоны, мембрафоны, аэрофоны. –Ф.: Кыргызстан, 1986. – 168 с.

3. Алагушов Б. //Кыргыз музыкасы: – Б.: Мамл. тил ж-а энциклопедия борбору, 2004. – 400-б.

4. Кайбылда уулу Асан. //Кыргыз күүлөрү: 1-китеп / Борбордук Азия Университети. – Б.: 2011. – 832 б.

5. Дюйшалиев К. Ш. //Кыргыз эл музыкасы: Окуу китеби. – Б.: Шам, 2007. – 400 б.

6. Алагушов Б. // Кылымдын кылдары./ Сүрөтчүсү Р. Исаков. – Б.: Шам, 2005. – 508 б.

7. Виноградов В. //Оренбург, 1925 г. (сборник переиздан в 1960 г.). В дальнейшем изложении именуется первым казахским сборником.

8. Салттык музыка: тарыхы, сактоо жана өнүктүрүү маселелери // Эл аралык илимий семинардын жыйнагы. – Б.: 2004. – С.22-36.

9. Дюшалиев К. Ш., Лузанова Е. С. //Кыргызское народное музыкальное творчество: Учеб. Пособие / – Б.:

МАДАНИЯТ, ИСКУССТВО ЖАНА ДҮЙНӨ ТААНЫМ МАСЕЛЕЛЕРИ

УДК 78:39

Жумагулов М.Ж. /Кыргызстан/

филос.и.д., проф.,

КР ИУАсынын ФжСУИИИунун таануу теориясы жана
илимдердин философиясы бөлүмүнүн башчысы.

Сариева К. /Кыргызстан/

филос.и.д., улук ил. кызматкер, КР ИУАсынын ФжСУИИИунун
рухий маданият бөлүмүнүн жетектөөчү илимий кызматкери.

АСАН КАЙГЫНЫН САНАТТАРЫ – СИСТЕМДҮҮ ДҮЙНӨ ТҮШҮНҮМ ҮЛГҮСҮ

Аннотация: Легендарлуу ойчул Асан Кайгынын санаттары - дүйнө түзүлүшү, андагы адамдын орду жана дүйнө таанымы жөнүндө системалар болуп эсептелет. Системдүү дүйнө түшүнүм байыркы түрк элдеринин мүнөздүү ойлом стили, санаттар – системалар болгон.

Негизги сөздөр: санат, система, дүйнө, адам, социалдык маанилер, себеп-натыйжалуу байланыштар, практика, чындык, гармония.

СИСТЕМА МИРОУСТРОЙСТВА В ГУРЕЧЕНИЯХ ЛЕГЕНДАРНОГО МЫСЛИТЕЛЯ АСАНА КАЙГЫ

Аннотация: В санатах (изречениях) легендарного мыслителя Асан Кайгы главным является системы о мироустройстве, о месте человека в нем, его миропонимание. Стиль системного мышления было характерно для древне-тюркских народов. Санаты (изречение) были системными.

Ключевые слова: санат, системы, мир, человек, социальные значения, причинно-следственная связь, практика, истина, гармония.

TO THE QUESTIONS OF PERFORMING STYLES IN THE ART OF THE COMEDIANS

Annotation: In sanatas (sayings) of the legendary thinker Asan Kaygy, the most important is the system of the world order, the place of man in it, his world perception. The style of systemic thinking was typical for Old Turkic peoples. Sanatas (sayings) were systems.

Key words: sanat (saying), system, world, man, social values, cause-and-effect relationship, practice, truth, harmony.

Азыркы илимде системдүү таанып-билүү илимий методологиянын бүткүл жалпы принциптеринин бири катары орун алды. Системдүү ойлом постмодернисттик, постиндустриалдык таанымдын методологиясын мүнөздөйт. Бирок, ал бүткүл адамзаттык ойломдун синтези катары жетилген, объективдүү дүйнөнүн ар түрдүү областтарынын системдүү мыйзам ченемдерин талдоонун философиялык аспектин туюндурган методология.

Системдүү ойлоо адамзат тажырыйбасында мурдатадан эле белгилүү ишмердик. Кыргыздарда *санат*, *санжыра* деген түшүнүктөр, система түзүү аракеттери, кандайдыр бир көптүктү иретке салуу, удаалаштыкта, бүтүндүктө кароо тажырыйбасы байыртан бар. Системдүү ойлоо жолу Борбор Азия аймагында элдер үчүн анын ичинде кыргыз элине мүнөздүү стиль болуп, система санат деп айтылып келет. Алар мындай ойлоо усулун жаратылыштан, ал системдүү, бүтүн болгондуктан, аны таанып-билүү процессинен өздөштүрүшкөн. Ойлоонун мындай жолун коомго, турмушка мамилесине жайылтылып, көз карашын, дүйнө таанымын системдүү синтездешкен, башкача айтканда санатка алган.

Системага берилген аныктамаларда кандайдыр бир элементтердин жыйындысын, биримдигин туюндурган бүтүндүк экенин эске алсак, санат кандайдыр бир функциялардын, мыйзамдардын, белгилүү бир катыштардын негизинде түзүлгөн, бир же бир канча объектилердеги атрибуттардын жыйындысы, биримдиги жана бүтүндүгү [4.41-48]. Мындай ойломдун тамыры элдин тарыхый өнүгүшүнүн тереңинде жатат. Көөнө замандан бери келе жаткан санаттардын үлгүсү XIII-XIV кылымдарда жашап өткөн легендарлуу ойчул Асан Кайгыга таандык. Анда ал: асыл баалуу дегендин баары адамзат үчүн пайдалуу болбосо маанисиз; дүйнөдө бар бүткөндүн баары бири-бири менен себеп-натыйжалуу байланышкан; дүйнө чындыгын практикада гана таанып-билүүгө болот, практика жүзүндө көрбөгөндү таанып-билүүгө болбойт; чөйрө менен өз ара шайкештикте болбогондун баары карып, маанисиз; жалпыдан жекени айрый албасаң, жеке аркылуу жалпыны тааныбасаң эч нерсени тааный албайсың (тапмайсың) деген концепциялардын, жоболордун жыйындысын берген.

Мунун менен ал, европаборбордуу илимий дүйнө тааным бир канча баскычты басып өткөн өнүгүүсүнөн соң гана иштеп

чыккан теориялык концепцияларды, жоболорду алда канча мурда мурастаган.

Система менен санат иманенттүү түшүнүктөр деп эсептесек, бизге белгилүү санаттардын алгачкысы XIII-XIV кылымдарда жашаган Асан Кайгынын айтымдары болуп эсептелет. «Залкар акындар» сериясынын 3-томуна чыккан Асан кайгынын санаттарынын биринчисин карап көрөлү.

Кууп аңга жетпесе,

Куландын жолун кеспесе,

Кумай иттен не пайда?

Куушуруп, аңга кирбесе,

Кыядан түлкү илбесе,

Кыраан куштан не пайда?

Кылчылдатып үшүтүп,

Жылуулугу болбосо,

Кырмазы тондон не пайда?

Аргый-аргый жүгүрүп,

Аскар тоону ашпаса,

Артындан жете келгенде

Азгырып жоону качпаса,

Аргымактан не пайда?

Элиң бейпил болбосо,

Желе тартып, бээ байлап,

Суу жакалай конбосо,

Сугун артып душманың,

Суундун башың булгаса,

Ат күлүгүн ылгаса,

Аргымак минип дууласа,

Салкын төрдөн не пайда,

Эс - акылым бейпайда...

Таңдайлашкан доо келсе,

Маңдайлашкан жоо келсе,

Калк алдында беттешип,

Калыс кебин айтпаса,

Калк камчысын чаппаса,

Чечендиктен не пайда?

Жоодон сууруп албаса,

Жолун тосуп барбаса,

Калкка назар салбаса,

Башың байлап барбаса,

Баатырлыктан не пайда?
 Журтка кайры тийбесе,
 Байлыгыңдан не пайда?
 Калыстыгың болбосо,
 Акимдигиң не пайда,
 Карыяң болор бейпайда,
 Элим-элим дебесе.
 Өйдө-төмөн удургуп,
 Көчүп конуп жүдөгөн,
 Элдин камын жебесе,
 Улук алды чыкпаса,
 Улуу сөзүн айтпаса,
 Акылмандан не пайда?
 Калкым-калкым дебесе,
 Калктын камын жебесе,
 Хан алдына чыкпаса,
 Калыс сөзүн айтпаса,
 Башын катып уктаса,
 Карыядан не пайда?
 Аргымдагы калганга,
 Айткан сөзүм бир пайда? [1, 22].

Жогорудагы «Залкар акындардар» китебинде Р.Сарыпбековдун Асан Кайгынын санаттарына берген кыскача мүнөздөмөсү ушу күнгө чейинки фольклорист, адабиятчылардын [2] баасын туюндурат. Анда: «Ар кыл турмуштук көрүнүштөрдү сюжетсиз тизмектеп философиялык ой жүгүртүп, ой толгоп, акыл-насаат айткан дидактикалык чыгарма катары берет. Формасы жагынан төкмө ырлардан айырмаланып, басым, ыргагы боюнча макал-лакапка жакындашып, кадимки жорго сөз түрүндө айтылганы байкалат» [5,19] деп мүнөздөгөн. Бирок, адабиятчылар «сюжетсиз тизмектеди» дегенде бир маанилүү жагдайды эске албагандыгын баса белгилеп кетүү үчүн жогорку текстти бүтүн келтирдик. Ырас, мында белгилүү бир сюжет жок, бирок ошол жорго сөз түрүндө сүрөттөлгөн өз-өзүнчө турган ар кандай объект, субъектилердин баары бир бүтүндүк түзбөйт дешке болобу?

Баамдап карасак, биринчиден, булар өз-өзүнчө турган асыл-баалуулуктар, нарктар.

Экинчиден, мында көрүнүп тургандай «... адамдардын ар кандай даражасын, түрдүү

жан-жаныбарларды, буюм-тайым жана асыл-баа сапаттарды адам жашоосуна экстрополяциялап, маанисин ачып, өз функциясын аткара албаса, андан не пайда?...» деген суроо турат. Башкача айтканда, санакка түшкөн нерселер социалдык мааниге ээ болгондугу менен бир бүтүнгө биригип, система түзүп турат. Кумайык ит, кыраан куш, кырмызы тон, аргымак ат, салкын төр, чечен, баатыр, байлык, аким, акылман, карыя мунун баарын бириктирип турган - адамдын, элдин жашоосу үчүн кереги тийгени, б.а. бул социалдык функциясы. Айттым алар өз функциясын аткарбаса, бул объектилер асыл баа боло албастыгын, наркы жоктугун баяндайт. Ал таанытуучу принциптердин жыйындысы болуу менен эле өзүнүн эвристикалык функцияларын аткарып, негизги мааниси конкреттүү изилдөөлөргө ылайыкташат. Бул эки жактуу ишке ашат.

Биринчиден, «системдүү мамиленин мазмундук принциби демейдеги салттуу предметтерди өздөштүрүү жана маңызын түшүнүү аркылуу жаңы маселелерди коюу - адам жашоосунда ролун аткарып, пайдалуу боло алдыбы?...» деген маселени чечүүнү калыптандырат. Экинчиден, системдүү мамиле түшүнүгүн жана принциптерин өздөштүрүүгө көмөктөшөт, бул предметтерге структуралык жана типологиялык белгилерди берүү менен структуралык-изилдөөчүлүк программасын калыптоого (мында пайдалуу болтурууга) жол ачат [3, 206-213].

Асан-Кайгынын экинчи бир санаты:

Күн тутулуп жоголсо,
 Ай тутулуп тоголсо,
 Жылдыз өчүп бөгөлсө,
 Күндүн кетип жылуусу,
 Айдын кетип жарыгы
 Капкараңгы түн болоор,
 Дүйнө жүзү не болоор?
 Борошолоп күн жааса,
 Бороон чапкын сел болор,

Дүйнө жүзү не болор? [1, 23-24]. - д.у.с. биринчи шарттан жана андан келип чыкчу натыйжадан турган байланыш көрсөтүлөт. Мында дүйнөдө бардыгын бир бүтүнгө бириктирген - жаратылыш кубулуштарынын өз ара себеп-натыйжалуу, «...болсо», анда «...болоор» детерминанттык байланышы орун алганын көрсөтөт.

Үчүнчү санаты:

Ар нерсени көргөн билер,
 Алыс жолду жүргөн билер,
 Туз кадырын таткан билер,
 Сөз кадырын айткан билер,
 Соо кадырын оору билер,
 Мал кадырын баккан билер
 Хан кадырын эл билер,
 Өлүү кадырын тирүү билер,
 Тоо кадырын сүрүлгөн билер,
 Жоо кадырын чабылган билер.
 Заман кадырын тарыган билер,
 Башынан өтүп көрбөгөн,

Жаман, жакшыны кайдан билер? [1, 25]. - деп рационалдуу таанымда Жаңы мезгилдин (XVII кылымдан соңку) илимдеринде эксперименталдуу методдорунун негизинде айкындалган практиканын натыйжасында гана чындыкты таанып-билүүгө болот деген жобосун баяндап, практиканын маанисин көрсөтүп жатканы менен бир бүтүндүктү түзөт.

Ушул сыяктуу эле төртүнчү топтогу «биле албайт» редифи менен бириккен санат, «практикада көрбөгөн таанып-биле албайт» же «практикасыз таанып-билүүгө болбойт» деген жогорку эле жобонун тескериси болуп жатпайбы. Демек, бул эки ой бири-бирине тескери (карама-каршы) айтылган бир эле (концепция) бүтүм деп кабыл алынууга тийиш. Анткени бул санат, тажрыйбанын маанисин ачууга багытталган система.

Ат кадырын биле албайт,
 Алыска сапар жүрбөгөн.
 Суу кадырын биле албайт,
 Чаңкап келип конбогон.
 Сөздүн жайын биле биле албайт,
 Жыйылган топко барбаган [1. 25]. ж.б.

Асан Кайгынын бешинчи топтогу санаттары «карып» редифи менен бириккен дилемалардан турат.

Айтылбаган сөз карып,
 Замандашы болбосо,
 Карыя болор тез карып.
 Кадырын жеңе билбесе,

Бойго жеткен кыз карып,
 Каз өрдөгү болбосо,
 Айдың чалкар көл карып.
 Улугу адил болбосо,
 Убара болоор эл карып. [1. 26-27]

Мында, биринчи эле сап калган дилемалардын мүнөзүн ачып турат. Сөз - бул айтылуучу маани берип турган тыбыштык бирдик. Ал айтылууга тийиш. Эгерде айтылбаса эч бир функцияга ээ эмес, айтылбаса угулбайт, эч нерсени түшүндүрбөйт, таасир этпейт - маанисиз, жок эсе - карып. Ооба, карым-катыш мамиле оозеки ишке ашкан Асан Кайгынын заманында сөздүн айтылуусу эле жетиштүү болгон. Ал эми азыркы заманда болсо, сөз айтылгандан башка да жазылып, атүгүл аудио-видео түрдө фиксирленгенде гана карып болбой, толук кандуу ролун ойнойт. Мындан кийинки алынган объектилер да бири-бири менен шайкештик, гармония болбосо баалуулуктар маанисин жоготуу, карыпка айланаары баяндалат. Чөйрөсү шайкешпесе, карыя, түгөйүн таппай бой жеткен кыз, каз өрдөксүз-көл, адил улугу жок убара тарткан эл булардын баарын системага бириктирип турган жалпылык кандайдыр бир шарт болбосо, гармония бузулат - «карыштык».

Бөлүк менен жалпынын байланыштарына негизделген «табасың» редифи менен бириккен санат адамды топуктуу болуу, каниет кылууга чакырган насыяттардан турат. Бул, чынында тематикасы так, белгилүү бир идеялык позициядан б.а. адамдын жалпы менен жекенин катышын ажыратууга багыт бере турган, максатуулугу айкын - насыят. Мында так сандык баалоо мүмкүн болбогон жагдайда, чечим кабыл алууда адам тандоосуна коюлган предметтердин жеке - өзгөчө- жалпы катыштарына көңүлдү бурат.

Аргымакты жаман деп,
 Бууданды кайдан табасың?
 Туйгунунду жаман деп,
 Шумкарды кайдан табасың? [1. 27]. ж.б.

Жалпысынан алганда насыяттар санаттардан таалим-таасир көрсөтүү, максат багыттуулугу менен айырмалуу болгон, дүйнө таанымдын өзгөчө бир системасы болуп, жалпы көз карашты аныктоодо орду бар, жалпы санаттын - системанын өзгөчө көрүнүшү. Мындай сыртынан караганда бүтүнгө бирикпестей көрүн-

гөн объектилер бир системага биригип, дүйнөнү сыпаттап, көз карашты аныктайт. Алсак,

Адам өлсө өлүк, жан өлбөйт,

Жакшынын өзү өлсө да сөзү өлбөйт [1.28], - деген саптар аркылуу «адам - жан менен дененин биримдиги» деген көз карашын, рухий мурастын - сөздүн өлбөстүгүн чагылдырат.

Асан Кайгынын санат-системалары: дүйнөдөгү объектилердин, кубулуштардын жана процесстердин социалдык функциясына, өз ара байланыштарын, чындыкты таанууда субъекти менен объектинин өз ара катыштарын, жалпы, жеке, өзгөчөнүн катыштарын адамга, адамзат коомуна экстраполяциялоо менен түзүлгөн.

Ошентип, биздин пикирибизче бизге белгилүү болгон **санаттар** «дүйнө - адам» катышындагы «жаралуу жана өтүү», «өмүр менен өлүм», «жашоо менен өтмүш», «жалган менен акыйкат» тууралуу элдик концепциялар, этностун туюмдарынын, муундан-муундарга берилип, жалгашып отурган бүтүндөй ойчулдук тазырыйбасынан, билимдеринен, корутундуларынан иштелип чыккан чындыктардын жалпыланган бүтүндүгү, объективдүү

дүйнөнүн белгилүү бир системасын изоморфттуу же гомоморфттуу чагылдырган субъективдүү түшүнүмдөрдүн системасы. Санаттар бири-бирине окшош сыяктанат. Анткени, анда чагылдырган объективдүү дүйнө бирөө.

Адабияттар:

1. Залкар акындар: 3-том: Кет бука, Асан Кайгы, Токтогул ырчы, Калыгул, Арстанбек. - Б.: Шам, 2006. -242-бб.
2. Кыргыз элинин санат-насыят ырлары. Түзгөн Т.Абдыракунов.-Ф., 1973.
3. Сариева К. Тоо философиясы. Монография. -Б.: Улуу Тоолор, 2014.-296-б.
4. Сариева К. Санат ыр – кыргыз дүйнө түшүнүгүндөгү система. /Гуманитарные проблемы современности: Научные труды молодых ученых Выпуск 9. - Б: НАН КР ИФип 2008.- 41-48-бб.
5. Сарыпбеков. Р. Асан Кайгы./ Залкар акындар: 3-том. -Б: Шам, 2006.-19-б.

УДК 78:7.031

Джакыпов К.К. /Кыргызстан/

И. Арабаев атындагы КМУнун

Көркөм маданият жана билим берүү факультетинин музыка кафедрасынын башчысы, доц. м. а.

ААЛАМДАШУУ ШАРТЫНДА КЫРГЫЗ ЭЛДИК АСПАПТЫК АТКАРУУЧУЛУК ӨНӨРҮН САКТОО ЖАНА ӨРКҮНДӨТҮҮ ПРОЦЕССИНИНДЕ КӨРКӨМ БИЛИМ БЕРҮҮНҮН РОЛУ

Аннотация: Бул макалада автор кыргыз элинин кылымдардан келе жаткан "устат-шакирт" салтын билим берүү системасына киргизүү аркылуу жетишилген ийгиликтерге токтолуу менен көркөм маданияттын инсандын калыптануусундагы ордун белгилейт. Ошону менен бирге ааламдашуу шартында жаштарды жеңил музыканын терс таасиринен сактап калууда мамлекеттик деңгээлде системалык иш жүргүзүү гана оң натыйжа берерин билдирет.

Негизги сөздөр: салттуу музыка, эстетикалык тарбия, устат-шакирт, көркөм билим берүү, негизги музыкалык аспап, кошумча музыкалык аспап, комуз, окуу программасы

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОХРАНЕНИИ И В РАЗВИТИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Аннотация: В этой статье автор обращает внимание на результативные сдвиги с внедрением кыргызской многовековой традиции "устат-шакирт" в систему образования и отмечает роль художественной культуры в формировании личности. Вместе с тем вселяет надежду на положительные результаты систематической работы на государственном уровне от отрицательных влияний легкой музыки на молодежь в условиях глобализации.

Ключевые слова: традиционная музыка, эстетическое воспитание, мастер-ученик, художественное образование, основной инструмент, дополнительный инструмент, комуз, учебная программа и т. д.

THE ROLE OF ART EDUCATION IN PRESERVING THE DEVELOPMENT OF TRADITIONAL MUSIC IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION

Annotation: In this article, the author draws attention to the effective swigs with the introduction of the Kyrgyz centuries-old tradition of « ustat-shakirt » into the education system and notes the role of artistic culture in the formation of personality. At the same time, it gives hope for positive results of systematic work at the state level from the negative influences of light music on young people in the context of globalization.

Key words: traditional music, aesthetic education, master student, art education, basic instrument, additional instrument, komuz, curriculum.

Кыргыз элинин тарых-таржымалын изилдеген окумуштуу, академик В.В. Бартольд: «Кыргыздар – Орто Азиянын эң байыркы элдеринин бири. Азыркы убакта Орто Азияда жашаган элдердин ичинен тарыхта аты ушунчалык эрте жолуккан бир да эл жок болуш керек» [1] – деген тыянакка келүүсүн, окумуштуунун бул багытта жасаган көп жылдык эмгегинин жыйынтыгы деп эсептейбиз.

VI-IX кылымдардагы байыркы түрк жазма эстеликтеринде, X-XVI кылымдардагы араб, перс ж.б. жазма булактардан жана аларга кошумча ирээтинде мекенибиздин жер-жерлеринен табылган ар кандай курал жабдыктардан, сөөк менен жыгачка түшүрүлгөн түркүн-түстөгү эң жөнөкөй оюмдардан, үңкүрлөрдүн боорлоруна тартылган, аска таштарга чегилген сүрөттөрдөн, балбал таштардан ата-бабаларыбыздын музыкалык маданиятынын изин таап, нугун басып, ыргактарын туябыз.

Бизге жеткен жогорудагыдай тарыхый эстеликтерден, элдик кол өнөрчүлүк буюмдарынан карап, ошол кездеги жашап өткөн муундардын көркөм ой жүгүртүүсүн, сулуулукка, көркөмдүккө болгон мамилесин боолголоп билсек болот.

Кыргыз жергесинде дүйнөлүк маанидеги тарыхый эстелик болгон «Саймалуу-Таш» өрөөнүндө аска таштарга чегилген сүрөттөргө байкоо салсак, андагы ритуалдык бийлерди чагылдырган сүрөттөрдү көрөбүз. Ушундан улам, ошол кезде элибизде бий маданияты болгондугун, ал эми бий болгондон кийин кандайдыр бир деңгээлде музыкалык маданиятыбыздын түптөлө баштагандыгын айта алабыз [3. 6-б.].

Кыргыздын элдик музыкасы жана музыкалык аспаптарын изилдеген баалуу эмгектер Советтик мезгилде пайда болду. Ал изилдөөлөр В. Виноградовдун, А.Затаевичтин, В.Беляевдин калемдерине таандык.

Бул изилдөөчүлөр тарабынан учурунда элибизде кылымдар бою атадан-балага, муундан-муунга оозеки түрүндө берилип келе жаткан элдик музыкабызды жазуу түрүндө нотага түшүрүп, анын калыбын бузбай сактап калууга жол башталган. Азыркы күндө алардын эмгектери музыка изилдөөчүлөр үчүн негизги таяныч катары пайдаланылууда.

1928-жылы сентябрь айында, Агартуу

комиссариатынын чакыруусу менен музыкавед-фольклорист А. В.Затаевич келген [2]. Бул адамдын келүүсү менен кыргыз музыкалык маданиятында улуу бурулуш болду. Эки айдын аралыгында Токтогул, Карамолдо, Муратаалы ж.б. өңдүү залкарлардын чыгармаларын нотага түшүрүп, өзүнчө жыйнакка киргизген.

Кыргыз элдик аспаптык аткаруучулук өнөрү XX кылымдын башы менен өзүнүн өнүгүү жолунун жаңы этабын баштайт. Анткени бул мезгилден баштап, музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн билим берүү системасы менен байланышы башталган.

Октябрь Революциясынын жеңилинен кийин эл жыш отурукташкан айрым аймактарда музыкалык студиялар ачылат. Аларда музыкалык ар кандай ийримдер жанданат. Музыкалык ийримдердин натыйжалуу иш-аракеттерди жүргүзүүсү, акырындык менен музыкалык окуу жайлардын ачылышына себепкер болот. Ал эми музыкалык окуу жайларды бүткөн жаш адистер театрларды жана филармонияны уюштурууга түрткү берет. Мындай музыкалык мекемелерде аспаптык ансамблдер жана оркестрлер иш баштайт. Бул кыймыл түзүлгөн коллективдердин адистери үчүн, албетте кандайдыр бир деңгээлде музыкалык билим алууну талап кылды. Бирок, тилекке каршы, элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүнө окутуу объективдүү жана субъективдүү ар кандай себептерден улам билим берүү системасында өз ордун ээлеген жок. Бул жалпы элдик салттуу музыканын өнүгүүсүндөгү көйгөйлүү маселелерден болуп, бир нече мезгилге чейин созулду. Ал учурда Коммунисттик партиянын саясаты менен музыкалык билим берүү системасында жаш муундарды «жаңыча» тарбиялап-окутуу жүргүзүлдү. Ал «жаңыча» окуу-тарбиясына, Европалык жана орус музыкасын окуп өздөштүрүү, алардын музыкалык аспаптарында ойноону үйрөнүү киргизилген. Ал эми кыргыз салттуу аспаптарында окутуу жалпы билим берүүчү мектептеринде жана мектептен тышкары мекемелердеги музыкалык ийримдерде гана жүргүзүлдү. Ал ийримде аспаптарда ойноону каалоочулар жана жеке ынтызарлар гана катыша алышкандыктан массалык мүнөзгө ээ болгон эмес. Кыргыз ышкыбоз жаштарынын мындай шартта музыкалык билим алуусу жана

аспаптык аткаруучулук өнөрүн өздөштүрүүсү XX кылымдын аягына чейин жүргүзүлдү [4].

1985-жылдары аспаптык аткаруучулук өнөрүнө окутуу жагдайында бир топ бурулуштар болуп өттү. Ал бурулуш, аспаптык аткаруучулук өнөрүнө окутуунун билим берүү системасына киргизилишине байланышкан.

1984-жылы Б.Бейшеналиева атындагы Кыргыз мамлекеттик маданият жана искусство университетинде кыргыз салттуу комузун окутуп-үйрөтүү башталган.

1987-жылдан баштап республика боюнча балдар музыкалык мектептеринде, музыкалык орто жана жогорку окуу жайларында элдик салттуу музыкалык аспаптарда: (алгач комуз, темир ооз комуз, андан кийин кыл кыяк, анын сонунан үйлөмө аспаптар – чоор, сыбызгы, ж.б.) ойноого окутуу боюнча класстар ачылат.

Бул мезгилде комузчу Нурак Абдырахманов өзүнүн музыкалык мектебин ачат. Ал устаттык бай тажрыйбасы менен көптөгөн жаш таланттарды мектебинде тарбиялап чыгара баштайт.

1993-жылы Кыргыз Мамлекеттик Консерваториясы ачылат.

1994-жылы Консерваторияда салттык музыка кафедрасы уюштурулат.

Кафедрада алгач кыргыз элдик аспаптардан комуз боюнча окутуу жүргүзүлүп, анын сонунан көп өтпөй, элдик ырдоо классы ачылат. Элдик аспаптар боюнча окуу программалары түзүлүп, ал программалардын негизинде окуу китептерин, окуу-усулдук куралдарын, хрестоматияларын жазуу менен ноталык жана музыкалык адабияттарды топтоо иштери жүргүзүлө баштайт.

1989-жылы И. Арабаев атындагы Кыргыз мамлекеттик педагогикалык университетинин Маданият факультетинин музыканын теориясы, тарыхы жана музыкалык аспаптар кафедрасында салттуу комуз бөлүмү ачылып, ал окуу планына фортепиано, баян-аккордеон менен бирге негизги аспап катары окутула баштаган. Кафедрада алгачкылардан болуп жогорку окуу жайлардын музыкалык бөлүмдөрүндө негизги аспап катары салттуу комуз аспабын окутуунун 4 жылдык программасы түзүлүп, бекитилет. Программада комуз чыгармалары эң жөнөкөй көнүгүүлөрдөн, этюддардан, кайрык, обондордон башталып, акыркы курста залкар

күүлөрдү чертүү жана айрым кара күүлөрдү фортепианонун коштоосунда ансамбль ойноо деңгээлине жеткирүү камтылган. Ушул эле программада жыйынтык сынак учурунда студенттерге аткарган чыгармалары боюнча аннотация жазуу талабы коюлган. Мындай талап болочоктогу музыка мугалими үчүн мектепте сабак өтүүдө күүлөр, комузчулар жана алардын чыгармачылыгы боюнча окуучуларга кеңири маалымат берүүсүнө жол ачмак. Учурда бул багытта комуз аспабы негизги аспап, кошумча аспап жана концертмейстер классы дисциплиналары катары Мамлекеттик билим берүү стандартына киргизилди.

Кыргызстандагы аспаптык аткаруучулук өнөрүнүн билим берүү системасына киргизилүүсү, деги эле музыкалык-педагогикасы Европалык музыкалык педагогикага салыштырмалуу абдан жаш. Кыргызстан эгемендүүлүккө ээ болуу менен музыкалык дүйнөдөгү өз алдынчалыгын жана иденттүүлүгүн бекемдеп келет. Тарыхый жактан алганда, анын иш алып баруусу негизинен советтик мезгилдеги музыкалык педагогиканын мыкты салттарына таянат.

Улуттук искусство тармагындагы музыкант-педагогдун татыктуу билими болочоктогу педагогикалык ишкердүүлүк үчүн зор таяныч. Музыка мугалими улуттук профессионалдык музыканын түзүлүшү жана өнүгүшү жөнүндөгү билимдерге ээ болушу зарыл. Ал эми конкреттүү аткаруучулук репертуардагы авторлордун стилистикалык өзгөчөлүктөрүн өздөштүрүү, сөзсүз, педагогикалык ишмердүүлүккө, мектептеги музыка сабагына болгон жекече мамилеге оң таасир этет. Ошондуктан, студенттерде аткаруучулук репертуарынын топтолушу үчүн кыргыз салттык музыкаларын жумушчу программага кошуу менен аткаруучулук программаларды пландоо абдан маанилүү.

Кыргызстандагы көркөм билим берүүнүн түзүлүшү жана өнүгүү процесси бир нече этаптарды басып өткөндүгүн жана ал жол жөнөкөй болгондугун, ар бир этаптын өзүнө тиешелүү мүнөздүү белгилери бар экендиги билебиз.

Учурда коомдун актуалдуу маселелерин чечүү үчүн, жаңыча ой жүгүртө алган, өз ишинин чебери, адеп-ахлактуу жана руханий дүйнөсү бай адам керек. Мындай жоопкерчилик

адамдын заманбап билим алуусун жана аны иш жүзүндө пайдалануусун талап кылат.

Билим алуу социалдык жана экономикалык маселелерди чечүүдө маданият менен катар коомчулуктун эң башкы мүдөөсүнө айланды. Бул маселени чечүүдө эстетикалык циклдин предметтери бардыгынан эффективдүү каражат болуп саналат. Көркөм өнөр дисциплиналары философия, тарых жана эстетика дисциплиналары менен бирге окуу процессинде адамдын гармониялуу калыптануусуна ар тараптуу жардам берет.

Көркөм өнөргө окутуу системасын сактоо жана чыгармачыл кесиптердин адистерин даярдоо менен бул системаны мындан ары да өнүктүрүүгө ыңгайлуу шарттарды түзүү, заманыбыздын актуалдуу маселелеринен.

Тарыхта такталгандай, эң коркунучтуу мезгил – бул руханий байлыктын жакырдыгы. Ааламдашуу шартында руханий дөөлөттөрүбүздүн корголушу, улуттук өзгөчөлүктөрүбүздүн сакталышы – улуттун сакталып калышынын негизги өбөлгөлөрүнөн болуп саналат.

Искусствонун билим тарбия берүүдөгү орду жана ролу канчалык чоң экенин Кыргыз Республикасынын Билим берүү жана илим министрлигинин чечимдеринен, чыгармачыл топтордун жана уюмдардын иштеринен байкоого болот.

Көптөгөн окумуштууларыныной-пикирлери боюнча, көркөм өнөргө окутуу адамдын толук өнүгүп-өсүшүндө чечүүчү факторлордун бири болуп саналат. Бул факторлорду эске алуу, өспүрүмдөрдү жана жаштарды, ал гана эмес орто курактагы адамдарын окутууда жана коомдоштурууда, албан ийгиликтерге жеткенге уникалдуу шарт түзөт.

Көркөм билим берүү – өзгөчө жоопкерчиликти талап кылган максат (миссия). Анын артыкчылыгы – искусство дүйнөсү адамдын жаш-курагына, жынысына, дин өзгөчөлүгүнө, кызыкчылыгына жана көнүмүш мейкиндигине карабай, ар бир адам үчүн чыныгы руханий азыктандыруучу чөйрө боло алгандыгында. Бирок, Кыргызстанда көркөм билим берүүнү уюштурууда азыркы учурда төмөнкүдөй карама-каршылыктар байкалууда:

– үй-бүлөдөгү муундан-муунга келе жаткан каада-салтты, үрп-адатты кийинки муундарга өткөрүп берүү

маселесинде (айрыкча шаарларда);

– чыгармачыл адамдарга карата болгон коомдук зарылчылык менен анын чыгармачыл өнөрүн жайылтып, пайдалануунун өнүкпөй жатышынын ортосундагы карама-каршылыктар;

– билим берүү системасында окуучулар менен студенттердин чыгармачылык дараметин жогорулатууга болгон зарылчылыктар жана бул жаатта орто жана жогорку көркөм билим берүүнү каржылап, камсыздоонун жетишсиздигинин ортосундагы карама-каршылыктар [5].

Мындай кырдаал Кыргызстандагы көркөм өнөргө окутуу процессин жүргүзгөн бардык окуу жайларда жаңыча аракеттерди, жолдорду жана үлгүлөрдү издөөнү талап кылууда.

Бул багытта акыркы мезгилде жасалып жаткан аракеттер арбын. Элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүн өнүктүрүү жана жайылтуу багытында мамлекеттик мекемелер менен катар эле өз демилгелүү уюмдар, жекече инсандар, өнөктөш мамлекеттердин айрым өкүлдөрүнүн көмөктөшүүсү менен алгылыктуу иш аракеттер жасалууда. Атап айтсак: «Устат-шакирт» салттуу музыканы сактоо борбору, «Айгине» маданий-изилдөө борбору ж.б.

Аталган уюмдар тарабынан кыргыз элинде салт катары сакталып келе жаткан аспаптык аткаруучулук өнөрүн сактоо жана жайылтуу багытында өнөрдү устаттан шакиртке өткөрүү салтын улантуу жана салттуу музыканын белгилүү өкүлдөрүнүн мектебин ачуу, аларга шакирттерди тартуу иштери ийгиликтүү аткарылууда. Анын натыйжасында өнөр чөйрөсүндө өз жүзү өз таланты менен таанылган жаштардын мууну жаралды. Алар кыргыз салттуу музыкасын өлкөбүздүн аймагында жана чет мамлекеттерде даңазалоого олуттуу салым кошушууда. Айрыкча «Айгине» маданий-изилдөө борбору тарабынан каржыланып уюштурулган комузчу Нурак Абдырахмановдун «Эн белги менен комуз үйрөтүү» мектебинин катышуучуларынын күчү менен

II Дүйнөлүк көчмөндөр оюнунда аймактардан чогулган 1000 комузчунун А. Огомбаевдин «Маш ботой» күүсүн ансамблде ойноосу бул багыттагы аткарылып жаткан иштердин ачык далили. Дүйнөлүк маанидеги бул иш чара кыргыз элинде салттуу музыкага жана аспаптык аткаруучулук өнөргө болгон

мамиленин оң тарапка багыт алгандыгын көргөздү. «Устат-шакирт» салттуу музыка борбору учурда Бишкек шаарынын жана аймактардын айрым мектептери менен биргелешип, салттуу музыка сабагын жумасына бир жолу – кружок катары киргизүүнү ишке ашырышкан. Анын жыйынтыгында алар менен биргеликте иш алып барып жатышкан жалпы билим берүүчү мектептерде комуз, чопо чоор, темир комуз аспаптарында ойноо массалык көрүнүшкө айланууда. Окуучу балдар салттуу аспаптар менен жакындан таанышуудан сырткары алардын айрымдарында ойной билүү деңгээлине жетишүүдө. «Адамдын жан дүйнөсү музыкалык аспаптай, аны кандай толгосоң ошондой обон угасын» демекчи жаш муундарды багыштын каптап кирген жеңил-желпи кабыл алынуучу поп-музыкаларынын терс таасиринен сактап, өз элинин музыкалык бай мурасын жеткирүү мамлекет тарабынан да колдоого алынса, анын эл арасында кадыр-баркы мындан ары да өсөр эле.

Ал эми акыркы жылдары Кыргыз Республикасында «Салттуу музыка» күнүн белгилөөнүн мыйзам тарабынан бекемделиши жана ага коомчулуктун тартылышы менен аткарылып жаткан колдоого аларлык саамалык, дагы да келечекте кыргыз элинин маданий мурастарын өркүндөтүп жана кийинки муундарга нарк-насилини жоготпой жеткирүүдө өз жемишин берет деп бекем ишенебиз.

Адабияттар

1. Бартольд В. В. Кыргыз жана Кыргызстан тарыхы боюнча тандалма эмгектер / Түз. кошумча түшүндүрмөлөр жана алгы сөз жазган Ө. Караев, – / Кырг. котор. котормочулар жамааты / Б.: «Айбек» фирмасы, 1997–456-б. Затаевич А.В. Кыргызские инструментальные пьесы и напевы [Текст] / А.В. Затаевич. – Фрунзе, 1971.
2. Алагушов Б. Кыргыз музыкасынын тарыхынан: Педагогика институтунун музыка факультети үчүн окуу китеби / Алагушов Б. Койгелдиева Т., Турдумамбетова Ш., Ф.: – М, 1989. – 208 б., 40-б.
3. Касей М. Кыргыз элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүнүн тарыхы [Текст] / М. Касей. – Бишкек, 2015. – 406-б.
4. Кыргыз Республикасындагы көркөм өнөр окутуусу XXI кылымдагы чыгармачыл мүмкүнчүлүктөрдүн өнүгүүсү аналитикалык доклад «КМШ мамлекеттериндеги көркөм өнөр окутуусу: XXI кылымдагы чыгармачыл мүмкүнчүлүктөрдүн өнүгүүсү» ЮНЕСКО жана МГКФ пилоттук долбоордун алкагында даярдалган Б.: 2011

УДК 78.1/4:39

Жакыпбек Н.Б./Казакстан/*ст. преподаватель КНК им. Курмангазы,**магистр искусствоведческих наук***ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОГО ЖЕТЫГЕНА****Аннотация:** В этой статье охвачен период исторического развития, выхода в свет и употребления древнего инструмента жетыген.**Ключевые слова:** жетыген, фольклор, типологически родственные инструменты.**THE SPACE AND TIME OF DEVELOPMENT OF THE KAZAKH ZHETYGEN****Annotation:** This article covers the period of historical development, publication and use of the ancient zhetygen tool.**Key words:** zhetygen, folklore, typologically related instruments.

Музыкальные инструменты занимают особое место в истории культуры казахского народа. Народ посредством сопровождения различных музыкальных инструментов выражал свою печаль и душевную тревогу в трудные времена и в час бедствий, радостное ликование в мирное время. Традиционные обряды, национальные сакраментальные события, разнообразные явления общественной жизни находили своё продолжение в исполняемых песнях, звуках кюев. Всмотревшись в древнюю музыкальную культуру казахского этноса, убеждаемся в том, что история искусства не ограничивается одним или двумя инструментами, а также является в целом общим для сохранивших культурный дух поколений тюркских народов богатым культурным наследием со своеобразным звучанием, таинственностью.

Инструменты и их виды, широко используемые среди тюркских народов, выражающие их разные сокровенные мысли и печальное настроение, вполне могут быть доказательством сказанному. Аль-Фараби в своём научном труде «Великая книга музыки» генезис происхождения древних музыкальных инструментов связывает с природными звуками и имитацией этих звуков. Шелест песка, завывание ветра в пещерах, шорох камыша и другие звуки идентичны звукам музыкальных инструментов [1, с.18]. Исследователь В.Виноградов, высказав мнение: «Взаимосвязь музыкальных

инструментов ясна, как божий день, их отчётливые признаки ведут на Север, в Центральный Казахстан и Южную Сибирь, в Алтай, и кыргызская музыка, и казахская музыка словно по отдельности распустившиеся два побега, когда-то образовавшиеся из одного корня» [2, с. 71]. заявляет, что используемые тюркскими народами инструменты существуют с испокон веков и они многообразны. В силу различных исторических причин, а также в связи с сохранением духовной культуры в устной форме, звуки и мелодии традиционных музыкальных инструментов с подобной богатой историей не были записаны, соответственно не сохранилась и письменная история. Их повторное изучение возобновилось в XIX веке и начало пополняться ценными сведениями. Был выяснен генезис происхождения различных инструментов, их структура, техника исполнения, музыкальные особенности, инструментальные возможности, а также была сделана запись инструментальных произведений, жанровый диапазон был увеличен. Исполнительская возможность инструментов также расширилась. Но всё же, можно прийти к убеждению, что аналогичная ситуация не является универсальной для всех казахских музыкальных инструментов. Хотя существуют такие инструменты, как домбра и кобыз, которые, начиная с XIX века систематически исследуются, инструментальная возможность которых вносит вклад в ознакомление с нашей национальной культурой, но некоторые

ударные, духовые, струнные щипковые музыкальные инструменты участвуют лишь в составе оркестров, или же не сумели продемонстрировать свои музыкальные возможности. В истории возрождения данных инструментов из-за недостаточного исследования инструментов, из-за малочисленности исполнителей на инструменте и отсутствия спроса на употребление инструмента не смогли развиваться в настоящее время. Один из них – инструмент жетыген, который является основой сегодняшней темы нашего исследования.

Жетыген – древний казахский многострунный щипковый музыкальный инструмент. Сведений касательно времени появления и использования инструмента ничтожно мало. Следовательно, историю происхождения инструмента жетыген мы рассмотрим параллельно, связывая с использованием многострунных инструментов в разные исторические периоды существования казахского этноса. Тот факт, что у древних шумеров, живших 3000 лет назад до н.э. и в древнем Хорезме существовали многострунный инструмент кифара, в Пазырыкском кургане был найден двухструнный музыкальный инструмент V-IV веков до н.э., похожий на арфу [3. с.21-22, с.35], [4. с.5-15], в древнем городище Койкырылган на территории нынешней Средней Азии в IV веке существовал струнный инструмент, свидетельствуют о том, что наш народ с испокон веков имел культурные ценности и увлекался музыкальным искусством, а также инструмент жетыген имеет глубокие корни. Данные многострунные инструменты со временем прошли через многочисленные пути развития, превратившись в усовершенствованный национальный инструмент одних народов, а в некоторых странах сохранились лишь старая структура и исполнительский вариант, а у некоторых народов вообще вышли из употребления, были преданы забвению, до нас дошли только через легенды и письменные источники. Соответственно структура и исполнительское искусство обновлялись по творческим особенностям каждого народа, подвергались изменениям. С течением времени античные арфаобразные инструменты начали классифицироваться по группам. Например, вертикальные многострунные инструменты назывались – арфаобразные музыкальные инструменты, струнные ударные инструменты с палочками – цимбалаобразными, вид инструмента, которого исполнитель кладёт

на свои ноги в горизонтальном положении и играет щипая пальцами, относят к цитраобразным инструментам.

Жетыген, считающийся казахским национальным музыкальным инструментом, среди классификационных групп относится к числу цитраобразных инструментов. В мировом музыковедении многострунные цитраобразные инструменты были проанализированы с точки зрения структуры музыкальности, внешнего облика и музыкальной идентичности. Результаты исследования, выявив взаимную схожесть многострунных инструментов народов Азии и тюркских народов, сделали предположение, что их генезис происхождения и пути распространения общие. В странах Азии среди вышеназванных инструментов, начиная с древних эпох и до наших дней были в употреблении и сформировалась полноценная группа музыкальных инструментов, виртуозно исполняющая не только различные мелодии определённого народа, но и классическую музыку. Особенно, в число инструментов, заявивших о себе как о широко распространённых многострунных инструментах в мире музыки, вошли – китайский инструмент цинь, гучжен, японский – кото, корейский – каягым, вьетнамский – данчань и т.д. [5. с.179]. Историческим преемником этих инструментов был многострунный глиняный инструмент, широко распространённый в IX-XII веках среди тюркских племён, обитавших Монгольское плато [5.с.179-18]. В ту эпоху населявшие плато народности в связи с жизненными перипетиями во время многочисленных войн, когда они подвергались нашествиям и были вынуждены покидать родные места, переселиться в чужие страны, растеряли свои национальные ценности. Несмотря на это, они сумели сохранить многострунные щипковые музыкальные инструменты и донести будущим поколениям свои духовные музыкальные ценности. Среди народов, сохранивших древний облик своих исконных инструментов, донёсших до сегодняшнего дня, особое место занимают хакасы со своим инструментом чатхан. А также у тувинцев – инструмент чадаган, у тофа – инструмент чаттыган, у казанских татар – инструмент етиген, у башкир – инструмент чанза не преданы забвению. А древние Алтайские племена по истечению времени забыли свой многострунный инструмент, с которым раньше не расставались и инструмент вышел из употребления

[6, с.112]. В свою очередь инструмент жетыген соседнего кыргызского народа также вышел из употребления, оставив в памяти лишь название инструмента: «Жетигенди чалганда Жети жузу чогулду...Жети хандын чыры деп, Жетигиң Манас сыйы деп...Жетиген деп өзгөрткөн Эмкилердин чатагы» [7]. У кочевых племён, а именно у монгольского народа, из числа глиняных инструментов инструмент ятага развивался стабильно и до настоящего времени превратился в сформировавшийся многострунный музыкальный инструмент монгольского народа. Проводя анализ генезиса происхождения и формирования многострунных инструментов, можно убедиться в том, что жетыген имеет свою собственную историю. Об этом рассказывали такие исследователи и путешественники, как А.Маслов, П.Паллас, И.Георги, С.Болотов С.Гмелин, П.Рычков, которые утверждали о том, что в казахской степи слышали мелодии, исполненные на данном инструменте, оставив некоторые высказывания. Например, исследователь А.Маслов в своей статье, опубликованной в журнале «Сибирский Вестник» (1818) даёт более точное описание инструмента жетыген: «Ятага – музыкальный инструмент, используемый оренбургскими кыргызами. Корпус продолговатый, середина имеет четырёхугольную форму, чуть изогнутый в одну сторону. Обе деки по бокам цельные, остальные две деки соединены друг с другом двумя деталями, соотношения между ними 9:25...» [8.214с.]. Как и показывает это высказывание, исследователи и путешественники называли инструмент по-разному: «ятага», «елтага», «джаттыган». А этнограф С.Болотов касательно звучания инструмента сравнил его с торбоном и высказал ценное мнение: «В руках виртуозного исполнителя его звуки слушаешь с наслаждением» [6, с.109]. Как видно из приведённых сведений – название инструмента соответствует названиям инструментов родственных народов, существующих с тюркской эпохи. Это доказывает, что генезис этих многострунных инструментов одинаковый.

Благозвучные звуки инструмента жетыген также созвучны звукам других многострунных инструментов. Вероятно, в царских дворцах Древнего Шумера и азиатских стран исполнители на многострунных инструментах, даря наслаждение своим слушателям, сформировали музыкальную традицию, лелея мелодией, через звуки каждой струны впитывая в себя

горделивость и высокомерие, присущие аристократам [9, с. 99-129]. Красивые и чарующие мелодии, медленно извлекаемые из инструмента, волнующие душу завораживающие звуки влияют на сердца слушателей и в качестве связующего инструмента, позволяющего небу и земле общаться между собой. Кроме того, как пишутся в легендах, многострунные инструменты тюркских народов также улаживают слух слушателей, выражая их чувство тоски и сокровенные тайны, излечивая душевную боль людей, потерявших близких, повышая мотивацию для жизни. Исследователь Б.Сарыбаев заявил, что на инструменте жетыген, доставшемся нашему народу от наших предков, и относящемуся к ценностям «Культурного наследия», играли не для развлечения, а исполняли патриотические произведения, повышающие национальное самосознание и призывающие к терпению и толерантности [6, с.112]. История происхождения инструмента жетыген хоть и широко распространена среди народов Азии и Шумера, среди кочевых тюркских народов, с течением времени вышла из употребления. Возвращение музыкального инструмента жетыген связано с проведением самостоятельных поисковых работ учёного-этнографа, профессора Б.Ш. Сарыбаева, который опирался на письменные источники русских путешественников XIX века П. Палласа, И.Георги, Б.Рычкова и т.д. Таким образом, благодаря тщательным исследованиям учёного в 1965-66 г.г. вышел в свет, инструмент жетыген впервые в числе фольклорных инструментов вновь вошёл в число казахских национальных музыкальных инструментов. Инструмент получил своё название «жетыген» в связи с семью струнами, которые были натянуты в период, когда учёный проводил свои исследования. Об этом исследователь подробно рассказывает в своём труде, как он записал во время экспедиции со слов домбриста Жаксылыка Елеусинова историю происхождения семиструнного жетыгена [6, с.111].

Инструмент жетыген, который на протяжении ста лет вышел из употребления, до 60-х годов прошлого века был предан забвению и был на грани исчезновения, благодаря неустанному труду Б.Ш. Сарыбаева превратился в национальный музыкальный инструмент, пополнил ряд казахских инструментов. Он, придавая огромное значение строению структуры инструмента, объясняя модель жетыгена

изготовителю глиняных инструментов О.Бейсембаеву, для извлечения звука из инструмента образовал диатонические лады, впервые сделал 13-струнный инструмент, со временем развил и усовершенствовал инструмент, доведя количество струн до 22, изготовил несколько вариантов жетыгена. Исполнители на жетыгене, взявшие за основу вышеназванный вариант, исполняя на сцене традиционные песни и кюи, способствовали широкой популяризации инструмента среди населения, пропаганде мелодий инструмента.

Начиная с 70-х годов первыми исполнителями на жетыгене стали Талгат Сарыбаев и Кайыржан Маканов. А, начиная с 80-х годов такие исполнители, как Едил Кусаинов, Сауле Мерекеева, Шахбану Кылышбаева, Нургуль Жакыпбек, внесли свой непосильный вклад в окончательное становление инструмента жетыген в народе. Спустя годы в связи с положительной характеристикой мелодии инструмент был широко известен среди народа, а в 90-е годы выросла заинтересованность и появился спрос на инструмент. Однако, с увеличением числа исполнителей и обновлением репертуара инструмента у жетыгена уменьшилась сольная исполнительская возможность и появились препятствия.

Об этом в своём труде предупреждал исследователь Б.Ш. Сарыбаев, где он пишет, что древний вариант инструмента жетыген сохранил без изменений среди тюркских народов, его настрой и методы игры на инструменте можно адаптировать к жетыгену. В этот период искусствовед, известный кюйши Абдулхамит Райымбергенов, основываясь на потенциальные возможности, всесторонне изучив инструмент, сумел внести в процесс формирования жетыгена возрождённые старинные способы, правильно направив исполнителей, указав оптимальный путь.

Жетыген соседнего родственного кыргызского народа, название которого созвучно с казахским инструментом, может предполагать, что способы игры на этих инструментах в те времена были одинаковы. Беря за основу хакасский инструмент чатхан, исполнительская модель жетыгена и у кыргызов, и у казахов используется одинаково. В настоящее время тот факт, что Народная артистка Республики Кыргызстан Роза Аманова обратившая внимание на некогда забытого инструмента жетыген, в

целях его возрождения на родине демонстрирует её участие и заботу, её огромный вклад в музыкальное наследие своего народа посредством пополнения ещё одним древне-историческим инструментом.

Литература:

1. *Эл-Фараби* «Музыканың ұлы кітабы. – Алматы, 1996.
2. *Виноградов В.* «Қырғыздың халық музыкасы». Фрунзе. 1958 ж.
3. *Вызго Т.* [Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.1980.
4. *Мешкерис В.А.* Эволюция, типология и миграция струнных инструментов Средней Азии VI-IV вв. до н.э. IV в. н.э. (Алтай, Хорезм, Восточная Парфия) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. вып.1, – СПб: РИИИ, 1998.
5. *Жакыпбек Н.Б.* Қазақтың көне жетіген аспабы. // Музыкалық білім және музыкалық ғылым саласындағы өзекті мәселелері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 60 жылдығына арналған халықаралық ғылыми практикалық конференцияның материалдары. – Алматы, 2005.
6. *Сарыбаев Б.* Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер 1981.
7. Манас эпосы. Из киргизского видео материала по рассказу манасчи Р.Исакова
8. *Маслов А.Л.* Музыкалық аспаптарды суретін сала отырып баяндап жазу... – М., 1909.
9. *Болотов С.* С гармонии – к гармонии. – М. 2001.
10. *Васильченко Е.* Музицирование на цине и его место в Китайской культуре. // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М., 1986.

УДК: 791.43(575.2) (04)

Токоева Ж.Т. /Кыргызстан/
научный сотрудник
отдела "Духовная культура"
ИФУППИ НАН КР.

КЫРГЫЗСКОЕ КИНО И ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА

Аннотация: В статье анализируется взаимосвязь и взаимовлияние кыргызского кино и традиционной музыки, а также раскрывается особенность и многофункциональность кинематографии.

Ключевые слова: музыка, многофункциональность кинематографии, внутрикадровая и закадровая музыка, музыкальная лейттема, традиционная музыка.

КЫРГЫЗ КИНОСУ ЖАНА САЛТТУУ МУЗЫКА

Аннотация: Бул макалада кыргыз киносу менен салттык музыканын өз ара байланышы анализделген, ошондой эле кинематографиянын өзгөчөлүктөрү жана көп функционалдуулугу көрсөтүлгөн.

Негизги сөздөр: кинематография, кинематографиянын көп функционалдуулугу, кадр ичиндеги жана кадр сыртындагы музыка, музыкалык лейттема, салттуу музыка.

KYRGYZ CINEMA AND TRADITIONAL MUSIC

Annotation: The article analyzes the interrelation and mutual influence of Kyrgyz cinema and traditional music, as well as the peculiarity and multifunctionality of the cinema music.

Key words: music, multifunctional cinema music, intraframe and offscreen music, musical leutHEMA, traditional music

В искусстве, как и в науке, все большее значение приобретают процессы, происходящие на стыке нескольких областей, нескольких сфер. Особенно наглядны эти процессы в кинематографе, где синтетичность является основой специфики.

Кинематограф синтезирует в себе выразительные средства различных искусств. С литературой их объединяет слово, протекание действия во времени, с живописью – зрительная образность, с музыкой – принцип гармонии, контрапункт, ритм.

Музыка первых звуковых фильмов, следуя устоявшимся традициям немого кино, зачастую лишь создавали определенный колорит или звуковой фон зрительного ряда. Постепенно музыкальный материал получал эстетическое осмысление, музыка в кино принимала формы самостоятельного жанра, складывались законы музыкальной кинодраматургии. Среди них одно из важнейших свойств – фрагментарность, дискретность кинематографии

во времени, что обусловлено монтажным строем фильма, сменой кадров. “В кино музыка режется и клеится также, как киноплёнка” [1]. Прерывность музыкального материала вызвала к жизни новые формы музыкального мышления. “Прелесть работы в кино иногда в том и состоит, - писал композитор А. Шниттьке, - что музыкальные эпизоды при общей тематической связанности достаточно изолированы. Между ними существуют музыкальные “пустоты”, и поэтому каждый новый эпизод может нести яркую фактурную идею”. [2].

Мозаичность музыкального ряда в кино требует от композиторов свободного владения всем многообразием жанров и стилей, точное ощущение музыкально-интонационного фонда различных эпох. В связи с этим приведем замечание композитора В. Дашкевича: “Я композитор и обязан владеть разными музыкальными стилями, от древних до новейших, такова профессия, заставляющая меня, особенно при работе в театре и кино,

находить точные и соответствующие эпохе интонации, будь то время НЭПа, Шерлок Холмс или современного подростка Плюмбума” [3].

Следует помнить, что обязательное требование к кинематографии – лаконичность. Ведь музыка кино – это музыка микроформ, и длительность ее звучания в отдельных эпизодах фильма ограничена секундами. “Если в опере, оратории, симфонии мы довольно свободно располагаем временем, нужным для выражения главной музыкальной идеи, для обрисовки центрального образа, то в кино находимся в постоянном “цейтноте”. Мы обязаны выразить самые сложные мысли и чувства в строго определенном секундомером и большей частью довольно жесткий срок”, - пишет А. Хачатурян [4].

Кинематография сохранила традиционные средства музыкальной выразительности, но под влиянием кинематографа в ней произошла “переоценка ценностей”, смена смысловых акцентов и стилевых предпочтений. Композитору, создавшему музыку для кино, необходимо иметь особый дар, “чувство экрана”, знание природы кинематографа. В подавляющем большинстве случаев важна не самоценность кинематографии как таковой, а ее соответствие замыслу режиссера-постановщика. Особенность кинематографии – жить одной жизнью с изображением, шумами, речью, драматургией, интонацией и всем, что составляет целостность фильма. Музыкальное решение фильма зависит от жанра кинопроизведения, его образного строя, замысла режиссера, а также от индивидуальности композитора.

В первых кыргызских художественных фильмах, естественно, в силу отсутствия своих национальных музыкальных кадров, музыку к фильмам писали русские композиторы, как В.Леденев, А. Хачатурян, А. Зацепин, В. Кончаков, Е. Брусиловский, А. Шниттьке, Ш.Каллош, В. Кисин, А. Айги и другие.

Большой вклад в развитие кинокультуры Кыргызстана после формирования отечественного профессионального музыкального искусства внесли и отечественные композиторы, как А.Малдыбаев, А. Тулеев, С. Медетов, В. Власов, В. Фере, М. Раухвергер, Т. Эрматов, А. Аманбаев, К. Молдобасанов, Н. Давлесов, Э. Жумабаев, М. Бегалиев, Т. Казаков, Б. Алишеров, А. Юртаев, М. Жээнбаев, кинорежиссеры Э. Абдыжапаров – автор более 30 песен, Э. Салиев и другие.

В первых художественных фильмах музыка в их структуре в большинстве случаев не выступает в качестве элемента сюжета, а служит “фоном”. При всем своем мелодическом разнообразии она выполняла роль иллюстратора и комментатора.

Этапное значение имела снятая совместно с “Мосфильмом” кинокартина “Салтанат” к музыке к которому написал известный композитор А.Хачатурян (1955, реж.-В.Пронин). А. Хачатурян бережно переработал народные мелодии и на их основе создал замечательную музыку к фильму. Музыка в данном фильме играла не роль фона, а стала средством выражения внутреннего мира героев, сообщала фильму динамичность развития действий.

Когда Фрузенская студия художественных и документальных фильмов приступила к самостоятельному производству, появились историко-революционная лента “Далеко в горах” (1958, реж. А.Карпов, комп. А. Аманбаев и А. Малдыбаев) и фильм “Токтогул” (1959, реж. В.Немоляев). В роли Токтогула снялся солист Кыргызского театра оперы и балета К. Чодронов, музыка была написана В. Власовым и А. Малдыбаевым, соавторами одноименной оперы, поставленной в том же году в Кыргызском театре оперы и балета. В. Власов и А. Малдыбаев были одним из первых композиторов республики, искавших и находивших пути, приемы обработки народной кыргызской музыки. В своих произведениях, созданных на основе народных наигрышей на комузе, они бережно сохранили звучание национальных мелодий и они, обогащенные новыми средствами выразительности, стали доступными массовым зрителям.

В фильме “Легенда о ледяном сердце” (1958, реж. А.Сахаров и Э. Шенгелая) мораль сказки-притчи направлена против пошлости в искусстве, поэтому музыке Ю. Левитина отведена заметная драматургическая роль. “Легенда...” – музыкальная комедия, ее первое название “Волшебный чор”. Каждый персонаж наделен музыкальной лейттемой и, напротив, каждый музыкальный инструмент, появляющийся в кадре, персонифицирован композитором и режиссером. Основа музыкальной драматургии – в преображении прекрасной Айнакан, пение которой в эпилоге искрится светом и любовью. Есть в фильме и крупные симфонические эпизоды, фрагменты с участием народных инструментов, джаз, эксперименты с записью фонограммы.

Так, артисты оркестра, исполняющего вымышленную оперу “Волшебный чоор”, засыпают, что сопровождается замедлением скорости записи музыки. Впрочем, сам жанр кинокомедии предполагает множество сюрпризов. К сожалению, в истории кыргызского кино “Легенда о ледяном сердце” едва ли не единственная музыкальная комедия.

Крупной удачей ленинградских и кыргызских кинематографистов стал фильм “Чолпон-утренняя звезда”(1959, реж Р. Тихомиров) – свободная экранизация сказочного балета М. Раухвергера “Чолпон” в постановке Н. Тугелова в Кыргызском театре оперы и балета. Р. Тихомиров справился с задачей киноверсии балета. Комбинированные съемки, монтаж планов подчеркивает актерское дарование исполнителей ведущих партий – Б.Бейшеналиевой, Р. Чокоевой, У. Сарбагышева, С. Кабекова. Именно музыка, как признался режиссер, определила ритм фильма. Она, обладая своей собственной эстетической силой, сыграла важную формообразующую роль в структуре ленты и, несомненно, послужила одним из выразительных средств в раскрытии характеров основных героев фильма.

В период расцвета кино с середины 60-х годов XX века некоторые художники стремились к воплощению сильных характеров, к укрупненному показу человеческих чувств, а также к насыщению действия лирическим, психологическим и философским подтекстом. Музыка и звуки стали привлекаться в качестве активных факторов раскрытия содержания фильма.

В своем фильме “Трудная переправа”(1965) М.Убукеев в качестве композитора пригласил В. Кончакова, который смело использовал традиционные народные песни для передачи духа времени и тех потаенных мыслей авторов фильма, о которых они не могли говорить вслух. В целом фильм “Трудная переправа” рисует жизнь кыргызского народа после событий 1916 года и в первые дни советской власти. Мукаш, вернувшись из Китая, отправляется учиться в город. По пути ему встречается одинокая серая юрта, затерянная среди гор. Из разговоров его обитателей Мукаш узнает о трагедии семьи: во время восстания умер глава семьи, мать от несчастья ослепла, а ее тринадцатилетнюю дочь Уулкан выдают замуж за волостного. Напряженный ритм повествования сопровождается трагической народной песней “Карагул-ботом.” Когда на

фонограмме звучит песня “Карагул-ботом”, на экране мы видим панораму величайших гор, серебристую гладь реки, языки пламени, горящего в очаге, крупные планы людей, нам становится понятным стремление режиссера показать на примере одной семьи трагедию всего кыргызского народа, постигнутого в связи с событиями 1916 года.

В фильме “Трудная переправа” очень много зашифрованных метафорических символов, понять смысл которых помогает закадровая музыка.

Финал фильма, когда проходит и удаляется за горизонт вереница оседланных белых коней без всадников, сопровождается закадровой традиционной торжественно-трагической музыкой с оттенком надрыда. Многим этот эпизод обыкновенно воспринимался как дань этнографии. А музыка говорила о другом. В былые времена на белых конях у кыргызов ездили ханы, пророки, баатыры, одним словом, элита. С поля боя войны приводили оседланных коней погибших товарищей – это древний ритуал. Белые кони без всадников, уходящие за горизонт, означал то, что в новую эпоху кыргызский народ вступал без элиты. Своим фильмом М.Убукеев иносказательно при помощи музыки высказал сомнение о том, сохранятся ли кыргызы как народ при Советской власти или...? Эту потаенную мысль в финале помогает понять закадровая музыка – торжественно-трагическая и в то же время надрывная с элементами плача.

Достижения кыргызского кино 60-х годов закреплены картиной Т.Океева “Небо нашего детства”(1967, комп. Т.Эрматов) – фильмом-раздумьем о необратимости нового в традиции предков, бережном отношении к земле предков. “Для меня при создании киномузыки изображение играет ведущую роль, – говорил Т. Эрматов. – Возникает нечто вроде соревнования.”[5]. Музыка в фильме многофункциональна: характеризует быт, природную среду, эмоциональную атмосферу действия, формирует темпоритм, а в узловых эпизодах модулирует от частного, конкретного образа к символическому.

Центральный музыкальный тезис – тема гор. Музыка здесь величественная и суровая, как сами горы. Ее дополняют фольклорные напевы в стилизованном звучании. Когда Бакай перед откочевкой на новое место отпускает своего беркута на свободу, старый беркут с трудом летит вслед за хозяином. Эта

пронзительная музыка не случайно повторена в эпизоде прощания Бакая с сыном Кальком. В финале длинный план удаляющегося каравана пожилых стариков на лошадях заменяется гурьбой детей, тоже едущих на лошадях. Дети, обгоняя друг друга, шумной стайкой проезжают через туннель, сопровождается лейттемой в тембровом изложении оркестра, мужского хора и комуза соло. Она как бы подводит итог прощания со старыми традициями, ощущения жизни как движения, необратимого и мудрого.

В середине 70-х годов XX столетия в кинематограф приходит композитор К. Молдобасанов. Он написал музыку к историческому фильму “Каныбек”(1979, реж Г.Базаров по одноименному роману К.Жантошева). В фильме “Зеница ока” того же режиссера(1976) композитор К.Молдобасанов разработал три музыкальных образа: хрупкий наигрыш, сопровождающий воспоминания Эркина (Б. Бейшеналиев) об отце, о далеком родном аиле; тема Эркина (фортепианная импровизация); симфоническая тема матери Асылкан.

К работе над картиной “Белый пароход”(1979, реж. Б.Шамшиев) был приглашен выдающийся композитор современности и один из крупных киномастеров XX века Альфред Шниттьке. Он автор музыки к 60 фильмам русского производства. В экранизации айтматовской повести пригодились такие качества киномузыки А.Шниттьке, как масштабность мышления, большой арсенал выразительных средств, эмоциональная “синхронность” с кадром.

Удачно найденная ведущая тема, близкая к жанру арман, имеет множество вариантов – от трепетной сонорной пасторали до поп-стиля, лирического гимна и реквиема в финале. Для “фильма в фильме” – экранизации легенды о Рогатой матери-оленихе – композитор воспроизводит звуковые элементы древних обрядовых жанров.

Режиссер Б. Карагулов много сотрудничает с известным композитором М. Бегалиевым, который написал музыку к большинству его фильмам, как “Плач перелетной птицы”(1990), “Буранный полустанок”(1995) и “Млечный путь”(1998).

В некоторых фильмах с музыкой М. Бегалиева цитируются фольклор и обрядовые песни. В “Плаче перелетной птицы” – это песня об отправляющихся на фронт эшалонах бойцов. Она обостряет внутренний конфликт

героя-дезертира Ысмаила, появляясь перед драматической развязкой; это также молитва муллы над телом умершей матери Ысмаила. Для героя эта трагедия становится последней каплей, переполнившей чашу его терпения. Молитва звучит и в кинокартине “Млечный путь”, исполненная Суванкулом на кладбище. Эпизод подготавливает трагедию – начало войны; далее в сцене жатвы звучит кыргызская традиционная трудовая песня “Оп-майда”.

Таким образом, музыка в кино выполняла полифункциональную роль: вначале она была лишь звуковым фоном для изображения событий и характеров, создавала определенный колорит. Постепенно в связи с развитием кино и музыкального искусства начали складываться законы музыкальной драматургии. Музыка стала создавать настроение, задавала темпоритм, определяла историческую эпоху, географию места, времени и пространство действий, характеризовывала быт, природную среду, эмоциональную атмосферу действия, становясь драматическим элементом кинопроизведения и выполняя функцию психологического подтекста фильмов.

Литература

1. Хангельдиева И. Музыка: театр, кино, телевидение. - М, 1991. - С.14
2. Шниттьке А. Изображение и музыка – возможность диалога. Искусство кино. 1987, № 1, - С.68.
3. Дашкевич В. Улица хочет кричать и разговаривать. Советская культура. 28 февраля, 1987.
4. Хачатурян А. Киномузыка. - М, 1984. - С.11.
5. Эрматов. Т. Кино и музыка. - Ф, 1968. - С.4.
6. Абикиева Г. Кино Центральной Азии (1990-2001). - Алмата, 2001. - С.38.

УДК 008 (575.2)

Шарипова Э.К./Кыргызстан/

Философия илимдеринин доктору,
Ош мамлекеттик университетинин профессору**МУЗЫКАНЫН СОЦИУМДУН РУХАНИЙ ТУРМУШУНДАГЫ РОЛУ:
ФИЛОСОФИЯЛЫК АНАЛИЗ***Аннотация:* Бул макалада музыканын социумдун руханий турмушундагы ролуна философиялык талдоо жүргүзүлөт.*Негизги сөздөр:* искусство, музыка, баалуулук, маданият, реалдуулук, гумандуулук, кооздук, жаратылыш.**РОЛЬ МУЗЫКИ В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ СОЦИУМА: ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ***Аннотация:* В данной статье анализируется роль музыки в духовной жизни социума.*Ключевые слова:* искусство, музыка, ценность, культура, реальность, гуманизм, прекрасное, природа.**THE ROLE OF MUSIC IN THE SPIRITUAL LIFE OF SOCIUM: PHILOSOPHICAL ANALYSIS***Annotation:* This article analyzes the role of music in the spiritual life of society.*Key words:* art, music, value, culture, reality, humanism, beautiful, nature.

Музыканын социумдун руханий турмушундагы ролун, анда философиялык идеялардын чагылдырылышын концептуалдуу методологиялык анализдөө жалпы адамзаттык, цивилизациялык жана этностук руханий баалуулуктар системасын өздөштүрүү, тарыхый өнүгүүдө муундан-муунга сактоо менен шартталат. Ошондой эле искусствонун имманенттүү маңызындагы көп кырдуу асылдыктардын топтому субъектилердин бири - бирине жана дүйнөгө карата мамилеси күн өткөн сайын татаалдашып бара жатканын көрсөтөт.

Адамдын болмуштун башка формалары менен болгон өз ара байланыштарынын фундаменталдуу принциптерин терең негиздөө, дегеле баалуулуктар мамилесинин табиятын эпистемологиялык иликтөө, эстетикалык аң сезимди калыптандыруу проблемасы бүгүнкү күндө алдыңкы планга чыгууда. Анткени, мындай феномендерди адекваттуу туюнткан категориялар («баалуулук», «асылдык», «сулуулук») субъектилердин аксиологиялык

мазмунун тереңдетип, инсандын ички дүйнөсүн жөнгө салууда негизги ролду ойнойт [2, 42-б.].

Көп кырдуу руханий, этностук, улуттук, саясий, нравалык жана диний багыттары, ошондой эле корпоративдүү, инсандык индивидуализм менен өзгөчөлөнүп турган адамдар дүйнөсү баалуулуктун, кооздуктун универсалдуу тибине муктаж. Адамзатты биримдүүлүккө, тазалыкка жана гумандуулукка чакырууга, коомдук жашоону, өнүгүүнү гармониялуулуктун, баалуулуктун негизинде жүргүзүүгө музыканын мүмкүнчүлүгү кеңири. Анда чагылдырылган философиялык баалуулуктар цивилизациялык мейкиндикте жана социалдык убакытта адамдардын руханий биримдигин камсыз кылып, «манкурт» тенденциясын жеңип чыгууга, реалдуу чындыкты бир бүтүндөй толеранттуу кабылдоого жана логикалык жактан өздөштүрүүгө зарыл негизди түзөт.

Адамзаттын өнүгүү диалектикасы, анын тарыхтын философиясындагы проекциясы эстетикалык көз караштардын аксиологиялык

мааниге ээ экендигин көрсөтүүдө. Ушул аспектиде кооздук идеясы адамдардын руханий дүйнөсүнүн тазаланышына, асылдыгынын, нарктуулугунун өсүшүнө өбөлгө түзүп, гумандуулукту өнүктүрөт [3, 52-б.]. Дегеле, баалуулук жана сулуулук системасынын калыптанышы инсанды социалдык көрүнүштөрдөн тазалап, дүйнөнү оптимисттик түрдө кабыл алуунун калыптанышына оң таасир тийгизет. Субъектилердин (адамдардын, этностордун) эстетикалык сезими канчалык күчтүү өнүксө, анын ички дүйнөсү ошончолук бай, жашоосу толук кандуу, мазмундуу болот.

Реалдуу болмуштун көп түрдүүлүгүн ырааттуу өздөштүрүүгө багытталган искусство элдердин дүйнөгө болгон көз карашын таанып-билүүдө зор мааниге ээ. Музыканын татаал мазмунун жана адамзаттык ченемин философиялык рефлексиянын деңгээлинде ой толгоодон өткөрүү субъектилердин дүйнө кабылдоосу, таанымы, руханий дарамети (ички руху), психологиясы жана менталитети тууралуу баалуу маалыматтарды берет. Ушул өңүттөн алганда кыргыз эли өзүнө гана тиешелүү өзгөчөлүктөргө ээ болгон этностук маданияттын казынасына бай [1, 43-б.]. Айрыкча улуттук музыкада чагылдырылган онтологиялык, гносеологиялык маселелер, социалдык, антропологиялык парадигмалар жана гуманисттик принциптер калктын руханий дүйнөсүнүн улуу байлыгы бойдон кала берет.

Субъект белгилүү тарыхый социомаданий шарттарда жашагандыгына байланыштуу музыка инсанды социум менен болгон мамилесинин негизинде, доордун маданиятынын контекстинде чагылдырат. Татаал, көп тараптуу ички дүйнөгө ээ болгон инсан музыкада дүйнөнү мезгилдик-убакыттык ченемде камтууга жөндөмдүү; искусство дүйнөнүн бүтүн картинасын ачып берип, индивидге ааламдагы ордун табууга, жашоонун маңызын түшүндүрүүгө жардам берет. Башкача айтканда, коомдук аң сезимдин бул формасы «адамдык жөндөмдүүлүктөрдү жана социалдык потенциалдарды» өнүктүрүп, аны тарбиялап, калыптандырат [2, 18-б.]. Таанып-билүүчү, баалоочу жана жөнгө-салуучу-мотивациялоочу функцияларды аткаруу менен бирге, искусство адамдын калыптанышына, жүрүм-турумун туура уюштурууга жардам берип, инсандын жана социумдун өнүгүү

жолдорун көрсөтөт. Коомдук жүрүм-турумдун ар түрдүү варианттарынын ичинен туура деп эсептелгенин тандоого өбөлгө түзүү менен бирге, искусство реалдуулукту ар тараптуу көрүүгө, өзгөрүүлөргө дуушар болуп турган турмуштук шарттарга адамдын ыңгайланышына жардам берип, башка адамдарды түшүнө билүү жөндөмдүүлүгүн өнүктүрөт. Бул феномен тарыхый-конкреттүү социалдык мазмундагы жана көркөм формадагы гуманизм катары кызмат өтөп, анда адам өзүнүн мезгилдик-мейкиндиктик, биологиялык жана динамикалык чектелгендигин жеңип, өзүн-өзү кайра түзөт [7, 112-б.]. Азыркы доордун искусствосу гуманизмге каршы турган көрүнүштөр менен күрөшүп, адамдардын проблемаларын чечүүгө багытталышы керек. Ошол себептүү искусстводогу, анын ичинде улуттук кол өнөрчүлүктөгү философиялык идеялардын чагылдырылышын изилдөө бүгүнкү социалдык-саясий кырдаалда өзгөчө зарыл.

Адамзат цивилизациясынын контекстинде калкыбыздын искусствосундагы дүйнө тааным, адам болмушу жана маданияттын баалуулук идеяларынын чагылдырылышында Р.А.Ачылованын, А.А.Бекбоевдин, Ж.Б.Бөкөшевдин, Ж.К.Урманбетованын, Р.А.Аманованын эмгектериндеги идеологиялык мүнөздөгү жалпы жоболордун мааниси өтө зор. Бул изилдөөчүлөрдүн эпистемологиялык иликтөөлөрүндө философия менен искусствонун диалектикалык өз ара байланыштары аркылуу көркөм өнөрдүн маани-маңызындагы философиялык жоболордун, проблемалардын алган орду көрсөтүлгөн. Исствонун табиятын философиялык рефлексиянын контекстинде кароого багытталган изилдөөлөрдүн баалуулугун, көп түрдүүлүгүн эске алуу менен бирге учурда кыргыз искусствосундагы философиялык идеялар системасын концептуалдуу анализдөө маселеси мындан ары да күчөтүлүшү керек экендигин белгилөө зарыл.

Музыканын философия менен болгон алака-катышынан таанып-билүүчүлүк, ал эми саясат, мораль менен болгон байланышынан идеялык-тарбиялык функциясы келип чыгат [2, 45-б.].

Философия субъектилердин реалдуулукка карата көп кырдуу таанып-билүүчүлүк,

баалуулук жана практикалык мамилелерин бир бүтүндөй концептуалдуу өздөштүрүү аркылуу искусство менен тыгыз байланышкан. Эгерде философия дүйнө менен адамдын өз ара байланыштарын универсалдуулуктун чегинде концептүү акыл-эс «элегинен» өткөрсө, анда искусство ошол эле биримдикти сулуулуктун, баалуулуктун алкагында көркөмдөп чагылдырат. Ушул жагдайда искусствонун диалектикалык өнүгүүсүндө, цивилизациялык мейкиндикте жана социалдык убакытта улам байып, татаалданышында философиялык идеялар анын структурасына терең «сипип», анын дүйнөгө болгон көз караштык мазмунун аныктап турат. Искусствонун ички имманенттик маңызына көз чаптырса, анда реалдуулук, болмуш, социум, адам, маданият, коом ж.б. философиялык категориялардын дүйнө таанымдык мазмундары, алардын ортосундагы биримдиктер баалуулук феномени аркылуу туюнтулат. Дегеле искусстводогу дүйнө таанымдык проблемалардын чагылдырылышынын өзгөчөлүктөрүнө төмөнкүлөрдү кошууга болот: философиялык парадигмалардын, принциптердин, жоболордун мазмунундагы баалуулук, асылдык жагдайынын өзгөчө белгилениши; адамдын дүйнө таанымдын аксиологиялык аспектилеринин көрсөтүлүшү; адам болмушунун дүйнө системасындагы өзгөчө орду; дүйнө таанымдык түшүнүктөр – категориялар тутумундагы социомаданий баалуулук ченемдери ж.б.

Руханий көрүнүш иретинде бааланган музыкада айлана-чөйрөнүн табияты, болмуштун имманенттүү маңызы тууралуу философиялык маселелер, коомдук идеал жөнүндөгү ойлор камтылган. Өзүнүн жаратылышы боюнча искусство философиялык мүнөзгө ээ, анткени ал ар дайым адам менен өмүрдүн эриш-аркагы, гармониялуулугу жөнүндө сөз козгоп, адам болмушунун мазмунун түшүнүүгө аракет жасап, субъекттин дүйнөгө болгон көз карашын калыптандырууга умтулат [1, 6-б.]. Аталган феномендин философиялык тереңдиги автордун дүйнөгө болгон көз карашы менен шартталат. Идеалды калыптандырууда музыкага чоң роль таандык, анткени философиялык системалар искусство аркылуу адамдарга тике же кыйыр түрдө таасир берет.

Кыргыз эли дайыма эстетикалык категорияларды этикалык түшүнүктөр менен тыгыз байланышта караган. Оозеки чыгармалардагы, айрыкча баатырдык эпостордогу элдик баатырлар эң жакшы, баалуу адамдык сапаттардын ээси катары сүрөттөлүшкөн жана кооздуктун айныксыз атрибуту болгон чоң кара күчкө, айкөлдүккө, гумандуулукка ээ экендиги баса белгиленген. Ошону менен бирге эстетикалык баалоонун негизги критерийи катары алардын моралдык сапаты, атуулдук касиеттери ички сулуулугу, руханий жактан тазалыгы биринчи орунда турган. Бардык бийик моралдык сапаттар-чынчылдык, эр жүрөктүүлүк, кең пейилдик, гумандуулук, терең эс-акыл, намыскөйлүк, жоопкерчилик адам бактысын ишке ашырууга, кооздук дүйнөсүнө кирүүгө багытталган [4, 98-б.]. Мындай сапаттарга ээ болгон баатырлар турмуштагы ар кандай кыйынчылыктарга туруштук беришип, татаал кырдаалдарды же көрксүздүктү жеңип чыга алышат. Демек, калкыбыздын мазмуну бай фольклорунда кооздук феномени белгилүү формага гана ээ болбостон, ички дүйнөнүн асылдыгын, тазалыгын, гармониясын түшүндүрөт.

Номадык цивилизациянын алып жүрүүчүсү болгон элибиздин оозеки чыгармаларында кооздуктун туу чокусу катары аял образы каралат. «Акылдуу кыз», «Жээренчи чечен жана Карачач», «Заар жана Мээр», «Акылсыз жигит жана сулуу аял» [3, 68-б.] сыяктуу мифоэпикалык чыгармачылыкта кыргыз аялдарынын терең акылы, чебер ишкердиги, уздугу жана нравалык сапаттары даңазаланат. «Манас» эпосунда Каныкей – өзүнүн өмүрлүк жубайынын жолдошу, түгөйү жана эң жакын кеңешчиси сыпатында баалуу. Анын сулуулугу, акылмандыгы, көп кырдуу жөндөмдүүлүгү, руханий тазалыгы аялдардын эң идеалдуу үлгүсү катары баалуу [7, 204-б.].

Кооздукту кабыл алуу жана таанып-билүү айлана-чөйрөнүн гармониясын, жаратылыш менен инсандын биримдигин, материалдык менен руханийликтин, жаратылыштык менен социалдыктын диалектикасын чагылдырып, эстетикалык канааттанууну камсыз кылат. Акын-заманчылардын эстетикалык идеалында кооздук жана мазмун гармониялык эриш-аракатка турушу абзел. Гармониядан тышкары турган кооздук өзүнүн баалуулугун жоготот:

Алганың жаман болгон соң,
Абийириң кайдан жабылат?
Алганың сулуу болгон соң,
Аркырап беттен алган соң,
Сулуулугу не пайда? [3, 48-б.]

Акын-заманчылардын чыгармаларында да эстетикалык этикалык менен диалектикалык байланышта каралат. Патриотизм, адилеттүүлүк, чынчылдык түшүнүктөрү аркылуу Калыгул, Арстанбек, Молдо Кылыч эстетикалык өлчөмдөгү идеалдуу адамдын образын түзүүгө аракеттенишкен [4, 52-б.].

Өз чыгармаларында Барпы жаратылыштын кооздугун, байлыгын, адамдын сулуулугун жана анын таза абийир, адилеттүүлүк, акыл-эс сыяктуу рухий байлыктарын даңазалаган [3, 92-б.].

Акындар дүйнөдөгү кооздуктун булагын түстөрдүн айкалышынан, форма менен мазмундун диалектикасынан, добуштардын гармониясынан, предметтердин бөлүктөрүнүн симметриялуу жайгашышынан, чыгармачыл эмгектен көрүшкөн. Тоголок Молдо «Ала-Тоо» деген ырында жаратылыштын кооздугунун объективдүүлүгүн көркөм сөз менен баяндаса, Токтогул «Дүнүйө» аттуу ырында адам болмушунун кооздугун көрксүз көрүнүштөргө карама-каршы коюу жолу аркылуу ынанымдуу көрсөткөн:

Келеринде дүнүйө,
Толукшуп чыккан айдайсың.
Кетеринде дүнүйө,
Суу жүрбөгөн сайдайсың.
Келеринде дүнүйө,
Асмандагы күндөйсүң.
Кетеринде дүнүйө,
Кайгылуу көңүл кирдейсиң.
Келеринде дүнүйө,
Мөмөлүү дарак шактайсың.

Кетеринде дүнүйө,
Суу жетпеген кактайсың [6, 37-б.]

Бул ыр саптарында адам жашоосу, анын кооздугу түрдүү түстөрдүн жардамы менен ачылат. Тынымсыз өнүгүүдө, өзгөрүүдө жашаган, гүлдөп өскөн нерселер, сапаттар тирүү, баалуу, демек, сулуулук катары кабыл алынат. Андыктан музыка коомдун руханий турмушунда зор мааниге ээ.

Адабияттар

1. *Алагушев Б.* Кыргыздын элдик музыкалык аспаптары.- Фрунзе: Кыргызстан, 1974.-17-бет.
2. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. -М: Гослитиздат, 1957.
3. *Жаныбеков Ж.* Кыргыз ойчулдары.- Ош, 2004.- 77-бет.
4. *Мукасов Б.М.* Кыргыз элинин философиялык ойлорунун тарыхый динамикасы.-Б.,2004.- 130 - бет.
5. *Тоголок Молдо.* Насыят.- 143-152-беттер.
6. *Сатылганов Т.* Чыгармаларынын жыйнагы. В 2 т.-Т.1.- 43-бет.
7. *Шарипова Э.* Социальные нормы как объект философского исследования. – Б.: 2008. – 280 б.

УДК 78:398:39

Усал Г. /Кыргызстан/
Кыргыз-Түрк «Манас» университетинин
Көркөм өнөр факультетинин
Музыкалык искусство бөлүмүнүн
ага окутуучусу

КЫРГЫЗДЫН ООЗЕКИ САЛТТАГЫ ПРОФЕССИОНАЛДЫК МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВОСУНДАГЫ ФОЛЬКЛОРДУН МААНИСИ

Аннотация: Бул макала кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствосундагы фольклор катмарынын баалуулугуна арналат. Кыргыз адабиятындагы жазуучулардын чыгармаларындагы музыкантардын жана чыгармалардын мисалында каралат.

Негизги сөздөр: фольклор, «Манас» эпосу, акын, эпос, комуз, кыргыз тарыхы.

МЕСТО ФОЛЬКЛОРА В КЫРГЫЗСКОМ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: Эта статья посвящена анализу места фольклора в кыргызском устно-профессиональном музыкальном искусстве. Мы рассматриваем место фольклора при помощи произведений кыргызских писателей, на примере носителей устных традиций.

Ключевые слова: фольклор, эпос «Манас», акын, эпос, комуз, история.

THE IMPORTANCE OF FOLKLORE IN THE PROFESSIONALLY-PROFESSIONAL MUSIC ART

Annotation: This article is dedicated to analyze the importance of folklore in Kyrgyz literature. The article is about Manas epic and Kyrgyz poets. Most of poets in Kyrgyz literature are impressed by figures in Manas epic. Singers, writers and poets are reflection of Manas.

Key words: folklore, the epic «Manas», akyn, epic, komuz, kyrgyz tarykhy.

Кыргыздар бүгүнкү түрк элдеринин ичинде тарых булактарында аты эскерилген эң биринчи эл болуп эсептелет. Кыргыздар жөнүндө маалымат алгач кытай тарыхчысы Сыма Цзяндын «Шицзи» аттуу эмгегинде эскерилет [1, 9-б.]. Албетте, бардык элдер сыяктуу кыргыздар дүйнөлүк маданиятка уникалдуу «Манас» эпосун, комуз чертүүчүлүк өнөрүн жана ХХ кылымда Ч. Айтматов сыяктуу залкар жазуучуну белек кылды. Дүйнөгө Ч.Айтматовдой жазуучу менен «Манастай» эпосту берген элдин адабияты да бай экендигинен эч кандай күмөн жок. Кыргыз элинин ХХ кылымга чейинки адабияты негизинен оозеки чыгармачылыктан турган. Кыргыз элинин оозеки чыгармачылыгын эмгек ырлары, ырым, жырымдары, миф, легендасы,

үйлөнүү үлпөт ырлары, дин ырлары, сүйүү ырлары, кошок, арман, санат, терме өңдүү түрлөрдөн турган. Ал эми кыргыз элинин өткөндөгү тарыхынан, маданиятынан, салт-санаасынан кеңири түшүнүк алууга болот. «Манас», «Эр Төштүк», «Жаныш-Байыш», «Курманбек», «Эр Табылды», «Жаңыл Мырза», «Кожожаш», «Мендирман», «Саринжи Бөкөй», «Олжобай менен Кишимжан», «Кедейкан» сыяктуу эпостор кыргыз элинин руханий байлыгы болуп эсептелет. Кыргыз адабиятын экиге бөлүүгө болот. Жогоруда көрсөтүлгөн кыргыз элинин руханий байлыгы болуп эсептелген фольклордук чыгармалардын ичинен «Манас» эпосу өзгөчөлөнүп турат. «Манас» эпосу дүйнөдөгү эң чоң эпос болуп, Гиннес китебинде

катталган. Ал көлөмү боюнча индия элинин «Рамаяна» жана «Махабхарата» эпосторунан беш эсе, грек эпостору «Одиссея» менен «Илиададан» жыйырма эсе чоң. Залкар манасчы Саякбай Каралаевдин оозунан 700.000 сап жазылып алынган. «Манас» эпосунда кыргыз элинин дүйнө тааным, каада-салттары, ырым-жырымдары, мифологиялык түшүнүктөрү, астрономиялык, биологиялык, медициналык билимдери чагылдырылган. Бекеринен казак агартуучусу Ч.Валиханов «Манас» эпосун «Көчмөндөрдүн талаа «Илиадасы» деп атаган эместир. Чокан Валиханов өзүнүн Ысык-Көлгө болгон сапарында «Манас» эпосунан үзүндү («Көкөтөйдүн ашы») жазып алып, аны жарыялап, дүйнөгө тааныткан. Казак окумуштуусу өзүнүн 1856-жылы жазган «Отчет поездки на Иссык-Куль» деген макаласында Ысык-Көлгө болгон саякатында кара кыргыздардын бир ырчысы менен жолуккандыгын жана ал ырчынын «Манас» дастанын айта билгендигин жазып кеткен [2, 327-б.]. Кийин Кыргызстанга келген орус илимпозу В.Радлов да «Манас» эпосу менен кошо «Эр Төштүк», «Жолой» сыяктуу дастандарды жазып кеткен. В.Радлов кыргыздар ырчылык өнөрдү искусствонун туу чокусу катары бааларын, ошондуктан элдик оозеки чыгармачылык кыргыздарда абдан өнүккөндүгүн баса белгилейт. Алар элдик дастандар, макалдар, кошоктор, үйлөнүү тоюнда ырдалчу ырлар ж.б. болуп, эл арасында кеңири таралган жана ар дайым урматтоо менен кабыл алынгандыгын эскере кеткен [3, 4-б.]. В. Радлов кара кыргыздарда оозеки чыгармачылык жогору деңгээлде өнүгүп, ал тургай жөнөкөй адам сүйлөгөндө да куюлуштуруп сүйлөөрүн белгилеген [4, 5-б.]. «Манас» эпосу көптөгөн окумуштуулардын көңүлүн бурдуруп, изилдөө объектиси болуп кала берген. Ч.Валиханов, В.Радлов, А.Бернштам, К.Мифтаков, Т.Саманчин, Алмаши, М.Ауэзов, Маргулан, Б.Юнусалиев, И.Молдобаев сыяктуу окумуштуулар изилдешсе, түрк окумуштууларынан Зеки Велиди Тоган, Юсуф Акчура, Фуат Көпрүлү, Бахаеддин Өгел деген окумуштуулар өздөрүнүн эмгектерин жарыялашкан. «Манас» эпосунда кыргыз элинин музыкасы боюнча бир нече маалыматтар берилет. Эпосто кыргыздардын музыкалык

аспаптары комуз, сурнай, керней, сыбызгы, чилмерден, жекесан, чоор кездешет [5, 524-б.]. Алсак, эпосто Манас Каныкейди алганы күйөөлөп бара жаткандагы салтанатта өнөрпоздор комуз, чоор жана сыбызгы сыяктуу аспаптарда ойногондугу айтылат: Сары жыгач кыйдырган, Саратан күнгө койдуруп, Усталыктан кылдырган, Отуз жети жигитте, Сыбызгы менен чоору бар [6, 421-б.].

Ал эми, эпостун башка жеринде Манасты өз туугандары Көзкаман, Көкчөкөздөр ууландырып, өлтүрмөкчү болгондо алардан качып чыгып, үңкүргө жашынып калат. Ал жерде ооруп жатканда чоролору Сыргак менен Серектен комуз чаап берүүсүн өтүнүп мындай дейт:

Ак талдан комуз чабыңар,
Арчадан капкак чабыңар.
Чарасын терең оюңар,
Тепкесин бийик коюңар.
Туу аркар кылын тагыңар,
Туурасынан кагыңар [6, -18б.].

Бул жерден башкы каарман Манастын комуз черте алгандыгын көрө алабыз.

Ал эми, Манастын кырк чоросунун бири Ырамандын Ырчы уулу Манастын эрдиктерин, баатырдыгын, кылган ишмердүүлүгүн ырга салып, даңазалаган. Кыргыз элинин руханий байлыгынын туу чокусу болгон «Манас» эпосунда «Жалаң үйдүн борумун, Жарым күнчө ырдаган» [7, 43-б.]. Жайсаң ырчы менен кырк чоронун бири, «тебетейи чоктуу кул, айтар сөзү шоктуу кул» [6, 48-б.]. Ырамандын Ырчы уулу деген каармандар кездешип, ырчылык милдетти аркалашкан. Ырчы уул Манастын эрдиктерин ырга салып, даңазалаган. Кийин Семетейге да кызмат кылган колдон келген көмөгүн көрсөтөт. Кээ бир манастануучулардын ою боюнча, тактап айтканда М.Ауэзовдун ою боюнча «Манас» эпосунун алгачкы айтуучулары Жайсаң ырчы менен Ырамандын Ырчы уулу болгон. «Манас» эпосунда да чагылдырылган. Көкөтөйдүн ашында ашкы Ырамандын Ырчыуулу менен жаш Айдар жарчы болгондугу эскерилет. Мисалы:

Көкөтөйдүн көк туусу
Көтөрүлдү калкылдап,
Ырамандын ырчы уулу
Жар чакырды баркылдап [6, 44-б.].

Бул жерден Ырамандын Ырчы уулу Манаска согушта эле эмес, жайчылыкта да ыр менен анын даңазасын арттырып кызмат кылгандыгын көрө алабыз. Башкача айтканда, Ырчы уул Манастын жеке ырчысы болгон. Илгерки убактарда ар бир уруунун, ар бир манаптын жеке ырчылары болуп, алар ар кандай аш-тойлордо өз уруусунун, өз манабынын даңазасын арттырып, мактап, кезеги келгенде атаандаш урууну кемсинтип, алардын манаптарын жамандоого аракет кылышкан. «Манас» эпосунда бардык эле түрк элдеринде кездешкен кошок айтуу да кездешет. Аны эпосто баатырлар өлгөндө жесирине тул салдырып, алтымыш аял кошокчу кошуп берип, аза күткөнү айтылат. Мисалы, Манас өлгөндө «Алтымыш катын кошокчу, Тул түбүндө Акылай, Баягы, кайран жеңең Каныкей, Боздоп турду буркурап, Кошуп эле турду чыркурап» деген саптардын кездешүүсү далилдеп турат [5, 23-б]. Эпостон кыргыз элинин музыкалык аспаптарына тартып, ырдоо (жар чакыруу, кошок кошуу) типтеринин баарынын кездешүүсү эпостун уникалдуулугунан кабар берип, кыргыз элинин тарыхын, этнографиясын жана руханий байлыгын изилдөөдө «Манас» эпосун булак катары колдонуу менен кызыктуу жыйынтыктарга жетише алабыз дей ойлоого негиз бар.

XX кылымда адабияттагы жазма акындар, жазуучулар аз болсо, кийин элге кат таанытуудан соң жазма акындар, жазуучулар пайда болуп, алардын көч башында К.Тыныстанов, С.Карачев, А.Токомбаев сыяктуу инсандар болуп, кийинки муундарга чыйыр жол салып беришти. Алардын ичинен А.Токомбаевдин «Күүнүн сыры» аттуу жыйнагында жер алган аңгемесинде комузда армандуу күү черткен аксакалдын жаш кезинде башынан өткөргөн окуялары, алгачкы тунук сүйүүсү, ал сүйүүсүнөн кантип ажырагандыгы жана сүйгөнүн жоктоп, комузга күүгө салгандыгы айтылат [8, 67-б.]. Ал эми кыргыз жазуучуларынын ичинен К.Осмоналиевдин чыгармаларында кыргыз акындары, музыканттарынын чыгармачылыгына, алардын тагдырына кеңири орун берилген. Алсак, автордун «Көчмөндөр кагылышы» романында бир канча кыргыз эл шайырларынын, кара жаак акындарынын, куудулдарынын жашаган доору, алардын чыгармачылыгы жөнүндө

жазылган. Мисалы, романдын биринчи бөлүгүндө «заманист» акын Калыгул Бай уулу жөнүндө айтылса, экинчи бөлүгүндө төкмө акын Солтобайдын, Ак Мөөр менен Болоттун окуясында Ак Мөөрдүн Жантайга тийип кетүүсү, ага арман кылган Болоттун комузга кошуп ырдаганы айтылат. Андан башка Октябрь революциясынан мурда жашап өткөн жазгыч акын Молдо Кылыч Шамыркан уулунун тагдыры да кошо берилет [9]. Ушул эле автордун «Түн жамынган акын» аттуу чыгармасы төкмө акын, ырчы Калык Акиевдин тагдырына арналган. Чыгармада Калык Акиевдин балалык кезинен тартып, чоң акын болгондугуна чейинки өмүр жолу көрсөтүлгөн [10].

Кыргыз элинин белгилүү жазуучусу К.Жантөшевдин «Каныбек» романында башкы каарман Каныбектин комуз черте алгандыгы, жамактап ырдай койгондугу белгилүү. Алайда кул болуп жүргөн Каныбек алгач Жумадан чоордо ойноону үйрөнүп, «Койчулардын конур күү» деген күүнү чертет. Кийин комузда «Кайра качпа», «Көкөй кести» күүсүн чертүүнү үйрөнүп, жамактап ырдай баштайт. Чыгармада Айдарбек датканын үйүндө болгон тойдо жаштар арасында токмок салуу оюну болуп, ага Каныбек да катышып, ырдайт. Сооронбай болуштун кызына токмок салса ал «Кул менин теңим эмес» деп Каныбекти чанып коёт. Ошондо Каныбек мындай деп ырдайт:

Туйгундай жалгыз туулган,
Бозум түлөк шумкармын!
Кара байыр казан ат,
Какырдуу чөлдүн тулпармын!
Кайрып таптоо жетишсе
Кажыбай мен да чуркармын!

Бул Каныбектин ар тараптуу инсан болгондугунан кабар берип, романда Каныбектин музыкага шыктуу болушу негизги орундардын бирин ээлейт.

Т.Касымбековдун чыгармаларында да кыргыз акындарынын, музыканттарынын чыгармачылыгы жөнүндө баяндарга кеңири орун берилген. Мисалы, автордун «Келкел» романында кыргыз элине белгилүү каармандар Токтогул Сатылганов, Жеңижок, Ниязалы Борош уулу сыяктуу ак таңдай акын, комузчулардын өмүр баяндары абдан элестүү чагылдырылган. Романдын негизги бөлүктөрүнүн бири болуп, Токтогул Сатылгановдун сүйүүсү, бай манаптарга

каршы күрөшү, Керимбайдын айынан ак жеринен Сибирге сүргүнгө айдалып кетүүсү чыгарманын эң кызыктуу бөлүктөрүнүн бири болуп эсептелет. Ал эми Жеңижок ырчынын Аксыдан Наманганга чейин барган чакыргоолду сүрөттөп ырдаганы, ал кушту мактап бүтө албай, мойнуна чейин сүрөттөгөндүгү кыргыз акындарынын чеберчилигин көрсөткөн [11].

Кыргыз элинин белгилүү новеллист-жазуучусу Мурза Гапаровдун «Буурул түндө туулган кыз» аттуу аңгемесинде кыргыз элине кеңири тараган «Бегарстан тайчы» комуз күүсүнүн тарыхы айтылат. Аңгеменин өзөгүн «Ак Мактым» дастаны түзүп, кыргыз-калмак мамилелери жөнүндө кызыктуу баяндалат [12].

Адабияттар

1. Кыргыздардын жана Кыргызстандын тарыхый булактары. (Б.з.ч. II к. – XVIII к. Кытай булактарынан үзүндүлөр). – Бишкек, 2003

2. *Валиханов Ч.Ч.* Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. - Алма-Ата, 1984 -327-бет.

3. Образцы народной литературы северных тюркских племен собраны В.В.Радловым. Часть V. Наречие диких каменных киргизов. -Санктпетербург, 1885

4. Образцы народной литературы северных тюркских племен.

5. Манас энциклопедия, 1-т., 2-т.-Бишкек, 1995

6. «Манас» кыргыз элинин баатырдык эпосу. Сагымбай Орозбаковдун варианты боюнча.-Бишкек, 2010-320-бет.

7. Манас энциклопедия, 1-т. Аалам – Манастын музыкасы. -Бишкек, 1995 -524-бет.

8. *Токомбаев А.* Күүнүн сыры: Ырлар, аңгемелер, повесттер. -Ф.: Кыргызстан, 1984

9. *Осмоналиев К.* Көчмөндөр кагылышы: Роман.-Фрунзе, Кыргызстан, 1982

10. *Осмоналиев К.* Түн жамынган акын -Фрунзе, Кыргызстан, 1989

11. *Касымбеков Т.* Кел-кел: Тарыхый роман. – Фрунзе, Кыргызстан, 1986

12. *Гапаров М.* Жаңгак токойдун жомогу: Повесттер жана аңгемелер – Фрунзе, 1989

УДК 78:75

Фатих Башбуг /Туркия/
профессор
Туркиянын «Ак деңиз» университети

ТҮРК СҮРӨТЧҮ БЕДРИ РАХМИ ЭЙПО УУЛУНУН «САРЫ САЗ» АТТУУ ЧЫГАРМАСЫНДАГЫ МАДАНИЙ БЕЛГИ

(Азербайжан илиминдеги түрк иденттүүлүгүн изилдөөнүн айрым маселелери)

Аннотация: Өнөр адамдары - өздөрү жашаган доорго эң жакшы түрдө маани берип, байкоо жүргүзгөн билимдүү инсандар. Өз коомунун өнүгүүсүнө салымын кошпогон өнөр адамдары унутулусу жана жок болуусу мүмкүн. Бедри Рахми Эйпо уулу аз жашаган Түрк коомуна эң жакшы маани берип, аз салымын кошкон интеллигент инсан катары Түрк сүрөт өнөрү тарыхына атын жазган. Тарбиялаган шакирттери жана чыгармалары бүгүнкү күнгө чейин белгилүү жана аябай кызыгуу менен каралууда. Эйпо уулу бир гана сүрөт өнөрү багытында эмес, ошол эле учурда чыгармачылыкка да кызыгып ыр жазып, Түрк адабиятына унутулгус чыгармаларды калтырган. Бул макалада Бедри Рахми Эйпо уулунун «Sari Saz» аттуу чыгармасынын композициялык жагы жана тематикалык жакындауу түрү каралган.

Негизги сөздөр: Бедри Рахми Эйпо уулу, Түрк сүрөт өнөрү, музыка.

НАЦИОНАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ПОД НАЗВАНИЕМ «САРЫ САЗ» ТУРЕЦКОГО ХУДОЖНИКА РАХМИ ЭЙЮБОЛУ

(О некоторых вопросах изучения тюркской идентичности в Азербайджанской науке)

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы выявления идентичности тюркской художественной культуры в соответствующих разделах азербайджанской тюркологической науки – лингвистике, искусствоведении и музыкальной науке. Также затронуты проблемы становления молодой музыкально-тюркологической науки.

Ключевые слова: Бедри Рахми Эйпо уулу, Түрөкчө образительное искусство, музыка.

THE CULTURAL IMAGE OF THE TURKISH PAINTER BEDRI RAHMI EYUBOGLU'S WORK ENTITLED «SARI SAZ»

(On the several aspects of study turkic identity in Azerbaijani humanities)

Annotation: The artists are people with intelligent personality, who assimilate the period in which they live, in the best way. Artists who do not enlighten their own community are condemned to be forgotten and destroyed. Bedri Rahmi Eyuboglu, the Turkish society he lived in as a very well-assimilated intellectual personality, stamped the history of Turkish painting art. The students they have trained, their works, are still known and admired today. Eyuboglu has left permanent works in Turkish literature by bringing literary poems not only in the art of painting but also in the spelling language. In this report, the composition of the work titled «Sari Saz» by Rahmi Eyuboglu was studied in a thematic approach.

Key words: Bedri Rahmi Eyuboglu, Turkish painting art, music.

1911-жылы Гереледе таралган Бедри Рахми Эйпо уулу Трабзон лицейин аяктаган соң Истанбул Көркөм Өнөр Академиясына кирген. Ал жерде окуп жүргөн учурда Түрк сүрөтчүлөр Назми Зия жана Ибрахим Чаллынын окуучусу болгон. 1930-жылы окуусун бүтүрбөстөн, байкеси Селахаттин Эйпо уулунун жанына Парижде барган. Кайра кайтып келгенде академияда ага окутуучу болуп иштеген. Салттык жасалга жана элдик кол өнөрчүлүктүн тандаган мотивдерди чыгармаларында ийгиликтүү түрдө колдонгон. Чыгармалары менен өлкөдө жана чет мамлекеттерде көптөгөн сыйлыкка татыктуу болгон өнөрпоз, 1975- жылы 21-сентябрда бул дүйнө менен коштошкон [2,8]. Бедри Рахми Эйпо уулу Түрк сүрөт өнөрүнө кошкон салымы менен бирге Түрк адабиятында да белгилүү чыгармаларды жазган. Ал өзүнүн Чыгармаларында Түрк элинин жашоосун, коомдук окуяларды, салттык темаларды чагылдырган. Сүрөтчүнүн чагылдырган темаларынын арасында тойдо бийлеген адамдар, айыл жашоосу, кахвеканалар, эс алуучу жайлар бар.

Бедри Рахминин сүрөттөрүндө жана түрлөрдүн пластикасынын таасиринен тышкары белги ишараттардын маанисин көрсөткөн түшүнүктөрдү да байкоого мүмкүн. Сызгычы жаратылыштан алынган фигураларды жана Анадолу элдик салтына таандык белги жана символдорду даанышмандык менен белги ишарат катары колдонгон [4]

«Sari Saz» аттуу чыгарма - өнөрпоздун тогуз жыл мурда жасаган чыгармасы. Сүрөттүн сол жагында бир отургучта отурган эки колу эгинде жана колдору менен тартып тургандай жаткан абалда башын алаканы менен кармаган бир фигура турат. Үстөлдүн астында ысык самоорго чай демделген, ал чай чыныларга куюлган жана каарман ошол учурдун таттуу жыргалына батууда. Анадолуда аябай белгилүү болгон кофекана маданияты бул сүрөттө орун алган. Кофеканалар - инсандардын бош убакыттарын өткөргөн, маектешкен, күнүмдүк жумуштары жөнүндө ой алмашкан, маектешүү жерлери катары Осмон империясынан азыркы күнүбүзгө чейин жашап келе жаткан бир маданий жер.

Бул маданий жерлерде географияга жана убакытка карата айырмачылыктар болгону

талашсыз. Болгон эң чоң өзгөрүү кофекана түрүндө жана ысым берүү аракеттеринде ишке ашууда. Себеби кофеканалар-суусундук сатылган бир жерден көбүрөөк, социалдык жактан баардык курамды өзүндө камтыган башка жерлердин каада- салттарын көрсөтүүсүн шарт түзгөн ишеничтүү мекен. Ошондуктан кофеканалар сан жана сапат жагынан айырмачылыктарды көрсөтүүдө. Убакыт өткөн сайын бул айырмачылыктар, коомдук иш чаралардагы айырмачылыктар менен бирге артып бара жатат [1, 109]. Сүрөттө тема болгон кофекана - Анадолунун тоолуу аймагында экендиги болжолдонгон бир айыл кофеканасы. Инсандар үчүн жөн гана маектешкен, ыр уккан, жалпылаштырылган бир мекен. Сүрөтчү бул жерде адаттагыдай Жезаннинин «Карта Ойногондор» сүрөтүнө бир шилтеме көрсөткөн сыяктуу Анадолу кофеканасындан бир элести жараткан.

Ушундай бир чөйрөнү музыкага бөлөгөн Озан багламасы менен кайгылуу эл ырларын айтууда. Чөйрөдөгү булкайгынын эң чоң далили, сүрөттүн оң жагында турган, узун мойнун колу менен кармап турган бир аял фигурасы. Аял музыканын ритмине жан-дили менен берилген жана алысты карап ойлонгон абалда турат.

Бедри Рахми Эйпо уулу ошол эле учурда акын дагы. Туркиянын эң белгилүү акындарынын бири Эйпо уулунун обонго салынган ырлары да бар. Ал ырларында да Анадолу адамдарынын символдук өзгөчөлүктөрү чагылдырылган. Ырлар «Мөндүр» аттуу ырында ичиндеги сезимдерин сөздөргө мындай түрдө төккөн;

Kirazın derisinin altında kiraz
Narın içinde nar
Benim yüreğimde boylu boyunca
Memleketim var
Canıma ciğerime dek işlemiş
Canıma ciğerime
Sapına kadar.
Elma dalından uzağa düşmez
Ne yana gitsem nafile.
Memleketin hali gözümden gitmez
Binbir yerimden bağlanmışım
Bundan ötesine aklım ermez.

Бедри Рахми Эйпо уулу сүрөттөрүндө колдонгон ыр түрүндөгү сөзүндө, «Жарыктын бүткөн жеринде, ыр, музыка, роман жолун улап кете берет; болгондо да аябай алыстарга кете берет. Сүрөт өнөрүнүн эң жакын тууганы болгон айкел өнөрү дагы карангылыкта бүтүндөй жоголуп кетпейт, жакшы бир айкелчи карангылыкта башы менен сүзүп алган бир айкел жөнүндө колдору менен кармап көрүп аз оюн айта алат. Бирок, жарык өчкөн жерде сүрөт өнөрүнүн да баардык мүмкүнчүлүктөрү бүтөт. Сүрөт тарткан, бирок сүрөттүн да көбүрөөк адабиятка кызыккан бир досум, бир күн мага мындай арманын айтып калды: «Сүрөттү тартууну каалаган адамдын ичиндеги сезимдерин абдан билгим келет. Сүрөттүн тарткан башты бир дарбыз сыяктуу жарып, ичиндеги баардык нерселерди акыркы данегине чейин эсептеп билгим келет. Сүрөттүн тарткан адамдын жашоосу, кыялдары, мени жүзүн тарткандай эле кызыктырат» (Эйпо уулу, 1986: 69) деп айткан.

Эйпо уулунун ырларында колдонгон тили, сүрөт өнөрүндө да аз стилине айланган. Мандаш токунуп отурган Озандын байпактары, оймо накыштарынан байкалгандай, Анадолу кол токумаларынан үлгүлөрүн ичине камтыйт. Озандын колунда кармаган баглама - Түрк Элдик музыкасында кеңири колдонулган кылдуу чалгы аспабы. Жерлерге жана аймактарга карап комуз, жура, саз, чоор,

домбура, эки кылдуу, тамбура, тар сыяктуу ар кандай аттар менен аталууда. Баглама: Дагара, Кылдан жана Сап болуп эң чоң бөлүмдөн турат. Дагара бөлүмү негизинен тыт дарагынан жасалат. Тыт дарагынан да башка арча, каштан, жангак, коргон сыяктуу дарактар да колдонулат. Кылдын бөлүмүндө кызыл карагай, сап бөлүмүндө болсо каштан, ак каштан же болбосо арча колдонулат. Булардан башка ошол аймакка композициянын негизги ачкычы катары жайгаштырылган отургучтар бар.

КОРУТУНДУ

Өнөр адамдары жашаган коомуна аябай жакшы байкоо жүргүзүшөт. Бул көзө мөлдүн натыйжасында өнөрүнө багыт берген кээ бир маалыматтарды топтошот. Ошол маалыматтарды өз ыкмалары түрүндө чыгармаларында чагылдырып, көрүүчү менен ортосунда бир байланыш пайда кылат. Бул байланышта, руханият, кыялдар башкача айтканда, өнөрпоздун жашоосу жана өзүнө мүнөздүү өзгөчөлүктөрү бар. Көрүүчү маани берип караганда ошол чагылдырмаларды сезет жана ошону менен жашайт. Бул жерде өнөрпоз менен байланыш байкалып турат. Эйпо уулу чыгармасында адаттагыдай фотоаппараттан чыккан бир сүрөттү көрүүчүлөргө сунуу ордуна Анадолу элинин жашоосун өз руханий дүйнөсү менен көрүүчүгө жеткирген. Аңгемелерге төккөн ыр



Сары Саз, 1966, Анкара., Сүрөт жана Айкел Музейи

сыяктуу тилин, боёкчу, чиймечи жана сүрөт тартуу элементтери менен көрүүчүгө сунду.

Адабияттар

1. Çağlayan, s., (2012). Anadolu'nun İlk Kamusal Mekânı: Kahvehane. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Güz, Sayı: 29.

2. Çelik, a., (1996). Bedri Rahmi Eyüboğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi.

3. Eyüboğlu, b., r., (1986). Resme Başlarken. Ankara: Bilgi Yayınevi.

4. Soylu, r. ve Köroğlu, d., (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Aşık Veysel" Adlı Resminin Göstergebilim Çözümü. İdil Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 35.

УДК 009

Усенова Н.Э. /Кыргызстан/

БГУ им. К. Карасаева

ПАМЯТЬ КАК ЯВЛЕНИЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: В статье рассматривается роль памяти как явление преемственности в интерпретировании традиционной музыки, так как благодаря памяти сохраняется целостная система между прошлым, настоящим и будущим в музыкальной культуре кыргызов.

Ключевые слова: память, преемственность, интерпретация, музыка, традиция, культура, искусство, история.

ЭС ТУТУМ КААДА-САЛТ МУЗЫКАСЫН ТАЛКУУЛОДОГУ МУРАСТООНУН КӨРҮНҮШҮ КАТАРЫ

Аннотация: Бул макалада кыргыз элинин салттуу музыкалык маданиятында мурастоонун көрүнүшү катары эс-тутумдун ролу өтмүшү, ушул учур эсана келечектин ортосундагы системасынын бүтүндүгүнүн ырааттуулугу көрсөтүлгөн.

Негизги сөздөр: эс-тутум, мурастоо, талкулоо, музыка, каада-салт, маданият, искусство, тарых.

MEMORY AS A PHENOMENON OF CONTINUITY IN THE BASED INTERPRETATION OF TRADITIONAL MUSIC

Annotation: The article considers the role of memory as a phenomenon of continuity in the interpretation traditional musical, since memory preserves an integral system between the past, the present and the future in the culture of Kyrgyz people.

Key words: memory, continuity, interpretation, music, tradition, culture, art, history.

Музыка – это язык воспоминаний Ч.Р. Мэтьюрин

«Память» в процессе развития человечества хранит и транслирует социальный опыт из поколения в поколение, пытаясь сохранить преемственность в различных сферах деятельности общества. С самого раннего появления первого человека, была получена возможность художественно развиваться, что стало возможным использование уникальных способностей каждого индивида, заложенных в специфике человеческой культуры. Ранние произведения искусства были тесно связаны практически со всеми сторонами жизни общества: некоторые имели тесную связь

с религией, некоторые — с военным делом или охотой, а большая часть — с бытовыми обрядами. Кыргызская традиционная культура была основана исключительно в устном виде как отдельное художественное творчество народа, благодаря «человеческой памяти» и «народной памяти» оно живет, и будет жить в веках. Недаром русский ученый И. Сеченов писал, что «человек без памяти оставался бы вечно в положении новорожденного» [1, с.164]. О феномене памяти человека говорили еще в далекой античной эпохе, средневековые мыслители память объясняли через религию, а эпоха Просвещения связывала с разумом. Но во всех периодах истории

человечества утверждают, что память является взаимосвязанной с природой, некоторой преемственностью, по словам И. Г. Гердера, «культурные силы» выходят из природы и начинают действовать самостоятельно [2].

Только благодаря «памяти», история, как наука, смогла документировать свидетельства столетий, воплощавших образ прошлого, постепенно наполняя огромным количеством фактологического материала вследствие деятельности коллективной памяти. Сегодня человек имеет возможность получать самую разнообразную информацию, которую надо хранить, закреплять и воспроизводить. Требуется постоянно работать над своими интеллектуальными способностями, чтобы развить и обогатить опыт прошлого. Советский психолог и философ С. Рубинштейн писал: «Без памяти мы были бы существами мгновения. Наше прошлое было бы мертво для будущего. Настоящее, по мере его протекания, безвозвратно исчезало бы в прошлом» [3, с.111].

Традиционная музыка кыргызов стала развиваться, начиная с XX века, как самостоятельное художественное творчество. Создавались профессиональные композиторские и исполнительские школы музыкальных традиций. Кыргызцы по своей природе невероятно одаренные музыканты, как и многие отдельные народности, об этом свидетельствует национальная традиционная мелодика песенного творчества, которая смогла сохраниться до наших дней благодаря человеческой памяти и передавалась устно из поколения в поколение. Еще в китайских летописях говорили об отношении кыргызов к музыке и владении музыкальными инструментами, как например, чоор и шынгыратма. Средневековые рукописи, украшенные миниатюрами, изображали музыкальные инструменты и ансамбли различного состава, ситуации индивидуального, коллективного, дворцового и народного музицирования. [4] Все семейно-бытовые и общественные мероприятия сопровождалась музыкальной интерпретацией. В связи с этим, становится всё более актуальной проблема самоидентичности и самовыражения кыргызского народа на арене мировой культуры и цивилизации. Для возрождения этничности, развитию этно-

национальных движений и заинтересованности общества к своему культурному наследию следует понимать важность изучения проблем этнических культур в контексте их прошлого, настоящего и будущего. [5, с.63]

В цивилизованном обществе полноценно функционирует традиционная музыка в различных аспектах, в частности фольклористики. Легендарное прошлое кыргызского народа всегда будет занимать особое положение в интерпретации исторического произведения. Интерпретация является как объектом и инструментом традиционного музыкального произведения музыкантом-исполнителем. Любовь к музыке имеет поистине массовый характер. «Рассуждая логически, надо полагать, что человек научился интонировать раньше, чем говорить, передавать информацию... в младенческом возрасте человек раньше всего начинает мелодично интонировать звуки, прежде чем научиться произносить слова... именно музыка, в первую очередь музыкальный фольклор, как наиболее архаичный пласт человеческой культуры и позволяет придти к новым, порой неожиданным выводам...» [6, с.90-91].

Много столетий назад сложились профессиональные законы ырчы (создателей и исполнителей песен), акынов (создателей и исполнителей социально важных вокально-инструментальных композиций), дастанчы и манасчы (сказителей малых эпических поэм и эпоса «Манас») [7]. Интерпретирование фольклорного материала всегда была и остается одной из актуальных проблем для обсуждения в мире традиционной музыки, так как память, также же и как воспроизведение и восприятие любого музыкального творчества занимает немаловажную роль в реализации художественного содержания. Особенно когда представляется вопрос о преемственности, то в свою очередь, механизмы преемственности, становятся основными в фольклористике, определяют не только психологию исполнителя, но и характер самого исполнительского процесса. В случае работы с музыкальным произведением процесс интерпретации проходит в несколько этапов:

- формирование цели (замысла);
- выбор исполнительских действий, совершаемых для воплощения цели в реальном

конечном произведении;

– реализация цели на основе субъективного восприятия музыкальной основы и суммы выбранных действий. [8]

Несомненно, в переходные периоды истории государства именно большая роль принадлежит исторической памяти традиционной музыки в интерпретации прошлого, актуализируя в настоящем через исполнения традиционной музыки. По словам П.Х. Хаттона: «здоровый смысл предполагает, что мы нуждаемся в прошлом и обязаны поддерживать живую связь с ним...». [9] Поэтому одним из носителей исторической памяти является традиционная фольклористика, функционирующий преимущественно в устной форме. Если по вещественным историческим памятникам как костюм, оружие, бытовые предметы можно восстановить характеристику прошлого, хотя и на них влияют политико-экономические явления в обществе, то сложнее обстоит в интерпретации, передающиеся путем устного народного творчества. Так как, здесь достоверность интерпретации зависит от эмоционального содержания и состояния импровизатора. В своих исследованиях радиовских записей текста эпоса «Манас» А. Хасанов говорит о ведущей роли сказителей в формировании дружеских отношений кыргызов с Россией. Так, в присутствии представителей русских путешественников они рассказывали о тех эпизодах, которые были важны для сотрудничества между народами [10]. Это свидетельствовало о первых попытках формирования народной дипломатии через творчество сказителей еще в XIX веке.

Исследователь К. Рахматуллин в своих трудах подчеркивал важнейшую роль влияния исторической обстановки на творчество сказителей, а также отмечал миротворческую роль эпоса «Манас» [11]. Поэтому сказителей принято считать не только хранителями и сотворцами эпических традиций, но также выразителями гуманистических идей своего народа. Данное высшее искусство сказительского мастерства, является воспроизводителем и транслятором всего художественного опыта кыргызского этноса. Исходя из этого, можно сказать гарантией интерпретации традиционной музыки зависит от сохранения и поддержания самих традиций в живой

форме. Ведь традиция это и есть наследие от прошлого, «только те фрагменты наследия, которые не просто сохраняются в настоящем, но и тесно переплетаются с ним» [12].

Сегодня интерпретация фольклористики имеет три направления:

- работа с живой традицией;
- «историческая поэтика»;
- этнолингвистика.

Поэтому, важнейшей особенностью традиционной музыки в отличие от литературы и современной книжной культуры является его традиционализм и ориентация на устный способ передачи информации. Сегодня в мировой фольклористике основной целью является зафиксировать, сохранить и пропагандировать устное народное творчество сельского населения, так как носителями в основном выступают сельские жители. Для того чтобы сохранить этническую память и не потерять в результате глобализационных и урбанизационных процессов, происходящих в современном мире, важно изучать фольклористику в междисциплинарном характере на стыке с этнографией, социологией, музыковедением, театроведением, философией, культурной антропологией и др. Так как, традиционная фольклористика выступает как «устойчивое историческое образование, имеющее высокую степень присутствия во всех эпохах» [13].

Следовательно, традиционная музыка кыргызов представлена профессиональной музыкой с определенными признаками интерпретации разных эпох. Наши предки через продукты устного народного творчества смогли передать нам ценности прошлого благодаря устной памяти путем интерпретирования традиционной культуры. Если считают, что без нотной письменности невозможно было сохранить культурное наследие, то кыргызы смогли на протяжении тысячелетий сохранить и передать наследие потомкам без современных способов записи. «Музыка, несмотря на свою «беспредметную» природу, способна отражать целостную картину мира этноса. Эта картина есть результат многовекового развития материальных и духовных основ жизни народа. В музыкальном фольклоре и устной профессиональной музыке передаются знаки и смыслы традиции в художественной

форме, транслирующей мировоззрение кочевников Центральной Азии» [4].

Таким образом, подытоживая сказанное, можно отметить, что сегодня, в век компьютеризованного мира с мультимедийными глобальными коммуникационными средствами передачи культурного наследия, становится возможным определить не только настоящее состояние общества, но и сформировать целостное представление его будущего. Благодаря господству электронных коммуникаций, хранящихся в памяти компьютерных сетей, совершенствуются механизмы трансляции устного народного творчества. Вообще закономерность совершенствования прослеживалась во всех стадиях эволюции культуры, осознавалась по-разному на различных исторических стадиях развития кыргызского общества. В связи с этим хочется обратиться с благодарностью к жителям Тянь-Шаня, где высоко ценится сказительское мастерство, традиционная музыка, устраиваются «айтыши» среди известных певцов, а также организовываются конкурсы чтецов эпоса «Манас» для молодых талантов, обращая внимание на знание текстов эпоса, мастерство и оригинальность исполнения.

Культура в совокупности с художественной «памятью» народа осуществляет процесс передачи творческого наследия от одной эпохи к другой. Поскольку сохранение культурного опыта человечества осуществляется при помощи трансляции и общения, процесс коммуникации является одной из важнейших составляющих функций культуры. В условиях древнекаменной культуры при полном отсутствии письменной фиксации художественного опыта, транслирование культурного наследия кыргызов происходило, благодаря коммуникативной деятельности человека во взаимосвязи с его эпической памятью. Как писал ученый, психолог Дэвид Рубин обустных традициях: «скольконародных, детских и племенных песен сохраняется в человеческой культуре сотни и тысячи лет, притом, что их никогда не записывали. Похоже, музыка вполне способна жить, опираясь лишь на память бесчисленных поколений».

Литература

1. *Петровский А.В.* Введение в психологию [Текст] / А.В. Петровский. – М., 1996. – 496 с.
2. *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 616 с.
3. *Пархоменко, О. Г.* С. Л. Рубинштейн в Педагогическом институте им. А. И. Герцена [Текст] / О. Г. Пархоменко, Д. Б. Ронзин, А. А. Степанов // Сергей Леонидович Рубинштейн: Очерки, воспоминания, материалы. К 100 летию со дня рожд. Сергея Рубинштейна. – М., 1989. – 103-113 с.
4. *Аманова Р.А.* Традиционная устно-профессиональная музыка кыргызов [Текст] / Р.А.Аманова: Дисс. доктора искусствоведения:– Б., 2017. – 370 с.
5. *Садыкова Г.Э.* Символы в кыргызской культуре [Текст] / Г.Э. Садыкова: Дисс. канд. культурологии: – Б., 2013. – 155 с.
6. *Уметалиева-Баялиева Ч.Т.* Этногенез кыргызов. Музыковедческий аспект. Историко-культурологическое исследование [Текст] / Ч.Т. Уметалиева-Баялиева. – Б.,: 2008. – 290 с.
7. Массовый музыкальный фольклор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: (<https://www.open.kg/about-kyrgyzstan/culture/folklore/250-massovyy-muzykalnyy-folklor.html>)
8. *Сушкова Л.Н., Коноваленко С.П.* Принципы интерпретации музыкального фольклора в учреждениях высшего профессионального музыкального образования // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 5-1. –196-200 с.
9. *Хаттон П.* История как искусство памяти / П. Хаттон. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2004. – 423 с.
10. *Хасанов А.Х.* Отражение в эпосе и фольклоре исторической связи киргизов с Россией [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.alib.ru/5_hasanov_a_izbrannye_trudy_ocherki_po_istorii_kirgizii_w1t1300e16b1b4c618bd66450c7f700da8e0333.html – Загл. с экрана.
11. *Рахматуллин К.А.* Творчество манасчи [Текст] / К.А. Рахматуллин // «Манас» – героический эпос кирг. народа. – Фр., 1968. –75-147 с.
12. *Штомпка П.* Социология социальных явлений / Штомпка. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 90 с.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
АВТОРЛОР ТУУРАЛУУ МААЛЫМАТТАР**

- Абетекова А.** / Кыргызстан/ аспирант
- Алагушов Б.** / Кыргызстан/ Кыргыз эл артисти, музыка таануучу
- Аманова Р.А.** / Кыргызстан/ доктор искусствоведения, профессор, Народная артистка КР, Лауреат Государственной премии им. Токтогула
- Акматалиев А.А.** / Кыргызстан/ академик, доктор филол. наук, профессор
- Бабижан Б. Ж.** / Казахстан/ ст. преподаватель кафедры «Традиционного музыкального искусства» Казахской Национальной Академии искусств им. Т.Жургенова, докторант Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы
- Беляев В. М.** Советский, российский музыковед, профессор
- Виноградов В. С.** музыковед, Народный артист Кыргызстана
- Дюшалиев К. Ш.** / Кыргызстан/ доктор искусствоведения, профессор
- Джакыпов К.К.** / Кыргызстан/ И. Арабаев атындагы КМУнун Көркөм маданият жана билим берүү факультетинин музыка кафедрасынын башчысы, доц. м. а.
- Жакыпбек Н.Б.** / Казахстан/ ст. преподаватель КНК им. Курмангазы, магистр искусствоведческих наук
- Жаңабергенова Э.М.** / Казахстан/ кандидат искусствоведения, сказительница, Заслуженный деятель Республики Казахстан
- Жумабекова У. З.** / Кыргызстан/ КР УИАсынын ФжСУИИИнун «Көркөм өнөр таануу» бөлүмүнүн кенже илимий кызматкери
- Жумагулов М. Ж.** / Кыргызстан/ филол. и. д., проф., КР ИУАсынын ФжСУИИИнун таануу теориясы жана илимдердин философиясы бөлүмүнүн башчысы
- Жумасеитова Г.Т.** / Казахстан/ кандидат искусствоведения, профессор.
- Елеманова С.А.** / Казахстан/ кандидат искусствоведения, профессор, Казахского Национального университета искусств
- Кайбылдаев А.** / Кыргызстан/ Камузчу, музыка жана адабият таануучу
- Касей М.** / Кыргызстан/ К. Молдобасанов атындагы Кыргыз Улуттук консерваториясынын доценти
- Курбанов К. Т.** / Узбекистан/ старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана, м.н.с. Института искусствознания АН РУз.
- Кароматов Ф.М.** / Узбекистан/ музыковед, доктор искусствоведения

- Мухамбетова А. И.** / Казахстан/ Доктор искусствоведения, профессор
- Нышанов Н. А.** / Кыргызстан/ «Устатшакирт плюс» салттуу музыка борбору
- Раимбергенов А.И.** / Казахстан/ профессор Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы, директор школы «Кокул», заслуженный деятель, Республики Казахстан
- Сариева К.** / Кыргызстан/ филол. и. д., улук ил. кызматкер, КР ИУАсынын ФжСУИИИнун рухий маданият бөлүмүнүн жетектөөчү илимий кызматкери.
- Субаналиев С.** / Кыргызстан/ музыка таануучу, профессор
- Токоева Ж.Т.** / Кыргызстан/ научный сотрудник отдела “Духовная культура” ИФиППИ НАН КР.
- Шарипова Э.К.** / Кыргызстан/ Философия илимдеринин доктору, Ош мамлекеттик университетинин профессору
- Усал Г.** / Кыргызстан/ Кыргыз-Түрк «Манас» университетинин Көркөм өнөр факультетинин Музыкалык искусство бөлүмүнүн ага окутуучусу
- Усенова Н.Э.** / Кыргызстан/ БГУ им. К. Карасаева
- Фаттах Халык-заде** / Азербайжан/ доктор филол. наук Азербайджанская Национальная консерватория
- Фатих Башбуг** / Туркия/ профессор Туркиянын «Ак деңиз» университетинин профессору

Информационно-издательская деятельность

В рамках реализации Концепции по реформированию системы организации науки в Кыргызской Республике для своевременного сбора и оперативного распространения информации о работе президиума и инновационных достижениях научно-исследовательских учреждений образован информационно-издательский центр «Илим» НАН КР путем слияния издательства «Илим» и отдела информационного обеспечения президиума НАН КР (далее - ИИЦ «Илим»), который состоит из следующих трех отделов: информационный, редакционный и производственный. (Утверждено постановлением президиума НАН КР от 24 февраля 2016 года № 7).

ИИЦ «Илим» зарегистрирован Министерством юстиции Кыргызской Республики, имеет статус самостоятельного юридического лица.

Разработаны Концепция развития и Устав ИИЦ «Илим», в соответствии с которыми издается журнал «Известия Национальной академии наук Кыргызской Республики» (далее «журнал Известия НАН КР») являющийся издательским органом президиума НАН КР и обладает статусом республиканского академического издания.

1. Журнал «Известия НАН КР» является рецензируемым изданием и входит в список Высшей аттестационной комиссии Кыргызской Республики для публикаций материалов диссертаций. (Утверждено постановлением президиума НАН КР от 22 мая 2008 года №24).
2. Журнал «Известия НАН КР» предназначен научным работникам, ученым специалистам, работающим в научно-исследовательских институтах и центрах, в научных подразделениях высших учебных заведений, в научно-учебных и научно-производственных объединениях.
3. Журнал «Известия НАН КР» зарегистрирован Министерством юстиции Кыргызской Республики.

Цели и задачи журнала «Известия НАН КР»

1. Целями журнала «Известия НАН КР» является публикация результатов научных исследований и ознакомление общественности страны с достижениями науки, техники и культуры Кыргызстана.
2. Журнал «Известия НАН КР» публикует материалы по актуальным проблемам науки и техники, разрабатываемым в институтах НАН КР, отраслевых НИИ и научных подразделениях высших учебных заведений республики.
3. Журнал «Известия НАН КР» публикует обзорные и методологические статьи, рецензии на научные статьи, монографии и сборники, а также краткие сообщения и отчеты о научных сессиях, конференциях и других событиях научной жизни страны.

Приложение к журналу «Известия НАН КР»

1. В целях повышения оперативности и информативности в популяризации науки, а также в целях ознакомления с программными документами, разработанными в президиуме, в бюро Отделений и НИУ НАН КР, издается приложение к журналу «Известия НАН КР» - «Жизнь науки», периодичность. 2-4 номера в год.
2. «Жизнь науки», публикует доклады и отчеты по результатам фундаментальных и прикладных исследований, проводимых в НАН КР.
3. «Жизнь науки» регулярно публикует аналитические записки ведущих ученых и специалистов по приоритетным научным направлениям.
4. «Жизнь науки» публикует краткие сообщения и отчеты о научных сессиях, конференциях и других событиях научной жизни страны.
5. «Жизнь науки» публикует материалы мемориальных конференций, а также научно-практических конференций и симпозиумов, посвященных юбилейным датам ведущих ученых.
6. «Жизнь науки» публикует материалы дискуссий по актуальным вопросам развития науки и инновационной деятельности, диалоги ученых, тексты обращений и сообщения рекламного характера.
7. «Жизнь науки» публикует результаты творчества ученых ненаучного характера (стихи, эссе, краткие рассказы и т.д.).

УТВЕРЖДЕНО

Постановлением президиума
НАН КР от 25 мая 2016 года

ПАМЯТКА ДЛЯ АВТОРОВ И ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Редакция журнала «Известия НАН КР» убедительно просит авторов руководствоваться приводимыми ниже правилами и надеется, что авторы ознакомятся 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 математики, естественных, технических, медицинских, биологических, сельскохозяйственных, общественных и гуманитарных наук, авторами которых являются академики, члены-корреспонденты, научные сотрудники и иностранные члены НАН КР.

2. Для опубликования статей в журнале необходима рецензия, представленная доктором наук по соответствующей специальности.

3. Письмо в произвольной форме на имя главного редактора журнала «Известия НАН КР» академика Джумагаева Мурата Садырбековича, на гербовом бланке, подписанное руководителем.

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, адрес, номера телефонов (служебный, домашний, мобильный), факса и электронную почту каждого соавтора. 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 – 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. Не принятые к публикации работы авторам не высылаются.

11. Статьи и материалы, отклоненные редколлегией, повторно не рассматриваются.

12. Для покрытия расходов на публикацию материалов сумма оплаты за публикацию статьи составляет для авторов, не являющихся членами НАН КР – 600 сомов; для авторов из стран СНГ – 50 долларов США; для авторов из стран дальнего зарубежья – 60 долларов США. На основании Решения Президиума НАН КР от 25 мая 2016 года каждый автор обязан дополнительно выкупить журнал по цене 750 сом.

Издательская группа
Р. Конурбаева (руководитель)
Ж. Кочкорбаева, Р. Дунганаева,
С. Сулайманов, Акылбек кызы Мээрим

Подписано в печать 20.04.18. Формат 60×84 $\frac{1}{8}$.
Печать офсетная.
Тираж 100 экз.



Информационно-издательский центр «Илим» НАН КР
720071, г. Бишкек, пр. Чуй 265а

