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 күнүнүн 15 жылдыгына арналган «Салттуу музыкалык искусство этностордун дүйнө таанымында жана маданиятында» аттуу Эл аралык илимий-практикалык конференциянын материалдары

15 ЖЫЛ

2019

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК
АТАЙЫН ЧЫГАРЫЛЫШ
SPECIAL ISSUE

ISSN 0002 - 3221

КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНЫН
УЛУТТУК ИЛИМДЕР АКАДЕМИЯСЫНЫН

КАБАРЛАРЫ

ИЗВЕСТИЯ

НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

БИШКЕК

ilimbasma@mail.ru

2019

ИЗВЕСТИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

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 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»)

Журнал основан в 1966 г. Выходит 4 раза в год.	Журнал зарегистрирован в Министерстве юстиции КР о свидетельство №1950	Журнал входит в систему РИНЦ с 2016 г.	ИИЦ «Илим» НАН КР г. Бишкек пр. Чуй 265а

Настоящий сборник материалов издан в 2019 году Институтом философии, права и социально-политических исследований им. А. Алтымышбаева НАН КР и посвящен 15-летию Дня традиционной музыки, который традиционно отмечается 25 апреля. День традиционной музыки, который в последние годы проходит в рамках **"Недели традиционной музыки"**, утвержден решением Жогорку Кенеша Кыргызской Республики в 2013 году особой датой.

В содержание сборника вошли как материалы выступлений участников Недели традиционной музыки, доклады ученых, выступивших на Международной научно-практической конференции «Традиционное музыкальное искусство в мировоззрении и культуре этносов», так и научные статьи и материалы крупных и выдающихся исследователей традиционного искусства ближнего и дальнего зарубежья, которые согласились представить свои работы с благородным намерением поддержать замечательную дату 15-летия Дня традиционной музыки Кыргызской Республики.

Этномузыковедение, этномузыкология – наука, изучающая традиционную музыкальную культуру, наука синтетическая, комплексная, охватывающая разные аспекты исследования человеческой музыкально-культурной деятельности. Оно не ограничивается изучением нотных текстов, или творчества отдельных музыкантов, у неё широкий диапазон. Этномузыковедение ставит глобальные проблемы настоящего, прошлого и будущего духовной культуры человечества. Отсюда и многообразие подходов и уровней, с помощью которых рассматривается традиционная музыкальная культура этносов. С этим же связан и высокий авторитет нашей науки в мире.

В первый раздел сборника вошли работы посвященные общим культурно-историческим и методологическим проблемам традиционной музыки. Это статья патриарха мировой музыкальной фольклористики (музыкальная фольклористика – второе название этномузыковедения) XX века Изалия Иосифовича Земцовского, проживающего ныне в США, его ученика, не менее известного и маститого этноинструментоведа и композитора Игоря Владимировича Мациевского (Россия, Санкт-Петербург), доклад Гульзады Нурпеисовны Омаровой, доктора искусствоведческих наук, открывшей культурно-историческую панораму казахского традиционного инструментального кюя в его региональных проявлениях (Республика Казахстан, Алматы), доклад доктора искусствоведческих наук Рустамбека Самиговича Абдуллаева, посвященный актуальной мировой проблеме сохранения и изучения нематериального культурного наследия (Республика Узбекистан), доклад хорошо известного в мировом музыкальном источниковедении музыковеда Александра Бабаниязовича Джумаева (Республика Узбекистан), доклад о кыргызской традиционной музыке доктора искусствоведения, профессора Розы Амановой. Статьи Эмиля Каниметова, Кубата Жакыпова и Өскөна Козубаева посвящены онтологическим аспектам и мировозренческой сущности кыргызской традиционной музыкальной культуры.

Второй раздел посвящен вопросам изучения творческого процесса традиционной музыки (А. Раимбергенов, Г. Тавлай, К. Дүйшалиев, С. Римантас, Г. Вудова, Б. Турал, М. Касей). Здесь мы видим замечательную палитру этнических устно-профессиональных и фольклорных, обрядовых традиций разных народов – кыргызского, казахского, белорусского, русского, литовского.

Авторы демонстрируют виртуозную аналитическую технику и глубину понимания мировоззренческих устоев народной культуры.

Третий раздел посвящен вопросам изучения отдельных сказительских, инструментальных и песенных традиций, а также этнопедагогическим проблемам (С. Субаналиев, Г. Мусагулова, Б. Искаков, З. Смакова, Г. Далбагай, Б. Бабижан, З. Измуратова, Н. Жакыпбек,

Р. Сырдыбаева, М. Корпобаева и др.). Этот раздел в целом демонстрирует этап накопления фактического материала и наблюдений исследователя. Будем надеяться, что авторы данного раздела вскоре выйдут на простор культурно-исторических и типологических обобщений. На сегодняшнем этапе без углубленного изучения отдельных песенных и инструментальных традиций не мыслится будущее не только музыкальной науки, но и музыкально-культурной практики.

Четвертый раздел посвящен важной проблеме – соотношению и взаимодействию современных видов искусства, в частности, композиторского творчества европейского типа и традиционной музыки (С. Елеманова, У. Джумакова, В. Недлина, Е. Лузанова, Ж. Кулманбетов и др.). Взаимодействие композиторского творчества европейского типа и традиционной музыки обсуждается в рамках трех различных позиций, трех взглядов на проблему (С. Елеманова, У. Джумакова, В. Недлина). Читателю предстоит выбрать ту точку зрения, которая ему ближе. В любом случае, современное этномузыковедение и сами носители традиционной культуры не могут игнорировать такой музыкально-творческий вид, как европейское письменное композиторское творчество.

Современные виды искусства – кино, театр, изобразительное искусство – безусловно, испытывают влияние фольклора и, в целом, традиционного искусства в плане средств художественного выражения и содержания. Думаем, что это воздействие закономерно и благотворно, а науке, изучающей традиционное искусство, важно осмыслить его положение в культуре, их соотношение между собой.

Редколлегия

МАЗМУНУ **СОДЕРЖАНИЕ** **CONTENTS**

Культурно - исторические и методологические вопросы этномузыковедения

Земцовский И. И. Жанры исполнительского общения.....12
Аткаруучулук баарлашуу жанры
Genres performing communication

Мациевский И. В. Традиционный инструментализм в исторической стратиграфии этнической культуры (тюрко-славянский и балто-финно-угорский аспекты).....16
Салттуу аспапчылык этникалык маданияттын стратиграфиясы (түрк-славян жана балто-финугор аспектилери)
Traditional instrumentalism in historical ethnic stratifraphy culture (turkic- slavic and blto-finno-ugric aspects)

Омарова Г. Н. Традиционное музыкальное искусство как культурно-исторический феномен.....28
Салттуу музыкалык искусство маданий-тарыхый феномен катары
Traditional musical art as a cultural- historical phenomenon

Абдуллаев Р. Традиционная музыка, как элемент нематериального культурного наследия Центральной Азии.....32
Салттуу музыка Борбордук Азиянын материалдык эмес маданий мурас элементи катары
Traditional music as an element of the intangible cultural heritage of Central Asia

Сузукей В. Ю. Теоретические проблемы тувинской музыки.....37
Тува музыкасынын теориялык маселеси
Theoretical problems of Tuvan music

Аманова Р. А. Традиционная устно-профессиональная музыка кыргызов.....47
Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкасы
Traditional professional Kyrgyz music

Джумаев А.Б. Учение об эмоциональном воздействии макамов и его интерпретации в современном музыкознании 51
Макамдардын эмоционалдык таасири жөнүндөгү окуу жана анын учурдагы музыка таануудагы интерпретациясы
A study on the emotional impact of maqamat and its interpretation in modern musicology

Нурлыбаева Ф. Изучение традиционной музыкальной культуры Казахстана в 1930-1940 годы. Первые научные учреждения.....58
Казакстандын 1930-1940- жылдардагы салттуу музыкалык маданиятын окуп үйрөнүү. Алгачкы илимий окуу жайлары
Studing the traditional music culture of Kazakhstan in 1930-1940 years. First scientificistitutions

Каниметов Э. Ж., Жакыпов К. К. Онтологические аспекты музыки и ценность традиционной музыки.....64
Музыканын онтологиялык өңүттөрү жана салттуу музыканын баалуулугу
Ontological aspects of music and the value of traditional music

Козубаев Ө. К. Мировоззренческая сущность кыргызской традиционной музыки.....68
Кыргыз салттык музыкасынын дүйнөтаанымдык маңызы
The worldview of Kyrgyz traditional music

Нусубалиева Г. Б. «Манас» эпопеясындагы философиялык ойлордун уюткусу салттуу музыкада.....71
Философские мысли эпопеи «Манас» в традиционной музыке
Philosophical thoughts of epic «Manas» in traditional music

Вопросы изучения творческого процесса традиционной музыки

Дүйшалиев К. «Кыргыз эпикалык-дастанчылык чыгармачылыгынын өнүгүшүндөгү трансформациялык процесстердин мыйзам ченемдүүлүгү.....77
Закономерности процесса трансформации в развитии кыргызского эпико-сказительского творчества
Patterns of the transformation process in the development of Kyrgyz epic- narrative creativity

Тавлай Г. В. Эстетико-исполнительские позиции традиционного музыканта-инструменталиста.....81
Салттуу музыкант-аспапчынын эстетикалык-аткаруучулук орду
Aestheto-executive positions traditional musician-instrumentalist

Rimantas S. Lithuanian traditional laments: simple folklore genre or the bridge world" from the "life world" to the "death".....91
Литванын салттуу ламенттери: жөнөкөй фольклордук жанр же «өмүрдөн» «өлүмгө» чейинки дүйнөнүн көпүрөсү
Традиционные ламенты Литвы: простой фольклорный жанр или мир моста от «жизненного мира» к «смерти»

Байас Т. «Манас» эпосу жана аны аткаруу салтына байланышкан маселелер.....100
Эпос «Манас» и проблемы, связанные с его исполнительством
Epic of «Manas» and problems, related to its execution

Раимбергенов А. И. Стилевые особенности творчества кюйши Казангапа.....104
Казангап күүчүнүн чыгармачылыгынын стилдик өзгөчөлүгү
Style peculiarities of kuyshi Kazangap's creativity

Касей М. Элдик музыкадагы фольклордун жана профессионалдык аткаруучулуктун салттуулугу.....109
Традиционность фольклорного и профессионального исполнительства в народной музыке
Traditionality of folklore and professional performance in folk music

Woodova G. Sacredness of Altai Epic Music.....114
Сакральность музыки эпоса Алтая
Алтай эпосунун музыкасынын касиети

Вопросы изучения сказительских, инструментальных и песенных традиций

Субаналиев С. О некоторых особенностях исполнительского стиля кыргызских комузистов.....119
Кыргыз комузчуларынын аткаруу стилинин айрым өзгөчөлүктөрү
Some features of the performing style of Kyrgyz komuzists

Мусагулова Г. Ж. Речитация в фольклоре тюркоязычных народов: к проблеме изучения.....132
Түрк тилдүү элдердин фольклорундагы речитация: изилдөө маселелери
Presentation of the folklore of the turkic- speaking peoples in the problem of studing

Искаков Б.А. Художественные достоинства кюев – легенд.....137
Күү – уламыштардын көркөм артыкчылыктары
Artistic merits of kuu-legends

Сырдыбаева Р. М. Сапарбек Касмамбетовдун өнөр казынасынан.....141
Культурное наследие Сапарбека Касмамбетова
Cultural heritage of Saparbek Kasmambetov

Жакыпбек Н. Б. Особенности структурной и инструментальной игры на инструменте жетыген.....145
Жетиген аспабында ойноонун структуралык жана аспаптык өзгөчөлүктөрү
Features of the structural and instrumental playing on the zhetygen

Смакова З. Н. Развитие баянного репертуара на основе казахской музыки.....152
Казак музыкасынын негизинде баян репертуарынын өнүгүүсү
Development of the bayan repertoire based on kazakh music

Бабижан Б. Ж. Фольклор и казахское народно-профессиональное песенное искусство юго-запада Жетысу.....156
Түштүк-батыш жетысудагы фольклор жана казак-профессионалдык ыр өнөрү
Folklore and Kazakh folk-professional song art of the southwest Zhetysu

Корпобаева М. К. Оозеки салттагы кыргыз аспаптык музыкасынын жанрдык өзгөчөлүгү.....162
Жанровая специфика в устной традиционной кыргызской инструментальной музыке
Kyrgyz instrumental music oral tradition genre specifics

Каниметов Э. Ж., Жакыпов К. К. Онтологические аспекты музыки и ценность традиционной музыки.....64
Музыканын онтологиялык өңүттөрү жана салттуу музыканын баалуулугу
Ontological aspects of music and the value of traditional music

Козубаев Ө. К. Мировоззренческая сущность кыргызской традиционной музыки.....68
Кыргыз салттык музыкасынын дүйнөтаанымдык маңызы
The worldview of Kyrgyz traditional music

Нусубалиева Г. Б. «Манас» эпопеясындагы философиялык ойлордун уюткусу салттуу музыкада.....71
Философские мысли эпопеи «Манас» в традиционной музыке
Philosophical thoughts of epic «Manas» in traditional music

Вопросы изучения творческого процесса традиционной музыки

Дүйшалиев К. «Кыргыз эпикалык-дастанчылык чыгармачылыгынын өнүгүшүндөгү трансформациялык процесстердин мыйзам ченемдүүлүгү.....77
Закономерности процесса трансформации в развитии кыргызского эпико-сказительского творчества
Patterns of the transformation process in the development of Kyrgyz epic- narrative creativity

Тавлай Г. В. Эстетико-исполнительские позиции традиционного музыканта-инструменталиста.....81
Салттуу музыкант-аспапчынын эстетикалык-аткаруучулук орду
Aestheto-executive positions traditional musician-instrumentalist

Rimantas S. Lithuanian traditional laments: simple folklore genre or the bridge world" from the "life world" to the "death".....91
Литванын салттуу ламенттери: жөнөкөй фольклордук жанр же «өмүрдөн» «өлүмгө» чейинки дүйнөнүн көпүрөсү
Традиционные ламенты Литвы: простой фольклорный жанр или мир моста от «жизненного мира» к «смерти»

Байас Т. «Манас» эпосу жана аны аткаруу салтына байланышкан маселелер.....100
Эпос «Манас» и проблемы, связанные с его исполнительством
Epic of «Manas» and problems, related to its execution

Раимбергенов А. И. Стилевые особенности творчества кюйши Казангапа.....104
Казангап күүчүлүгүн чыгармачылыгынын стилдик өзгөчөлүгү
Style peculiarities of kuyshi Kazangap's creativity

Касей М. Элдик музыкадагы фольклордун жана профессионалдык аткаруучулуктун салттуулугу.....109
Традиционность фольклорного и профессионального исполнительства в народной музыке
Traditionality of folklore and professional performance in folk music

Woodova G. Sacredness of Altai Epic Music.....114
Сакральность музыки эпоса Алтая
Алтай эпосунун музыкасынын касиети

Вопросы изучения сказительских, инструментальных и песенных традиций

Субаналиев С. О некоторых особенностях исполнительского стиля кыргызских комузистов.....119
Кыргыз комузчуларынын аткаруу стилинин айрым өзгөчөлүктөрү
Some features of the performing style of Kyrgyz komuzists

Мусагулова Г. Ж. Речитация в фольклоре тюркоязычных народов: к проблеме изучения.....132
Түрк тилдүү элдердин фольклорундагы речитация: изилдөө маселелери
Presentation of the folklore of the turkic- speaking peoples in the problem of studing

Искаков Б.А. Художественные достоинства кюев – легенд.....137
Күү – уламыштардын көркөм артыкчылыктары
Artistic merits of kuu-legends

Сырдыбаева Р. М. Сапарбек Касмамбетовдун өнөр казынасынан.....141
Культурное наследие Сапарбека Касмамбетова
Cultural heritage of Saparbek Kasmambetov

Жакыпбек Н. Б. Особенности структурной и инструментальной игры на инструменте жетыген.....145
Жетиген аспабында ойноонун структуралык жана аспаптык өзгөчөлүктөрү
Features of the structural and instrumental playing on the zhetygen

Смакова З. Н. Развитие баянного репертуара на основе казахской музыки.....152
Казак музыкасынын негизинде баян репертуарынын өнүгүүсү
Development of the bayan repertoire based on kazakh music

Бабижан Б. Ж. Фольклор и казахское народно-профессиональное песенное искусство юго-запада Жетысу.....156
Түштүк-батыш жетысудагы фольклор жана казак-профессионалдык ыр өнөрү
Folklore and Kazakh folk-professional song art of the southwest Zhetysu

Корпобаева М. К. Оозеки салттагы кыргыз аспаптык музыкасынын жанрдык өзгөчөлүгү.....162
Жанровая специфика в устной традиционной кыргызской инструментальной музыке
Kyrgyz instrumental music oral tradition genre specifics

Далбағай Г. Е. Традиционный казахский музыкальный инструмент – сазсырнай: терминологическое понятие 166
Салттуу казак музыкалдык инструмент – сазсырнай: терминологиялык түшүнүк
Traditional kazakh musical instrument - sazyrnay: terminological concept

Измуратова З. Ш. Способы преподавания инструмента шертер в музыкальных учебных заведениях Казахстана.....171
Казакстандагы музыкалык окуу жайларда шертер инструменти боюнча сабак берүүнүн ыкмалары
Ways of teaching the instrument sherter in music schools in Kazakhstan

Косанова А. Ш. Роль Курмангазы Сагырбаева в казахской музыкальной культуре.....175
Курмангазы Сагырбаевдин казак музыкалык маданиятындагы орду
The role of Kyrmangazy Sagyrbaev in the kazakh musical culture

Взаимодействие современных видов искусства и традиционной музыки

Еленанова С. А. Традиционная музыка и композиторское творчество европейской традиции в современной культуре.....178
Салттуу музыка жана европалык салттагы композиторлук чыгармачылык заманбап маданиятта
Traditional music and composer creativity of the European tradition in modern culture

Джумакова У. Р. Национальные свойства музыки: парадоксы понимания и восприятия.....185
Музыканын улуттук мүнөздөмөсү: түшүнүү жана кабыл алуу парадокстору
National properties of music: Paradoxes of understanding and perception

Недлина В. Е. Взаимодействие композиторского творчества и традиционной культуры в современной казахской музыке.....194
Азыркы заманбап казак музыкасында композитордук чыгармачылык жана салттуу маданияттын өз ара карым-катышы
Interaction of composer's creativity and traditional culture in modern kazakh music

Лузанова Е. С. Мелис Убукеев: «Эпос «Манас» – ровесник кыргызского этноса и принадлежит всей кочевой культуре».....199
Мелис Убукеев: «Манас» эпосу- кыргыз этносунун курдашы жана бардык көчмөн маданиятына таандык»
Melis Ubukeev: «Epos" Manas» - monument of the kyrgyz ethnic and belongs all number culture»

Мамаев Н. Б. Культурная связь Европы и Азии против гибридных войн.....203
Европа жана Азиянын маданий байланышы гибриддик согушка каршы
Cultural communication of Europe and Asia against hybrid wars.

Жаменкеев Е.Е. Исполнительские особенности комических кюев в контексте смеховой культуры казахского народа.....206
Казак элинин күлкү маданиятынын алкагындагы азил күүлөрдүн аткаруучулук өзгөчөлүктөрү
Performing features of comic kyuis in the context of the kazakh culture of laughter



Мурат Садырбекович ДЖУМАТАЕВ,
Кыргыз Республикасынын
Улуттук илимдер академиясынын
президенти, академик

Салттуу музыка күнү – бул илимдин да майрамы

Конференциянын урматтуу 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 А. Алтымышбаев атындагы философия жана саясий укуктук изилдөөлөр институту (Көркөм өнөр таануу бөлүмү) салттуу музыка Жумалыгынын алкагында, 2019-жылы 24-апрелде 25-апрель салттуу музыка күнүнүн 15 жылдыгына арналган "Салттуу музыкалык искусство этностордун дүйнө таанымында жана маданиятында" аттуу эл аралык-илимий практикалык конференция өткөрүүдө.

Илимий-практикалык конференциянын программасында белгиленгендей бүгүнкү күндөгү салттуу музыкалык искусствонун илимий-теориялык маселелерин изилдөө менен катар, этностордун дүйнө таанымындагы жана маданиятындагы салттуу музыканы таануу мезгил талабы.

Кыргыз Республикасынын Улуттук жогорку аттестациялык комиссиясы (ЖАК) тарабынан философия, маданият таануу илимдери боюнча кандидаттык, докторлук иштерди жактаган Диссертациялык кеңешке 17.00.02- музыкалык искусство адистиги боюнча кандидаттык диссертацияларды коргоого уруксат берилиши өзгөчө мааниге ээ.

Кыргызстандын элинин салттуу маданиятын сактоо, жаш муундарды руханий башатка сый мамиле жасоого үйрөтүү, профессионалдык музыкалык маданиятты өнүктүрүү максатында багытталып уюштурулуп, жаткан салттуу музыка Жумалыгынын алкагында өтүп жаткан конференциянын ишине ийгиликтерди каалоо менен бирге биз жашап жаткан коомдогу бардык маданий, анын ичинде салттуу музыканын бардык көйгөйлөрү бул конференцияда талкууланып, жыйынтыгында жаңы идеялар жаралат деген ишеничтебиз.

Мирлан Исакбекович БАКИРОВ,
Жогорку Кеңештин депутаты, вице-спикер,
Жумалыкты уюштуруу комитетинин төрагасы



Салттуу музыка майрамы кут болсун!

Кылымдарды карыткан кыргыз эли, Айкөл Манас баштаган улуу эпос, дастандары менен дүйнө жүзүнө даңазаланып, кыйырларда баскан кайгысы менен кубанычын комуздун, кыл кыяктын, чоордун добушунда, күү кайрыктарында сактап келген эл. Кыргыз эли мамлекет катары да, улут катары да өзүнүн руханий байлыктары менен бийик жана аброю жогору. Технология өнүгүп, дүйнө санариптештирүүгө бараткан учурда улуттук дөөлөттөрүбүздүн сакталып турганы эң улуу жетишкендик. 15 жылдан бери карай аталган искусствону сактоого, жайылтууга арналган олуттуу иш-чараларды өткөрүп келе жаткан "Кыргыздын салттуу музыкасы" фондусунун алгылыктуу иштерди аткарып жаткандыгы көңүл кубантат. Быйылкы 25-апрель салттуу музыка күнүнүн 15 жылдыгына карата өтүп жаткан салттуу музыка Жумалыгы 2013-жылы чыккан Кыргыз Республикасынын Жогорку Кеңешинин "25-апрель Салттуу музыка күнү деп белгиленсин" (№3027-v, 18-апрель, 2013-жыл) деген Токтомунун ишке ашырылышынын далили.

Манасчыларыбыздын, төкмө акындардын, комузчу, ырчы-чоорчуларыбыздан оозеки салтта кийинки муунга өткөрүлүп келе жаткан салттуу музыкабызды илимий негизде тастыктоо максатында изилдөөчүлүк иш алып барган биздин илимпоздорго жана конференциянын катышуучуларына ийгиликтерди каалайм!

Азамат Капарович ЖАМАНКУЛОВ,
Кыргыз Республикасынын
Маданият, маалымат
жана туризм министри



"Салттуу музыка Жумалыгы" быйыл өзгөчө белгиленет

Быйыл биз 25-апрель салттуу музыка күнүнүн 15 жылдыгына арналган "Салттуу музыка Жумалыгын" республикалык деңгээлде, чет өлкөдөн келген меймандардын катышуусу менен белгилеп жатабыз.

20-25-апрель күндөрү Бишкек шаарында өтө турган Жумалыкты өткөрүүбүздүн негизги максаты – кыргыздын улуттук маданиятын жана Кыргызстанда жашаган элдердин салттуу музыкалык искусствосун өркүндөтүү, жайылтууну колдоого алуу болуп саналат.

Кыргыз Республикасынын Жогорку Кеңеши тарабынан 2013-жылы "Улуттук салттуу музыка күнүн" белгилөө жөнүндөгү токтомунун кабыл алынышы – аталган иш-аракеттердин далили.

Улуттук салттуу музыканын негизги өзөгүн түзгөн оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусствону таанытуу, жайылтуу, өркүндөтүү жана сактоонун аракетин көрүп келе жаткан бардык маданият кызматкерлерине, өзгөчө этномузыка таануучуларга терең ыраазычылык билдиребиз.

Биз жума бою салттуу музыкалык аспаптардын жасалышы, таралышы, жана функционалдык ролу боюнча мастер-класстарга, музыкалык аспаптарды өздөштүрүү боюнча видео-сабактардын бет ачарларына, кесипкөй адистердин дарс окууларына, эл аралык илимий-практикалык конференцияга, тегерек столдорго жана көргөзмө жарманкелерге күбө болобуз.

Ал эми өз кезегинде улуттук салттуу музыка Жумалыгын 15 жылдан бери жогорку деңгээлде өткөрүүгө демилгечи болуп келе жаткан "Кыргыздын салттуу музыкасы" фондусуна ыраазычылык билдирүү менен, Кыргыз Республикасынын Маданият, маалымат жана туризм министрлиги кыргыз элинин жана Кыргыз Республикасында жашап жаткан бардык элдердин бай маданиятын даңазалоону колдоп, көмөк көрсөтүп келе жаткандыгын баса белгилеп кетким келет.

Муундан-мууна өтүп келген улуулуктун, бийиктиктин жана аруулуктун авазы кылымдан кылымга жаңыра берсин.

25-апрель салттуу музыка күнү менен Кыргызстандыктарды чын-дилден куттуктайбыз! Илимпоздорго, чыгармачыл инсандарга эргүү каалайбыз! Майрамыңыздар менен!

Культурно-исторические и методологические вопросы этномузыковедения

УДК 78.01 (575.2) (04)

Земцовский Изалий Иосифович,
доктор искусствоведения, профессор
университета Беркли, Калифорния, США

ЖАНРЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ОБЩЕНИЯ

Аннотация. *В статье введено понятие «исполнительское общение» и предложена типология его жанров в музыке устной традиции. Все жанры сгруппированы в пять основных типов. Указаны их версии в казахской культуре.*

Ключевые слова: *исполнительское общение, генеративная теория жанра, взаимообусловленность жанров общения и фактуры художественного текста.*

АТКАРУУЧУЛУК БААРЛАШУУ ЖАНРЫ

Аннотация. *Макалада «аткаруучулук баарлашуу» жана оозеки салттык музыкадагы анын жанрынын типологиясы жөнүндө көрсөтүлгөн. Бардык жанрлар беш негизги типке чогултулган. Казак маданиятында алардын айтымдары корсотулгөн.*

Негизги сөздөр: *аткаруучулук баарлашуу, жанрдын генеративдик теориясы, баарлашуу жанрынын оз ара шартташуусу жана көркөм тексттеги фактура.*

GENRES PERFORMING COMMUNICATION

Abstract. *In the article of Doctor of Art History I.V.Matsievsky, traditional instrumental music and instruments are considered as an important source for humanitarian knowledge, for historical, ethnographic, and musicological study. The author applied the wide geographical, historical and musical material.*

Key words: *musical instrument, historical stratigraphy, ethnographic context, instrumental traditions.*

Под *исполнительским общением* условимся понимать тот вид художественного общения, который ведет к созданию самой фактуры произведения искусства, причем не как данности («вещи»), а как процесса («овеществления»). Исполнительское общение относится к сфере артистической деятельности *творческого* характера, независимо от того, завершается ли оно неким «опусом», или не завершается. Анализ исполнительства становится важнейшим инструментом познания традиции. Он позволяет не просто по-новому *ураспределить* известный материал, но по-новому осознать его внутреннюю сущность, его художественную фактуру и характер (природу) его реального становления (Подробнее см.: 6).

Спрашивается, каковы же *жанры исполнительского общения*, известные музыке устной традиции большинства народов мира? Попытаемся всё их огромное разнообразие сгруппировать в пять основных типов:

1) «самообщение» (пользуясь известным термином К.С. Станиславского) – имеются в виду личные импровизации «для себя», одиночное пение без аудитории;

2) сольное сказительское (рапсодическое; ср. казахское *жыраулык*), лирическое (ср. казахские *аншилик* и *сал-серилик*), предполагающие традиционную аудиторию (например, эпическую или лирическую среду); сольное музицирование инструменталистов (типа казахских *кюйши*). Сюда же относятся такие фольклорные жанры как плачи и колыбельные, а также, например, ярмарочные песни.

3) игровое – включая обрядовое, ритуально-театрализованное (ср. казахское *баксылык*), игрищное, танцевально-хороводное, праздничное, коллективное вне аудиторное общение;

4) «артельное» (по Е.Э. Линевой), «общинное» и застольное, т.е. хоровое, включая и солиста (солистов) с хором, ансамблевое, групповое, также по сути внеаудиторное, «для себя». Сюда же относятся инструментальные ансамбли, вплоть до традиционных свадебных оркестров.

5) соревновательное – агон, *айтыс* (ср. казахское *акындык*), предполагающее аудиторию и активную реакцию публики (общины) (Подробнее см.: 10).

Разумеется, все эти типовые жанры исполнительского общения не были бы фольклором, если бы не были пропитаны полифункциональностью и той мощной силой, которую я позволю себе назвать *синкретизмом общения*. В самом деле, исполняя для другого, поют и для себя, исполняя для себя, поют и для другого, и даже в хоре ощущение себя в той или иной мере неистребимо. Всякое исполнительское общение сочетается с «самообщением», со встречными слушательскими воздействиями, то есть всегда происходит своего рода *полифония типов общения*. (Отсюда, кстати, условность всех наших рабочих классификаций).

Естественно, анализ исполнительского общения только тогда поможет глубже понять природу фольклора, когда мы осознаем его историчность.

Сущность и роль исполнительского общения менялись на протяжении многовековой истории фольклора. Известно, например, что для первобытного человека «существенным был способ исполнения, а не само произведение» (9, 227). В архаических культурах «пение» было первостепеннее «песни» и потому само понятие «исполнение» для них еще не совсем подходит. О такого рода музицирования я бы сказал, не боясь игры слов, что мы подчас имеем тут дело с «исполнением исполнения», ибо песни как таковой не возникало еще ни на одном этапе коллективной импровизации как общения особого типа. Науке известны и другие жанры исполнительского общения, стадиально обусловленные и исторически преходящие.

Не забудем и того, что большинство традиционных фольклорных жанров не удовлетворяется «чисто» музыкальным общением, но требует того исполнительски синкретичного общения, когда пение связано с определенными жестами, мимикой, специфическими позами, движением, одеждой, другими атрибутами, плачем или смехом, и т.п. Исполнительское общение в фольклоре – всегда общение *жанровое*, и проблема общения неотрывна от проблемы жанра и от того, что называется «типом музицирования».

С понятием исполнительского общения связано и такое ключевое для предложенной мной генеративной теории жанра понятие, как *порождение* [5; 3]. В жанре, как реализации его порождающей модели, интегрируются творчество и исполнительство вплоть до совпадения их друг с другом. Именно то, что я называю *жанрами исполнительского общения*, должно занять свое подобающее место в современной теории фольклорного жанра.

Вся суть фольклорно-исполнительского общения заключена, на мой взгляд, в том, что **общение неотрывно от порождения**, слито с ним. Совпадает как музыкальное и социальное в феномене интонации [7]. Это *творящее общение*, ибо фольклор – социально-художественный организм: его коммуникативность состоится, если есть порождение. Механизм социально-художественной коммуникации не противоречит творчеству, а напротив, непременно включает в себя и порождающие модели фольклора (порождающие модели жанра прежде всего). И в связи с тем, что музыкальное интонирование не абстрактно, но всегда жанрово определенно, именно этим прежде всего обеспечивается социальная значимость музыкально-интонационного общения как общения музыкально содержательного (и в этом смысле коммуникативного). Б.В. Асафьев вообще полагал, что народной музыкой (как объективно данным и всегда действенным процессом) «управляет живая интонация – звукообщение людей, – как и в словесной речи» [1, 26].

Порождение изначально диалогично, изначально «имеет уши», изначально *обращено* и *обращается*.

Можно предложить тезис: в фольклоре *порождение коммуникативно* – и этим, с моей точки зрения, всё будет сказано – всё существенное объединяется, включая традицию, семантику, исполнительство, жанр и т. п. При этом учтем глубокое своеобразие понятий «коммуникация» и «общение» по отношению к народной музыке, ибо тут много типов: «я –я, «я – природа», «мы – природа», «я – он», «я – они», «я – мы», «мы – мы», «мы – они», «мы – он», и тут много разных целей, включая *не* собственно коммуникативные (например, ликование, созерцание, экстаз и т.п.).

Однако музыка обладает еще одним уровнем общения, которое заложено в самой ее природе как искусстве интонационном: сама интонация есть звуковое общение.

По моему убеждению, принципиально нельзя ограничиться рассмотрением лишь участников общения и, так сказать, «сценария» или «конфигурации» общения (наличие или отсутствие слушателей, и т.п.), хотя этот уровень крайне важен и показателен. Необходимо ввести еще два уровня рассмотрения, проясняемые уже не с внешней позиции («действующих лиц» и «сценария» художественной «игры»), а изнутри, то есть идущие от анализа самой музыки. Это, во-первых, уровень анализа хоровой партитуры. На уровне типов можно говорить не только о взаимосвязи, но и о **взаимообусловленности общения и фактуры**, не приписывая им жёстких причинно-следственных зависимостей, но подмечая реальные закономерности, по природе своей типологические и вероятностные. Этот подход открывает, в частности, новые пути для проникновения в сложный до неуловимости мир фольклорного многоголосия.

В свое время я предлагал рассмотрение художественных текстов как своеобразных документов запечатленного восприятия [8]. Сегодня я предлагаю разработать анализ художественных текстов как уникальных документов запечатленного исполнительского общения.

Интонационный подход позволяет нам поставить и второй, более глубокий вопрос, а именно – когда жанр исполнительского общения может быть изучен на уровне специфического интонирования, то есть по тому или иному *типу интонирования*. Это возможно потому, что в каждом типе интонирования как бы сжат, запрограммирован и потому в принципе «прочитывается» тот или иной *тип общения*. Например, эпическое интонирование предполагает разделение солиста-сказителя и его аудитории, хоровое пение предполагает артельное «со-исполнительство» как самодостаточный коллектив, и т.д. Иначе говоря, в подобных случаях мы идем не от социального к музыкальному, а наоборот, и возможно это лишь потому, что в самом музыкальном *таится* социальное, – если понимать музыку как процесс музыкально-содержательного звукового общения.

Только при единстве трех отмеченных здесь аспектов (или трех уровней) рассмотрения – участников, партитуры (фактуры, текста) и типа интонирования (с присущим ему «музыкальным веществом»; подробнее см.: 2) – данная проблема становится актуальной и для этномузыкознания: её раскрытие обогащает представления о природе музыки устной традиции и свойственных ей типах исполнительского общения.

Исполнительское общение оказывается живой ареной для проявления той самой вероятностной природы фольклорных моделей – моделей творческого порождения, раскрытию которой посвящена специальная публикация [3]. Сегодня я могу уточнить свою формулировку: мера вероятности зависит от типа и качества исполнительского общения, которое, в свою очередь, взаимосвязано с феноменологией жанра.

Тут фокусируются все основные методологические новации современного этномузыкознания, включая и связанные с ними наиболее фундаментальные представления о типологической и вероятностной природе фольклора. Традиционное исполнительское общение, будучи регламентированным и даже детерминированным (как типологическое), в то же время само имеет бесспорно вероятностный характер, ибо живо непредсказуемыми проявлениями непосредственного творчества и сотворчества исполнителей устной традиции.

Литература

1. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. V. – М., 1954.
2. *Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. – С. 181-192.
3. *Земцовский И. И.* Введение в вероятностный мир фольклора: К проблеме этномузыковедческой методологии // Методы изучения фольклора. – Л., 1983. – С. 15–*Земцовский И.И.* Введение в теорию жанра и стиля в фольклоре // Artes Populares. Vol. 14. – Budapest, 1985. – С. 17-42.
4. *Земцовский И.И.* К теории жанра в фольклоре // Советская музыка. 1983. № 4. – С. 61-65.
5. *Земцовский И.И.* О природе фольклора в свете исполнительского общения // Искусство и общение. – Л. 1984. – С. 142-150.
6. *Земцовский И.* Социальное и музыкальное: От форм музицирования к формам музыки // Советская музыка. 1981. № 1. – С. 84–88.
7. *Земцовский И. И.* Теория восприятия и этномузыковедческая практика // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Сост. А. Г. Костюк. – Киев, 1986. – С. 85-99.
8. *Квитка К.В.* Избранные труды в 2-х томах. Т. I. – М., 1971.
9. *Кунанбаева А.Б.* Сюрпризы типологии: из мира древнегреческой и казахской поэтической лирики // Фольклор и народная культура. In memoriam / Б.Н. Путилов. РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – С. 321–334. (Ethnographica Petropolitana; 9).

УДК 398.89 (575.2) (04)

Мациевский Игорь Владимирович,
доктор искусствоведения, профессор
Россия, Санкт-Петербург

ТРАДИЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ СТРАТИГРАФИИ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ (ТЮРКО-СЛАВЯНСКИЙ И БАЛТО-ФИННО-УГОРСКИЙ АСПЕКТЫ)

Аннотация. *В статье доктора искусствоведения И.В.Мациевского традиционная инструментальная музыка и инструментарий рассматривается как важный источник для гуманитарного знания, для исторического, этнографического, музыковедческого изучения. Привлекается широкий географический и исторический и музыкальный материал.*

Ключевые слова: *музыкальный инструмент, историческая стратиграфия, этнографический контекст, инструментальные традиции.*

САЛТТУУ АСПАПЧЫЛЫК ЭТНИКАЛЫК МАДАНИЯТТЫН СТРАТИГРАФИЯСЫ (ТҮРК-СЛАВЯН ЖАНА БАЛТО-ФИН-УГОР АСПЕКТИЛЕРИ)

Аннотация. *Искусство таануу илимдеринин доктору И.В. Мациевскийдин макаласында салттуу музыка жана аспапчылык гуманитардык илимдер үчүн, тарых, этнография, музыка таануу илимдерине эң маанилүү булак катары каралган. Ошондой эле географиялык, тарыхый, музыкалык материалдар кеңири берилген.*

Негизги сөздөр: *музыкалык аспап, тарыхый стратиграфия, этнографиялык контекст, аспаптык салт.*

TRADITIONAL INSTRUMENTALISM IN HISTORICAL ETHNIC STRATIFRAPHY CULTURE (TURKIC- SLAVIC AND BLTO-FINNO-UGRIC ASPECTS)

Abstract. *In the article of Doctor of Art History I.V.Matsievsky, traditional instrumental music and instruments are considered as an important source for humanitarian knowledge, for historical, ethnographic, and musicological study. The author applied the wide geographical, historical and musical material.*

Key words: *musical instrument, historical stratigraphy, ethnographic context, instrumental traditions.*

Традиционная инструментальная музыкальная культура в своей комплексности – музыкальные инструменты, их строение, эргономия (изготовление и традиции производства), технико-акустические и выразительные возможности, способы исполнения и исполнительские стили; специфика функционирования, жанры, формы, стили, исполнительское своеобразие инструментальной музыки и ее связи с песенностью и другими видами искусства; особенности хранения и передачи традиции; специфика обучения, характер мастерства, профессионализма, взаимодействия создателей, исполнителей и реципиентов музыкальных произведений; своеобразие звукоидеала, музыкального мышления, этнической эстетики и теории музыки) – прошла огромный путь эволюции: от простейших синкретических форм палеолита до специализированных форм реализации рафинированных творений профессионального искусства[1]. В разнообразных формах своего проявления и художественных свидетельствах-артефактах (инструментах, ритуалах, песнях, танцах, наигрышах, зафиксированных в письменных, иконографических, аудиовизуальных формах фиксации и бытующих в живой исполнительской традиции) традиционное инструментальное искусство сохранило глубинную связь с творческой деятельностью носителей этнической музыкальной культуры, являясь нередко единственным памятником отдельных ее эпох и исторических периодов[2].

Вплоть до настоящего времени, в том числе в функционирующих сегодня реликтах этнических традиций, мы можем встретиться с проявлениями древнейших форм музыкального искусства. Среди них и реалии, восходящие к архаичным формам использования т.н. физической и биологической музыки (звуковых комплексов живой и неживой природы), существующей за сотни миллионов лет до появления человека на Земле[3]. Эоловы арфы и лиры, приспособленные человеком готовые звуковые орудия (флейты полых растений и птичьих костей, каменные барабаны и погремушки, морские раковины), а также специально изготовленные их имитации (типа бычьего рева, жужжалки, вращаемой завывалки и т.п. свободных аэрофонов) и поныне у ряда народов применяются как в архаических формах функционирования (магические акции, изгнание злого духа, устрашение диких зверей и отгон их от стада, приманивание животных при охоте, обрядовая практика и т.д.), так и в музыкальная терапии, детских забавах, игровом музицировании. Связи с физической, биологической музыкой и ее «орудиями» древнейших песен, наигрышей и музыкальных инструментов дают геоантропологическое обоснование многих, не обусловленных иными (стадиальными или миграционными) трактовками, сходных явлений в раз¬личных этнических культурах народов мира – как в инструментарии, так и по музыкальной стилистике (ритмике, строе, звукорядах, мелодике, структуре) традиционных наигрышей и связанных с ними песен, шествий и танцев. Сказанное весьма важно учитывать при изучении музыкальной стилистики тюркского инструментализма, его древнейших истоков, следов географических перемещений, контактов и взаимосвязей со славянскими, финно-угорскими, иранскими, кавказскими и другими культурами на протяжении тысячелетий их становления и эволюции[4].

Характерны возникающие на стыке (а порой и в столкновении) различных цивилизаций скачковые сдвиги в развитии традиционной инструментальной музыкальной культуры, рождение новых, этапных ее форм. Любопытны в этом плане ступени эволюции смычковых инструментов: от лукообразных монохордов (палеоазиатско-монгольский стык) через ребаб (китайско-мусульманское пограничье – Центральная Азия), ребеко-фидельные формы (переднеазиатский стык – юго-восточно-европейский, мусульманско-христианский: его следы весьма отчетливы и в строении, и в техники

---

[1] *Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры . – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С.120-158.*

[2] *Некоторые положения настоящей статьи нашли свое отражения в публикациях автора. См. : Мациевский И.В. Этническая музыка украинцев Карпат в межкультурном контексте // Фольклорно-этнографический атлас восточных славян: методы и результаты ареальных исследований / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова / Сост. Е.А.Панова и др.– СПб., 2011. – С.20-21; Traditional Musical Instruments and Historical Multiayerdnes of Ethnic Culture (Carpatian-Balkan Paradigm) // Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives/ - Београд: Српска академија наука и уметности: Музиколошки институт САНУ, 2011. – Р.45-46; Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск, 2010. – №4 (24). – С.78-86.*

[3] *Названные термины были введены в музыковедческий обиход венгерским ученым Петером Секё. См.:Szökö P. Azene eredete és három világa. Az élet elotti, ás az enberi let szintján. – Budapest: Magvetö, 1982. – 205 ol; Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 121-125.*

[4] *Садоков Р.Л. Музыкальные инструменты древнего Хорезма в пам'ятниках изобразительного искусства. – М.: Сов. композитор, 1969; Садоков Р.Л. Тысяча осколков золотого саза. – М.: Сов.композитор, 1971. – 169 с.*

игры на казахском кыл-кобызе и киргизском кыяке) и вплоть до собственно скрипичных форм на рубеже восточно- и западнохристианских цивилизаций в Средне-Восточной Европе – Украина - Беларусь - Польша - Восточно-немецкие области)[5]. Впрочем и здесь, как и в юго-восточной балкано-славянской Европе не мог не сказаться тюркский – гуннский, в Полесье и, особенно, восточной Украине – также кыпчакский, на Балканах – булгарский след[6].

Налицо здесь и мифологические ассоциации. Лук, направленный в сторону зверя, – охота. Лук против лука – война. Но лук, нежно ласкающий струну другого лука, – любовь и … музыка. Музыка – любовь противоположностей...

Осознание комплекса сходных функциональных и географических предпосылок позволяет с большей степенью достоверности интерпретировать и такие островные явления в скотоводческих культурах народов Азии и Европы, как варган (maultrommel, jews harp, drumbla, дримба, темир-комуз, хомус и т.д.), искусство игры на открытых флейтах с голосовым бурдоном (курай, сыбызгы, флоера и т.п.), а также, как явление вокального инструментализма, – горловое пение (типа узляу, хоомей и т.п.). Карпато-балканская зона распространения названных явлений в Европе, как и уральско-волжская, сибирско-центрально-азиатская, разумеется, не случайны[7].

В самом деле, ярким примером в данном контексте являются традиционные флейты карпатских украинцев – гуцулов: открытые и щелевые (тюркские параллели – курай, сыбызгы и т.п. – здесь достаточно рельефны[8]), продольные и поперечные, обертоновые телинки, грифные одинарные с шестью грифными отверстиями флоєри, сопілки, с пятью – денцівки, двойные джоломіга (с соотношениями отверстий 0-6, 2-6, 3-4) и монтелів (со стабильным и подвижным голосовым бурдоном), тройная триденцівка (0-2-6 или 0-3-4), открытые и закрытые флейты Пана свиріл и ребро.

Они отчетливо фиксируют различные этапы становления этноса, его древнеиранский, гуннский (давне-тюркский – с мощными следами тенгрианства; его проявления могли быть вполне актуальны и в период перехода кочевых кыпчакских племен к оседлости в средневековых Галицкой Руси /Западной Украине и Венгерском королевстве[9]), дакийский, белохорватский, восточнославянский, а также несколько собственно украинских периодов его эволюции (включая княжеские времена – с существенной ролью половецко-кыпчакского субстрата, – а также эпохи Речи Посполитой и Австро-Венгрии). Как не случайны и сходные (и по ритмике стиха и напева, и по мелодике) структуры обрядовых (весенних календарных, свадебных – так называемых ладканок) песен украинского Подолья, Подкарпатья (на Гуцульщины, Бойковщины), а также Подляшья и Западного Полесья, отражающих период исторических белохорватской державной общности и Червонной Руси.

Не случайны здесь, разумеется, параллели карпатской пастушеской и погребальной флоєри как с башкирским и татарским кураем, казахским сыбызгы, так и румынским kaval (flujeroul čabanesk), южно-славянским кавал и венгерской hosszifurugla. Аналоги употребляемой как пастухами, так и свадебными музыкантами ее меньшей разновидности флуєрка – шупелка (Македония, Сербия), svirala (Хорватия), frula (Река – Воеводина), утра (Чечня); интересно, что при этом названные типы инструментов не фиксируются в других украинских регионах.

То же касается аналогов карпатских двойных флейт джоломіги и монтелів, активно встречающихся в разнообразных видах двойницы, двоянки балканских славян (в т.ч. современных болгар – наследников тюркоязычных булгар). Достаточно родственны и сами наигрыши на них, способ построения формы, артикуляция, фразировка[10].

А вот двойные флейты белорусов Могилевщины и Смоленщины – и конструктивно и по способу интонирования совсем иные и отражают финно-угорский и балтский периоды их этногенеза. Иной здесь, как и – широко – в Северной Беларуси и Литве (по сравнению с Подкарпатьем) и вид многоствольной закрытой флейты, принципиально трактуемой как ансамблевый инструмент (где на разных трубочках играют разные исполнители)[11]. Типология инструмента отчетливо отражает финно-угорский субстрат в этногенезе белорусов и балтов[12]. Аналогия литовских skudučiai и коми пöляннес, как и соответственных инструментальных и песенных композиций очевидны[13].

Типологически редкое гуцульское ребро (сольная многоствольная флейта) имеет как собственно восточнославянский (белорусский) аналог в Восточном Полесье, так и румынско-молдавские параллели[14].

Свадебные песни-наигрыши (на флейтах и смычковых), т.н. ладканя, характерные для всей Червонной Руси (исторических галицко-владимирских земель), имеют и белорусские аналоги (с основательным финно-угорским следом в их эволюции).

Украинской Буковине, Гуцульщине, как и Молдавии, Румынии, их балканским соседям (для которых весьма существенным был дакийский период их этнической истории) в целом более свойственна сольная разновидность многоствольной закрытой флейты – свиріл (в античной Греции – сиринге), най (название последней имеет явные тюрко-иранские корни). Более поздние разновидности продольных и поперечных флейт гуцулов (вплоть до современных металлических) и морфологически, и по характеру наигрышей демонстрируют интегративные процессы в культуре, хотя в целом гуцульские флейты лучше сохраняют традиционные формы музицирования, чем шалмеи или

---

[5] *Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки.Вып.2. – М.: Сов.композитор, 1973. – С.348-373; Булатова Д. Вопросы становления смычковой культуры и древние тюрки // Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Збірка статей і матеріалів на пошану професора Богдана Луканюка (ред.-упор. Ю.Рибак. – Львів: ЛНМА ім. М.Лисенка, 2017. – С.225-230.*

[6] *Земцовский Ю. Кипчаки в Подолье и Предкавказье в XI-XIV вв. // Тюркские кочевники Евразии (кимаки, кипчаки, половцы…). Сб. статей. Сер. «Тюркские племена и государства Евразиив древности и в средние века». Вып.2. – Казань: Изд. «Ихлас», 2013. – С.37-47; Мацієвський І. Відображення світобудови в музиці та просторовому мистецтві номадичних культур // Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Збірка статей і матеріалів на пошану професора Богдана Луканюка (ред.-упор. Ю.Рибак. – Львів: ЛНМА ім. М.Лисенка, 2017. – С.65-86.*

[7] *Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях / Ред/сост. И.В.Мациевский. Часть вторая. – М.: Сов. композитор, 1987. – С.197-216; Кыргыз З.К. Горловое пение как целостное явление традиционной музыкальной культуры тувинцев. Дисс. … д-ра иск. – Международный научный центр «Хоомей». Новосибирская государственная консерватория им. М.И.Глинки. Новосибирск: НГК, 2007; Жолодасова Н.К. Казахско-башкирские флейтовые аэрофоны // Музыкальное искусство: Наука и образование. Сборник научных трудов – Астана: КазНам, 2004. – С.170-174.*

[8] *Мукышев Т. Сыбызгы сазы. Музыкалық білім беретін оқу орындарына арналған оқу құралы. – Алматы: Өнер, 2005. –80 б.; Бекхожина Т. Даламның назды сазгыры. – Алматы: Өнер, 1996. – 208 б.; Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты. – Фрунзе: «Киргизстан», 1986. –168 с.*

[9] *Мацієвський І. Відображення світобудови в музиці та просторовому мистецтві номадичних культур (ук.раб.); Осипов А. Миграция, адаптация и интеграция кочевников в оседлом обществе: сравнительный анализ перехода половцев к оседлому образу жизни в Галицкой Руси и Венгерском королевстве в XIII-XV вв. // Тюркские кочевники Евразии (кимаки, кипчаки, половцы…). Сб. статей. Сер. «Тюркские племена и государства Евразиив древности и в средние века». Вып.2. – Казань: Изд. «Ихлас», 2013. – С.122-174.*

[10] *Macijewski I. Muzyka huculska w kontekście międzykulturowym // Huculi, Bojkowie, Lemkowie – tradycja i współczesność / Red. J,Czqstka-Kłapyta, – Kraków: Biblioteka górska, 2008. – S.43-64.*

[11] *Vyžintas A. Lietuvių tradiciniai instrumentiniai ansambliai: istorinė – struktūrinė – funkcinė problematika. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2006.*

[12] *Emsheimer E. Ein finno-ugrischer Flötentypus? // Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung.– Berlin: Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Komission. Bd.2, 1963. – S.78-86; Мациевский И.В. В пространстве музыки. Т.2. – СПб.: РИИИ, 2013.– С. 24-43.*

[13] *Мациевский И. Субстратные явления в традиционном инструментализме восточных славян и балтов // Tradicija ir dabartis. – Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2003. – P.35-49.*

[14] *Macijewski I. Muzyka huculska w kontekście międzykulturowym (указ.работа).*

смычковые хордофоны. Это же касается и самих наигрышей. Зимний песенно-инструментальный хоровод круглек и вовсе находится в контексте славянской (хоть и во многом связанной с финно-угорской) хороводной традиции с характерной козачковой ритмикой (4+3).

Здесь уже, как и в связанных с ними песнях отчетливо сказывается т.н. mazurzenie (омазуривание) – мутация песенной ритмики в сторону трехдольности, а также появление в белорусском, украинском, литовском песенном и инструментальном музыкальном репертуаре оберека, мазура и других танцевальных форм польского происхождения (польское влияние продолжалось и много позже эпохи Речи Посполитой, а также периода Царства Польского в Российской империи). Связи с последней проявились и в более поздних песенных, танцевальных жанрах – частушках, жестоких романсах, и инструментах – гармониках: как собственно татарских и северо-кавказских (карачаево-балкарских и адыгских) их разновидностях, так и русских – петербургской минорке, бологовке и др. Поздние, имперские явления (в т.ч. идущие от военной музыки) отразились и в сугубо традиционных тюркских по жанру и стилевым основам кюях у башкир[15].

При компаративном исследовании важно осознавать, что процессы эволюции инструментария и его терминологии шли достаточно автономно (в контексте развития разных – материальной культуры, эргологии, музыки, вербальной – систем и подобие в названии вовсе не означает подобие в форме инструмента или характере музыки. Достаточно сравнить гусли (у русских, марийцев и татар – щипковая цитра, у словаков, чехов, карпатских украинцев – смычковая лютня, у южных славян — смычковый монохорд, у белорусов и балтов порой – флейтовый аэрофон). Аналогично: кобза, кобыз, комуз, хомуз – даже внутри собственно тюркского мира: щипковый идиофон-варган у татар, башкир, тувинцев, алтайцев,, смычковые лютни у казахов, щипковые – у киргиз; в восточно-украинских (протокыпчакских) регионах, а также в Молдове – многострунная щипковая цитра; у южных славян – смычкового монохорда. То же можно сказать о многозначности гайды даже в карпато-балканских пределах.

Вместе с тем терминологический аспект чрезвычайно показателен для понимания специфики традиционного инструментализма[16] и отражает как древнейшие этногенетические стадии эволюции и соответствующие этностилевые субстраты, так и следы исторического взаимодействия культур.

Для гуцульской как и многих других славянских и балтских культур характерно односложным глаголом обозначать игру на архаичных инструментах (гуц. зателінкати, задримбати, затрембітати, засопілкати; лит. skudutiuti), двух-трехсложным – на более поздних (заграти на кларнеті, на саксофоні; groti akordeoni и т.п.).

Для изучения инструментализма астраханских татар, ногайцев, кумыков, карачаевцев, балкарцев, других тюркских этносов нижнего Поволжья и Северного Кавказа очень важно в этом плане исследование их исторических взаимосвязей с монгольскими (в частности, калмыцкими), адыгскими (адыгейскими, кабардинскими, черкесскими и др.) культурами, для средневолжских тюрков (татар, в т.ч. татар-кряшен, башкир, чувашей) с волжскими финнами (мари, эрзя, мокша и т.д.).

Много интересного в этом плане открывается при сопоставлении традиционного инструментализма тюркоязычных казахов, киргиз, уйгуров, узбеков, туркмен, азербайджанцев, тувинцев, якутов соответственно с инструментальным наследием Китая, ираноязычных этносов Центральной Азии, монгол, бурят, палеоазиатов[17]. Музыкальному тюрковедению для понимания художественной специфики традиционного искусства сегодня весьма необходимым является также обращение к исторически общим (например, кыпчакским) этноисторическим субстратам сегодня различных тюркоязычных народов[18].

Существенны также показатели стилевой специфики – на функционально-жанровом и структурном уровне – традиционных музыкальных композиций и лежащих в их основе сакральных и мифологических предпосылок их становления и эволюции (они ярко выявляются и при сопоставлении родственных по жанру произведений, исполняемых на разных инструментах; очень важно при этом учитывать исполнительскую, в т.ч. артикуляционную специфику игры на инструменте – в т.ч. особенности артикуляции правой руки на хордофонах типа домбры, кобыза, кыяка, дутара – и традиционный опыт ее фиксации)[19].

Думается, не случайной является концентрация вокально-инструментального эпоса и традиционной профессиональной песни[20] в сопровождении щипкового хордофона – кобзы-бандуры – именно в степных регионах Восточной Украины (с ее мощным кыпчакским субстратом), в сопровождении смычковых монохордов – у южных славян.

Не случайными видятся и параллели между развернутыми инструментальными (в т.ч. программными) поэмами для открытых флейт (флоеры), смычковых хордофонов (скрипки) карпатских украинцев – с мощными следами тенгрианской (идущей прежде всего от гуннов, а затем и кыпчаков) модели мироздания, традиционных верований и мифологии, их отражения в художественных структурах музыки и пространственных искусств – с кюями на ку-

---

[15] Зелинский Р.Ф. О влиянии русской военной музыки на традиционное инструментальное творчество башкир // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов 2-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 30 окт.– 5 нояб. 1995 г.) / РИИИ. Вып. 2. СПб., 1995. С.42–44.

[16] Существенный вклад в этам плане для тюрковедения внес на казахском материале Б.Аманов. См. его: Композициионая терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 198гб. – С.39-48; Терминология как «знак» культуры // СМ, 1985, №7. – С.71-74.

[17] Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. Авторизованный пебревод с китайского под ред. и дополнен. И.З.Алендера. – М.: Музгиз, 1958.; Кибирова С.Н. Музыкальные инструменты уйгуров. Дисс. ... канд..и ск. – Л.: ЛГИТМиК, , ЛОЛГК, 1988. –228 с.; Усманова А.Р. Музыкальный инструментарий и музыкальный фольклор татар Астраханской области // Традиционная народная культура и этнические процессы в многонациональных регионах России: сб. материалов Всеросс. науч.-практ.конф. / Отв..ред. А.В.Сызранов. – Астрахань: ОГОУ ДПО АИКПП, 2006. – С.242-248; Успенский В., Беляев В. Туркменская музика. Аихабад: Туркменистан, 1979. –384 с., новое издание / Науч.ред. Ш.Гуллыев. Ред., предисловие и комментарии Э.Алексеева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 832 с.; Утегалиева С.И. Хордофоны Центральной Азии // Музыкальное искусство: Наука и образование. Сборник научных трудов – Астана: КазНам, 2004. – С.130-140; Утегалиева С. Мангыстауская домбровая традиция. – Алматы: АГК, 1997.– 56 с.; Karomatov F. Uzbek Instrumental Music // Asian Music. Vol. XV. – N.Y. ^ University Press. 1983. – P.11-53.

[18] Жолодасова Н.К. Казахско-башкирские флейтовые аэрофоны (ук.раб.); Усманова А.Р. Музыкально-фольклорные параллели татар Астраханской области и тюркских групп кыпчакского происхождения // Наука о музыке. Слово молодых ученых: сб.материалов I Всеросс. конкурса науч. раб. мол. уч. в обл.муз. искусства / Ред. М.В.Семенова. – Казань: Изд. Казанской государственной консерватории, 2004. – С.481-512.

[19] Мухамбетова А. Казахский кюй (очерки истории, теории, естетики). – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 206 с.; Аравин П. Жанры казахской инструментальной музыки. – Алма-Ата: 1970; Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-пресс, 20з02. – 544 с.; Кабікей А. Баян-Олгий казактарынын домбра жэне сыбызгыга арналган куйлер. – Баянолгий, 1977. – 270 б.; Шегебаев П. История казахской инструментальной музыки 19 века. Учебное пособие. – Астана: КазНУИ, 2009; Омарова Г. Казахская кобызовая традиция: Автореф. Дис.... канд..иск.– Л.: ЛОЛГК, 1989; Тахалов С. Проблемы исполнения и нотной записи узбекской и таджикской традиционной инструментальной музыки: Автореф. дисс. ... канд..иск. – Ташкент: ИИ им. Хамзы, 1987. – 24 с.

[20] Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000; Исмаилов Е. Акыны. – Алма-Ата, 1957; Кунанбаева А. Жанровая система казахского музыкального эпоса. Опыт обоснования // Музыка эпоса. – Йошкар-Ола, 1989.

рае у башкир, на домбре и кобызе у казахов, на комузе и кыяке у киргиз и т.д.[21]

Все это актуализирует значимость: 1) многоаспектного (с обязательным учетом эргологии и практики изготовления орудий в соответствующую эпоху и в конкретной среде бытования и производства!) анализа целостного корпуса инструментария определенного народа, культурно-исторического ареала; 2) сравнительно-типологических исследований того или иного отдельного инструмента или органологического вида (здесь инициатива принадлежит Э. Эмсгаймеру[22]), отдельной песни, отдельного песенного (ритмического) типа (В. Гошовский[23]), либо мелодического типа (И. Земцовский[24]), а также 3) сближение исторического этномузыкознания и инструментоведения с музыкальной археологией (нацеленной как на артефакты культуры, обнаруженные в археологических раскопках, так и, согласно И. Богданову, на стратиграфические пласты музыкальной памяти[25]) историей культуры и общей историей[26]. Существенное значение для инструментоведения и этномузыкознания здесь приобретает рожденный в филологической фольклористике историко-типологический подход (основанный на представлении о стадиальной эволюции традиционных культур и возможности нахождения исторических пластов культуры одного народа на основании их сопоставления с культурами, находящимися на более древних уровнях исторического развития); основоположником этого подхода принято считать В.Я. Проппа[27].

Но если последнее направление, несмотря на некоторый опыт (К. Закс, Т. Вызго, Г. Хоткевич, Л. Ленг, И. Мачак, Б. Путилов, А. Чекановска и др.), сегодня все более привлекает внимание изыскателей, отчего его можно продолжать считать пионерским, то инициативы Б. Шароши, О. Элышека, З. Кумер, Л. Кунца и других, увы, оставшихся немногочисленными авторов национальных томов Руководства по музыкальным инструментам

[21] *Толеубаев А. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов.– Алма-Ата, 1991; Зетинский Р.Ф. Башкирское народное музыкальное искусство. Т. 4: Инструментальная музыка (указ. раб.); Мацієвський І. Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці // Українське музикознавство. – Київ: Музична Україна, 1969. Т.5. – С.117-133; Мацієвський І. Відображення світобудови... (ук.раб.). – С.83-85; Maziewski /Macijewski I. Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik // Beiträge zur Musikwissenschaft, – Berlin: 1972. Jg.14. – S.63-76; Субаналиев С. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов: Учебное пособие. – Бишкек: «Учкун», 2003. – 350 с.; Шегебаев П. Жанровые особенности кия «Науыскы» (комическое в домбровой музыке) / Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985; Токтаган А., Эбугазы М. Курмангазы куйлер. – Алматы: Білім, 2005.– Б.35-37; Токтаган А.А. Циклические формы в традиционной казахской инструментальной музыке (на примере домрового кия «Байжума» // Вестник культуры и искусства. 2 (50) 2017. – Челябинск: Гос.институт культуры и искусства, 2017. – С.146-151.*

[22] *Emsheimer E. Studia ethnomusicologica eurasiatica.– Stockholm: Musikhistoriska Museet, 1964. – 108 S.*

[23] *Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов.композитор. 1971. –304 с.*

[24] *Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. – Л.: Музыка, 1975. – 224 с.*

[25] *Богданов И.А. Изучение традиционных музыкальных систем инструментария и педагогики малочисленных уральских народов // Вопросы инструментоведения. СПб.: РИИИ, 1993. – С 58.*

[26] *Здесь, правда, при тех или иных операциях по моделированию (реконструкции) архетипа надо постоянно иметь ввиду, что в отличие от композиторской музыки, где зафиксированный автором текст во всех исполнениях остается неизменным, традиционная песня принципиально существует как математическое множество равноположных версий, реализуемых каждый раз по-новому в соответствии с исполнительским поведением в реальном функционировании инструментальной музыки и песни носителя традиции в контактной коммуникации со своим реципиентом/слушателем. См.: Мациевский И.В. Художественный текст в этнической музык // Сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений памяти Л.Л.Христиансена: История, теория и практика фольклора / Ред.-сост. А.А.Михайлова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им.Л.В.Собинова, 2013. – С.52-56.*

[27] *Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки.– Л.: ЛГУ, 1946. – 365 с.; изд.2-е, 1986. – 368 с; Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л.: Наука, 1976. – 244 с.; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. 2-га редакція. – Харків: Вид. Савчук О.О., 2012. – 512 с.; 202 іл.*

народов Европы («Handbuch der europäische Volksmusikinstrumente») после смерти руководителя этого сериала Э. Штокмана и ликвидации ГДР полностью прервались.

Правда, в широком плане эту тему подхватил Сектор инструментоведения Российского Института истории искусств и его сподвижники в Восточной Европе, Казахстане, Узбекистане, других странах Центральной Азии и Ближнего Востока (Б.Сарыбаев, А. Мухамбетова, С. Утегалиева, С. Субаналиев, Р. Зелинский, О. Герасимов, Н.Бояркин, Ю. Бойко, М. Эшанкулов, О. Ришмави и др.[28]); идея же Э. Эмсгаймера все так и ждет еще своих последователей.

Кооперация разных областей науки предполагает двувекторный характер взаимодействия. С одной стороны, достоверно зафиксированные и корректно атрибутированные археологические факты не только обогащают исследовательскую базу, но и способствуют объективной интерпретации исторических моделей в этномузыкологии. С другой – органологические и собственно музыковедческие данные и выводы существенно сказываются на более аргументированной трактовке исторических процессов и, в особенности, в отношении явлений этнической и этнокультурной истории.

Последнее обусловлено прежде всего тем обстоятельством, что наиболее архаичные, связанные с древнейшими стадиями культурной антропологии и соответственными типами хозяйственной деятельности (охота, собирательство) музыкальные орудия обычно делали из легких для изготовления, но, естественно, нестойких материалов (травы, листьев, стеблей и т.п.). Будучи инструментами сезонного (а то и разового – это имеет место в традиционной культуре и сегодня) употребления, они не предназначались для длительного использования, хранения и могли дойти до нас лишь при исключительно благоприятных обстоятельствах. Аналогично с вокальными кличами, применяемыми исключительно в необходимых условиях и видах деятельности.

Обнаруживаемые в археологических раскопках древнейшие материальные артефакты музыкальной культуры (из раковин, камней, костей птиц и животных) находятся, поэтому, в сложных, неоднозначных отношениях с наиболее архаическими культурно-антропологическими типами. Сохранение у ряда этносов архаических форм охоты, собирательства, скотоводства, ранних форм земледелия обеспечило высокую значимость, а потому и стабильность основ репродуцирования традиции производства и применения ряда древнейших (в том числе – стадиально архаичных!) звуковых орудий и способов голосового интонированаия[29]. Их исследование – в координации с данными о других видах материальной и духовной культуры того или иного народа либо культурно-исторического образования – позволяет приходить к более обоснованным этноисторическим выводам.

[28] *Кроме уже названных работ здесь отметим: Sachs C. The History of Musical Instruments. – New York, 1940/ Repr.: Historia unstrumentów muzycznych. – Warszawa: PWM, 1975. – 556 s.; Czekanowska A. Kulture muzycze Azji. – Kraków: PWM, 1981. – 452 s.; Sarosi B. Die Volksmusikinstrumente Ungarn. – Leipzig, 1967; Leng L. Slovenské l'udové hudobné nästroje. – Bratislava, 1959; Mačák I. Stratigrafie der Volks-Streichinstrumente im Karpatengebiet und auf dem Balkan // Stratigrafische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan. – Bratislava: Vega, 1981. – S.285-298; Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування: Методичні рекомендації до курсу «Музично-етнографічна документація». Львів: ЛНМА, 1994. – 40 с.; Бояркин Н.И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки). Дисс. ... д-ра иск. – СПб.: РИИИ, 1995; Бойко Ю.Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. – СПб.: РИИИ, 2014. – 236 с.; Герасимов О.М. Народные музыкальные инструменты мари: Традиции и современность. Дисс. ... д-ра иск. – СПб.: РИИИ, 2000; Эшанкулов М.З. Национальные инструменты макома. – Душанбе: Таджикская национальная консерватория им.Т.Сатторова, 2015. – 187 с.;; Ришмави О. Музыкальные инструменты арабов Палестины. – Дисс. ... канд..иск. – СПб.: РИИИ, 2010.*

[29] *См.: Мациевский И.В. Традиционное пение сегодня: проблемы исполнительства // Памяти Л.Л.Христиансена (Сборник статей). – М.: Издательство «Композитор», 2010. – С.54-58; Он же. Сольное пение в традиционной культуре и актуальные проблемы его постижения // К 100-летию Л.Л.Христиансена. Сборник научных статей по материалам III Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л.Христиансену / Научный редактор А.С.Ярешко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им.Л.В.Собинова, 2011. – С.52-67.*

Согласно инструментоведческим данным, губнощелевые флейты (с их характерным, шипящим тембром и напряженной, активной манерой артикулирования) относятся к одному из наиболее характерных, (согласно Э. Эмсгаймеру[30]) этнорепрезентирующих феноменов финно-угорских культур. Обнаружение в конце XX – начале XXI веков такого рода аэрофонов не только у народов, этногенез и культурная история которых включает финно-угорский субстрат (русские, татары, башкиры, чуваши), но и у длительно не контактировавших с уральскими племенами алтайских (тюркских) этносов (например, у кара-кыргызов) позволяет размышлять о соотносимости данного музыкального феномена с енисейской эпохой алтайско-уральской общности. С этим хорошо сопоставимы приангарские археологические открытые ансамблевые флейты (согласно раскопкам А. Черныша) – одного органологического вида с пöляннес и куима-чипсанами коми, брянскими кувиклами и курскими кугиклами, литовскими скудучяй. При этом последние снабжены такими же знаками-символами на стенке инструмента (–, =, х и т.д.), что и названные их енисейские прототипы.

Собственно балтский музыкальный аналог таких флейт – натуральные ансамблевые трубы и квази-сутартинный тип ансамблирования, фиксируемый у этнических белорусов северо-восточной Белосточчины (Польша), – служит подтверждением ятвяжской (балтской – с рельефным прафинноугорским субстратом) версии их этногенеза. Кстати, такая интерпретация усиливается данными о т.н. рамных берёстах – листочках бересты, нанизанных на деревянную рамку, – т.е. свободных ленточных аэрофонах, – функционирующих в белорусских этнических регионах Белосточчины (Польша) и – как у ассимилированных русскими, так и у сохранивших свою идентичность вепсов южного Приладожья .

Существенное значение для исторической интерпретации тех или иных музыкальных артефактов имеют данные эргологии. Изготовление музыкальных инструментов тесно связано с культурой производства вообще и орудий труда в частности. Тщательно и системно исследовав данный аспект, В. Мараев пришел к принципиально новой и научно аргументированной концепции балтского и прибалтийско-финского ориентира в генезисе и становлении новгородских и псковских гуслей[32].

Принципы изготовления, манера исполнения, особенности функционирования в живой пастушеской и обрядовой практике (как синкретического звукового инструмента и метательного орудия), а также терминология известного по летописным источникам инструмента – праща – и в восточном Подолье, и у этнических украинцев Подляшья (юго-восточная Белосточчина) служат важным фактором в интерпретации последних как крайне западной, но все же восточнославянской, червонно-русской (западно-украинской) ветви и соответствующего пути их этнокультурной истории. Сказанное подтверждают также многие иные факторы: ряд других звуковых орудий и музыкальных инструментов, жанровая система песенной и инструментальной музыки, типы ансамблей и т.д.

Лишь при органологическом понимании законов соотносимости инструмента, корпуса, мензуры, расположения струн хордофона со способом воспроизведения звука оказывается возможной достоверная интерпрстация согдийских арфо-лютен при ненормативных (Р. Садоков, ук.раб.) размерах возбудителя (плектра, смычка или ударника). В свою очередь, новое поле для размышлений открывают обнаруженные археологами и реконструируемые нами – инструментоведами как губно-щелевые флейты из птичьей кости т.н. сваевой эпохи (5-е тысячелетие до н.э.) на севере нынешней этнической Беларусии.

---

[30] *Emsheimer E. Ein finno-ugrischer…(ук.раб.).*

[31] *См.: О музыкальных инструментах вепсского народа // Мациевский И.В. В пространстве музыки. – Т.2. – СПб.: РИИИ, 2013. – С.44-45.*

[32] *Мараев В.Н. Построение генеалогии музыкального инструмента. Метод вычитания признаков // Ялкала: материалы научной конференции.– СПб.: Ялкала, 1998.– С.3 -16.*

Названная проблематика, равно как аспекты научных поисков и интерпретаций, касаются, естественно, и более поздних периодов истории культуры. Здесь, правда, расширяется и источниковедческая база: прежде всего, за счет письменных памятников, документов. Но и в этом случае данные этномузыкологии могут оказаться мощным подспорьем для исторических интерпретаций. Не случайно восточная граница распространения европейских цимбал четко совпадает с рубежами исторической Речи Посполитой, а скрипка в народной традиции западной и южной России функционирует либо у этнических белорусов и украинцев (западные Смоленщина, Брянщина, Белгородчина), либо у их непосредственных соседей (центрально-южная Псковщина, западные Курщина, Белгородчина, Дон и т.д.). То же касается и специфических типов ансамблей (типа троистой музыки), жанровых и структурных особенностей исполняемой ими музыки[33].

В свою очередь в пастушеских наигрышах русского Северо-Запада, особенно лирических – «Для себя», «Своя игра» и т.п. видим немало характерных рунических песенных форм типа (4+4) n, характерных для прибалтийско-финских этнических традиций. Древнейший финно-угорский субстрат этногенеза традиционных носителей культуры русского Северо-Запада очевиден[34]. В белорусских, курских, литовских, пермских наигрышах известно место принадлежит характерным для финно-угорского субстрата руническим ритмоструктурам – как в прямом проведении, так и благодаря комплементарному ритму (суммирующему все голоса, а такой ритм – норматив для культуры ансамблевых Пан-флейт!).

Факт древнейшего пребывания финно-угорских племен на нынешних балто-восточнославянских землях для археологов и историков бесспорен. Белорусский историк-энтузиаст И. Ласков из Якутии, основываясь, главным образом, на языке и топонимике, попытался «продлить» финно-угорскую эпоху на территории северной и северо-западной Беларусии вплоть до позднего Средневековья. И. Ласков считал, что именно пермские племена создали первое княжество Литовское в Новогрудке (князя Миндовга). Идеи И. Ласкова подверглись критике прежде всего из-за неприятия его методики анализа, т.н.отсутствия школы[35]. Реальности существования пермских элементов в белорусской культуре, при этом, никто не оспаривал. Во всяком случае, как видно из наших материалов и рассуждений, наличие пермского или, по крайней мере, финно-угорского субстрата в традиционной Пан-флейтовой музыке белорусов и литовцев, не говоря уже о русских,– факт очевидный.

Диапазон рассмотрения этногенетического аспекта в органологии весьма раздвигается, если расширить круг рассматриваемых звуковых орудий. В докладе на Международной конференции «Этнокосмология Восточной Европы: балтийская модель мира» (сентябрь 1994 г.; материалы пока, увы, ожидают публикации) минский музыковед И. Назина рассказала о белорусском хордофоне «пута» – в форме лодки. Такая форма струнных инструментов весьма типична для обских угров – ханты и манси,- сохранивших древнейшие артефакты финно-угорской культуры, которые мы в реликтовых формах обнаруживаем у коми-зырян, коми-пермяков, удмуртов, и даже у весьма «европеизированных» прибалтийских

---

[33] *Тавлай Г.В.Плачевая формула в творчестве М.П.Мусоргского // М.П.Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М.П.Мусоргского / Ред-сост. О.В.Колганова; отв.ред. И.В.Мациевский. – СПб.-Великие Луки: РИИИ, 2015. – С.34-59; Шейченко М.Н. Об одной народной песне в записи М.П.Мусоргского // Там же. – С.60-80; Мациевский И.В.Об этнокультурных факторах стилевой спецификации: путями М.П.Мусоргского // Там же.– С.27-33.*

[34] *См.: О финно-угорских реликтах и параллелях в традиционной русской инструментальной музыке // Мациевский И.В. В пространстве музыки. – Т.2. – СПб.: РИИИ, 2013. – С.35-43.*

[35] *Ласкоў І. Племя пяці родаў. Летапісная Літва: сваяцтва і лёс // Літаратура і мастацтва (ЛІМ), 18 VIII 1989; Дагістарычныя блуканні: Літва і Жамойць // ЛІМ, 7-24 V 1993; Аткуль пайшла беларуская мова // ЛІМ, 27 III 1992.*

финнов, в т.ч. ассимилированных русскими[36]. Белорусский геолог Э.Левков на той же конференции указывал на культовые камни с ямкой в виде чашки как на типичное проявление финно-угорского реликта в Беларусии и Литве. Не зафиксированы пока факты использования там камней в качестве музыкальных орудий – литофонов. Но это с успехом удалось в Карелии А.Абловой[37].

В свою очередь, одним из важнейших компонентов традиционного музыкального искусства русских в Курской области является дудка – губнощелевая флейта с косым срезом головки и свистковым отверстием[38] – классический индикатор финно-угорской культуры[39]. Обнаружение в последние годы аналогичных флейт у тюрков (и не только у башкир, татар, но и у тех народов, где финно-угорский субстрат явственно не прослеживается и исторически пока никак не обусловлен – у киргизов, например), а также палеоазиатов[40], заставляет искать корни данного инструмента в эпохе древнейшего единого восточносибирского котла разделившихся на дальнейшем этапе эволюции уральских и алтайских народов.

Кстати, характерный способ отмечать порядковый номер дудочки в комплекте Панфлейт соответственным числом насечек перпендикулярно длине ствола, на его конце (ближе к узлу) – на литовских скудучяй, куима-чипсанах коми-зырян – встречается на костяных многоствольных флейтах эпохи неолита, обнаруженных в Приангарье[41]. Не исключено, что не только историко-типологическими параллелями должны объясняться родственные скудучяй и сутартинес инструменты и музыкальные явления в Боливии и на Соломоновых островах.. Но на все нужно время и факты…

Особую значимость для исторических построений приобретает выявленные исследователями закономерности взаимосвязи между конструкцией, эргологией, способом употребления инструментов и артикуляционными, интонационными, ритмическими, композиционными особенностями исполняемой на них музыки, а всего ее комплекса – с артикуляцией, фонетикой, ритмикой, лексикой и структурой речи. Человек играющий (homo ludens) ведь одновременно – и человек говорящий (homo movens). Языковые особенности отразились не только в песне, но и в инструментальной музыке, хореографии и – шире – обрядовой кинетике. И не только – на уровне артикуляции и периодизации (особенно сказавшиеся в манере интонирования в пении, в вокальной артикуляции, в игре на аэрофонах, а также в штриховом и динамическом характере шага и танцевального па), но и в смысловой фразировке, ритмике, композиционных структурах песни и наигрыша.

Расширение исследований в подобном ракурсе, думается, может найти ключ для понимания многих особенностей культур – и не только таких исторически, генетически и типологически близких как: украинские, южнославянские и тюркские; карпатские и балканские (украинские, польские, румынские, болгарские, турецкие, словацкие); русские – и финно-угорские, тюркские; белорусские – и

[36] *Мациевский И. О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. – Таллин: Союз композиторов Эстонии,1980. – С.9-10.... Ук.соч. – С.11-12, 13, 14-17; Галайская Р.Б. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор... Цит. изд.- С.21-80.*

[37] *Аблова А. Звонковый камень Новые аспекты инструментоведения // Вопросы инструментоведения.- СПб., 1993.- С.85-87.*

[38] *Руднева А.В. Курские танки и карагоды.- М.: Музыка, 1975.– С.148-149.*

[39] *Emsheimer E. Ein finno-ugrischer Flötentypus // Beitrage zur Sprachwissenschaft, 5.- Berlin, 1965; Мациевский И. О финно-угорских ... - С.12-13.*

[40] *Богданов И. Устная информация на 1-й Всероссийской инструментоведческой конференции 1974 г. в Москве. См. также его реферат: О народных инструментах и инструментальной музыке Дальнего Востока РСФСР // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки.- М.: СК РСФСР, 1974; Субаналиев С.С. Киргизские музыкальные инструменты.- Фрунзе, 1986.*

[41] *Окладников А.П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья // Материалы и исследования по археологии СССР, 18.- М., 1950.- С.396-398; Žarskienė R. Skudučiai ir jū giminaičiai.- Vilnius: LMA, 1993.- P.13.*

балтские, украинские, польские, финно-угорские; тюркские – и иранские (особенно мощно, в Узбекистане, Туркмении, узбекских районах Таджикистана), некоторых других регионах Центральной Азии, а также Северного Кавказа), но и значительно шире.

То же касается и непосредственных связей музыки с движением, жестом (ведь и сама игра на инструменте неотделима от системы направленных жестов-движений), хореографией. Не случайно у многих народов танцевальная музыка – наиболее распространенная пара реальных функциональных контактов и взаимодействий с инструментализмом. Все это позволяет включить в исследовательское поле инструментоведения, этномузыкологии, равно как музыкальной археологии, антропологии и этнокультурной истории данные исторического языкознания и этнолингвистики, фольклористики, литературоведения, этнохореологии и истории танца.

Думается, названное научное направление в самых разных исследовательских аспектах будет в дальнейшем активно продолжено и развито, хочется быть оптимистом, все возрастающим кругом молодых инструментоведов, этномузыкологов – тюркологов, монголоведов, финно-угроведов, иранистов, славистов, балтистов, арабистов, балкановедов, германистов, китаистов, исследователей памятников древнейших цивилизаций и современных процессов эволюции традиционного искусства.

[42] *Hoerburger F.Achtaktige Ländler aus Bauern, – Regensburg: G.Bosse Verlag, 1978. – 336 S.; Hoerburger F.Musica vulgaris. Lebensgrsätze der instrumentalen Volksmusik. – Erlangen–Nürnberg: Universitätsbund, 1966. – 104 s.*

УДК 78(575.2)(04)

Омарова Гульзада Нурпеисовна,
научный руководитель грантового проекта,
доктор искусствоведения, Казахстан

ТРАДИЦИОННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Аннотация. *В статье Омаровой Г.Н. музыкальное искусство рассматривается в контексте типологии музыкальных культур народов Центральной Азии. По мнению автора, здесь сложились две культурные системы – тюрко-монгольская и тюрко-иранская. В традиционной музыке восточных тюрок и монгол хорошо сохранился древний период культуры (мифология, архаический эпос); в традиционной музыке западных тюрок лучше отражена средневековая история тюрок (героический эпос огузов, кипчаков). Эпоха лирики в каждой культуре является уже национально-своеобразной и в ней наблюдается влияние других региональных культур (например, мусульманской на западе тюркского мира).*

Ключевые слова: *типология культур, тюрко-монгольская и тюрко-иранская культурные системы, восточные и западные тюрки Центральной Азии, тенгрианство, мифология, эпос, лирика.*

САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК ИСКУССТВО МАДАНИЙ-ТАРЫХЫЙ ФЕНОМЕН КАТАРЫ

Аннотация. *Г.Н.Омарованын макаласында музыкалык көркөм өнөр Борбордук Азиядагы элдердин музыкалык маданиятынын типологиялык контекстинде каралат. Автордун ою боюнча, бул жерде эки маданияттын системасы түзүлөт – түрк-монгол жана түрк-ирандык. Салттуу музыкада чыгыш-түрк жана монголдор байыркы убакта маданиятты жакшы сактаган (мифология, архаикалык эпос); салттуу музыкада батыш түрктөрү орто кылымдагы түрктөрдүн тарыхында мыкты чагылдырылган (огуздардын баатырдык эпосу, кыпчактар). Лириканын доору ар бир маданиятта улуттук өз алдынчалык жана андагы башка аймактагы маданиятка тийгизген таасири (мисалы, түрк дүйнөсүнүн батыштагы мусулманчылыгы) катары каралат.*

Негизги создор: *маданияттын типологиясы, түрк-монгол жана түрк-ирандык маданият системасы, Борбордук Азиянын чыгыш жана батыш түрктөрү, теңирчилик, мифология, эпос, лирика.*

TRADITIONAL MUSICAL ART AS A CULTURAL- HISTORICAL PHENOMENON

Abstract. *In Omarova G.N. article musical art is considered in the context of typology of musical cultures of the people of Central Asia. According to the author, there were two cultural systems here – the Turkic-Mongolian and the Turkic-Iranian. In the traditional music of the Eastern Turks and the Mongols was well preservedthe ancient period of culture (mythology, archaic epic).The medieval history of the Turks (Oguz, Kipchaks)is better reflected in traditional musicof the Western Turks.The epoch of lyricism in each culture is already national-peculiar, and in it is observed the influence of other regional cultures (for example, Muslim in the west of the Turkic world).*

Key words: *typology of cultures, Turkic-Mongolian and Turkic-Iranian cultural systems, Eastern and Western Turks of Central Asia, Tengrism, mythology, epic, lyrics.*

Само понятие «традиционное музыкальное искусство» неотделимо от понятий «традиционное мировоззрение», «традиционные верования», «традиционная культура», так как именно в так называемых традиционных обществах [1] присутствовал тотальный синкретизм всех сторон материально-производственной и духовной жизни этих обществ. Законы природы, материи и социальной жизни людей постигались здесь не только через «производственную» деятельность и практику (обеспечивающие жизненно важные потребности человека), но и через обряды, мифологию и искусство как изначально «творческие» формы познания окружающей действительности. Если традиционная культура – это целостная система, представленная в синкретическом единстве всех ее сторон, то, следовательно, и музыку необходимо рассматривать как органическую часть этой системы.

В связи с традиционной музыкой народов Центральной Азии, в которой мы сейчас находимся (и проживаем), необходимо кратко остановиться на вопросе о типологии культур. Как известно, культуры классифицируются по разным признакам: территориальным, хозяйственно-экономическим, историческим, языковым, религиозно-конфессиальным и пр. На евразийском континенте, когда речь идет о типах культур, то различают, прежде всего, культуры Запада (Европы) и культуры Востока (Азии). Если «Запад», несмотря на множество стран, и народов, в нем проживающих, является более монолитным по многим показателям (исторические судьбы народов, территориальная и экономическая целостность, религия, культура и др.) то «Восток» весьма неоднороден и разнообразен (существует множество «востоков» по Гумилеву).

Определяя типы культур и, в частности, типы музыкальных культур Центральной Азии, необходимо остановиться прежде всего на таких понятиях как «суперэтнос», принадлежащий также Л. Н. Гумилеву. С точки зрения языкового фактора здесь, кроме самого большого – Тюркского, безусловно, должны быть названы, с учетом культурно-исторических реалий, Монгольский и Иранский суперэтносы. Однако можно также говорить о том, что в Центральной Азии сложились в целом 2 крупные суперэтнические общности – тюрко-монгольская и тюрко-иранская, которые и явились носителями соответствующих культурных систем. В определении этих систем решающим фактором является фактор ХКТ (хозяйственно-культурный тип), который предопределен в свою очередь разными ландшафтными зонами Центральной Азии. То есть определенная локализация оседло-земледельческих и кочевых хозяйственно-культурных типов не только в данном регионе, но вообще в Азии, «развела» тюрок на условно западных (узбеки, азербайджанцы, турки, отчасти, каракалпаки, туркмены и др.) и условно восточных (казахи, кыргызы, хакасы, тувинцы, якуты и др.).

Не останавливаясь здесь подробно на классификационно-типологических характеристиках двух культурных систем (оседло-земледельческой и кочевой), скажем лишь, что центрально-азиатские западные тюрки на пограничье с Ираном органично восприняли ислам и вошли в состав Мусульманского суперэтноса, что является весьма важным для музыки и музыкально-культурной типологии. К данному суперэтносу не относятся восточные тюрки, и, несмотря на то, что в Средневековье через арабских миссионеров (сеидов) суфийский ислам с юга проник также и на юго-запад и запад Казахстана, большая часть казахов пребывала вплоть до 20 века в традиционной вере кочевников – тенгрианстве.

В связи с этим напомним, что в начале 2000-х гг. казахстанский этномузыковед А. И. Мухамбетова, исследуя жанровую систему казахской традиционной музыки, связанную с 12-летний животным календарем кочевников Центральной Азии (мүшел), впервые высказала идею о том, что создатели этого календаря составляют по сути тенгрианский суперэтнос – по аналогии с христианским и мусульманским [2]. Правота ученого сегодня подтверждается огромным количеством литературы, материалами конференций и форумов на тему тенгрианства как основной религии или даже системы мировоззрения кочевников Евразии. Это нашло ярчайшее выражение именно в традиционных музыкальных культурах, которые успешно изучаются на протяжении целого столетия уже нескольких поколениями этномузыковедов.

Важнейший фактор – фактор этнической идентичности на основе тюркского языка и письменности возник, как известно, в раннем средневековье и наследникам и центрально-азиатской кочевой цивилизации и культуры, являются, в известном смысле, все современ-

ные тюркские и монгольские народы. В рамках же цивилиографического направления в изучении музыкальных культур Центральной Азии весьма продуктивной представляется, на наш взгляд, теория цикличности цивилизаций, выдвинутая еще в XVIII в. Джамбаттиста Вико (получившая затем развитие в новых исторических условиях в трудах О.Шпенглера и А. Тойнби). Для самого общего освещения цивилизационных основ культуры и искусства тюркских и монгольских народов теория цикличности цивилизаций весьма привлекательна для нас в том своем «природном» и «первозданном» виде, как его представлял Дж. Вико. Так, в историческом круговороте цивилизаций он выделял в каждой из них: а) эпоху богов (древний период), б) эпоху героев (средневековье), в) эпоху людей (новое время) [3]. В фольклоре, литературе и музыке тюркских народов эти эпохи отразились, соответственно, в таких областях, как мифология, героический эпос и лирика.

В традиционных культурах восточных тюрок (якуты, алтайские и южно-сибирские тюрки, казахи, кыргызы и др.) хорошо сохранился древний период тюркской цивилизации, в т.ч. мифология и архаический эпос. В культурах западных и некоторых восточных тюрков хорошо сохранился ее средневековый период, то есть героический эпос исторического, например, огузского и кыпчакского времени – у западных казахов, туркмен, каракалпаков, узбеков, турок, азербайджан, ногайцев, башкир, татар. Эпоха лирики же в каждой культуре является уже национально-своеобразной и в ней мы наблюдаем определенное влияние местных (корневых) региональных культур или локальных цивилизаций, как, например, мусульманской на западе тюркского мира. Поясним это на конкретных примерах.

Как известно, у оседло-земледельческих народов мусульманского Востока в определенные периоды истории вместе со становлением и развитием городской культуры наряду с крестьянским (земледельческим) фольклором складывается и городской фольклор, связанный с жизнью и бытом трудового населения города. В то же время по своему функциональному значению городской фольклор мог занимать промежуточное положение между народным и профессиональным искусством, связывая их между собой.

По аналогии с крестьянским и городским фольклором, в этих же оседлых культурах на протяжении довольно длительного времени параллельно существовали и разные ветви устного профессионализма, которые можно определить как сельская (ее творцы – скотоводы или земледельцы) и городская. Если первая воплощена в феномене народно-профессиональных устных традиций ряда народов Среднего и Ближнего Востока (к народно-профессиональным относится, например, творчество азербайджанских ашугов – носителей эпических, дидактических, либо лирико-философских жанров), то вторая – макамат – это классическое профессиональное искусство этих народов[1].

Для нас здесь важна триада «крестьянский фольклор – народно-профессиональное искусство – профессиональное искусство», которая как раз и отражает то самое циклическое развитие музыкально-поэтической культуры (мифология – эпос – лирика) по трем соответствующим этапам истории и цивилизации народов. Надо отметить, что суфийский ислам оказал огромное влияние на развитие искусства и музыки в сфере городской культуры западно-тюркских народов. Как известно, их классические музыкальные традиции (узбекско-таджикский шашмаком, азербайджанский мугам, уйгурский мукам и др.) стоят в одном ряду с другими типологически родственными музыкальными традициями соседних стран (иранский дасттях, северо-индийская рага и др.). Весьма симптоматично, что туркмены, каракалпаки, казахи и кыргызы в силу особенностей их этногенеза и истории не имеют аналогичные циклы, то есть в профессионально-музыкальных традициях этих народов сложился другой традиционно-жанровый комплекс.

[1] *В Европе же период устной литературы и музыки связан с творчеством трубадуров, труверов, миннезингеров как своего рода профессионалов устной традиции, сыгравших определенную роль в формировании возникшего гораздо позже светского направления письменного музыкального профессионализма. В России к устнопрофессиональным традициям, бытовавшим до периода становления письменной (классической композиторской) музыки, можно отнести искусство скоморохов и сказителей былин, на Украине – кобзарей и лирников.*

Таким образом, на примере этнической (традиционной) музыки можно наглядно показать то, что произошло с тюрками во времени, то есть в какой-то мере отследить историю и культуру тюркских народов можно именно на примере фольклорных и устно-профессиональных жанров их традиционной музыки. Музыка в силу определенной консервативности своего языка свидетельствует, например, о сохранении коренных связей восточных тюрков и монголов, их глубочайшего культурного родства и близкой ментальности. И поскольку в восточной (степной) зоне Центральной Азии кочевой образ жизни существовал вплоть до XX столетия, то именно представители тюрко-монгольского (тенгрианского) суперэтноса сохранили в своих традиционных культурах наиболее архаичные пласты музыки и ее стержневые элементы, составляющие основу собственно тюркского музыкального мышления [4]. И опять же, опираясь на традиционную музыку, можно говорить, как уже было сказано, о фактической культурной ассимиляции западных тюрков, которые попадая в оседло-земледельческие оазисы, естественно, тоже оседали и попадали под влияние местных культур (в частности, культур Ближнего и Среднего Востока).

В целом исследование генезиса, эволюции и путей развития традиционного музыкального искусства так же, как и других культурных феноменов, лежит в русле культурологических и этно-исторических изысканий, научные результаты которых могут пролить свет на этно- и культурогенетические процессы, как и процессы формирования и развития национальных музыкальных культур народов Центральной Азии.

Литература

1. Типология общества /Лекции по социологии http://www.grandars.ru/college/sociologiya/tipologiya-obshchestva.html
2. Мухамбетова А. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации (на казахском материале) //Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 11-52.
3. Вико Джамбаттиста. Основания Новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. - М.-К.: REFL-book - ИСА, 1994.
4. Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Автореф. дисс. …доктора искусствоведения. – Ташкент, 2012.

УДК 7(1 /9) (575.2) (04)

Рустамбек Абдуллаев,
доктор искусствоведения,
профессор Государственной Консерватории
г. Ташкент, Узбекистан

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА, КАК ЭЛЕМЕНТ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Аннотация. *В данной статье речь идет о музыкальной культуре народов Центральной Азии, в частности, традиционной музыке, являющаяся архиважной частью духовного наследия, являющаяся наиболее развитым, совершенным по форме и многогранным по содержанию выражением музыкальности народов Средней Азии.*

Ключевые слова: *этнорегионализм, хроматизация мелодики, дробная звуковая шкала, колористическая эффектность, обильная мелизматика, ладовая изощренность, полистратизм.*

САЛТТУУ МУЗЫКА БОРБОРДУК АЗИЯНЫН МАТЕРИАЛДЫК ЭМЕС МАДАНИЙ МУРАС ЭЛЕМЕНТИ КАТАРЫ

Аннотация. *Берилген макалада Борбор Азия элдеринин музыкалык маданияты, айрыкча, Орто Азия элдеринин руханий мурасынын ото маанилүү болугу болуп саналган музыкалдуулугунун өзгочо онуккон формасы менен коп кырдуу мазмунун чагылдырган салттуу музыкасы тууралуу кеп болууда.*

Негизги создор: *этнорегионализм, мелодиканын (ыргактын) хроматизациясы, бөлчоктүү үн шкаласы, колорастикалык эффективдүүлүк, мелизматиканын устомдугу, ыргактуулук, полистратизм.*

TRADITIONAL MUSIC AS AN ELEMENT OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF CENTRAL ASIA

Abstract. *In this article discusses about the musical culture of the people of the Central Asia, in particular, about traditional music, which takes the lead in spiritual heritage, which is as a most developed, perfect informandmultifacetedincontentthatplaysthemostsightificantroleinallarticticheritageofthepeopleoftheMiddleAsia.*

Key words: *ethno-regional, chromatisation of the melody, coloristic effect, traditional musical scale, abundant melismatic, finesse sophistication, polystratism.*

В условиях современной исторической действительности – с приобретением республик Центральной Азии независимости – проблемы сохранения, защиты, возрождения и эволюции духовного наследия, в частности традиционной музыкальной культуры, имеют исключительную историческую значимость и ценность, так как, являясь духовным памятником эпох народов региона, они отражают общую тенденцию национальной идентичности, тем самым выполняя важную миссию преемственности традиций для будущих поколений. Многовековая музыкальная культура народов региона в настоящее время накопила богатейшую сокровищницу образцов традиционной и современной музыки, которая со временем подверглась многообразным формам эволюции и трансформации. И сохраняющиеся ныне образцы традиционной музыки представляют собой уникальную область общечеловеческой цивилизации.

Одной из актуальнейших проблем современной этномузыкологии Центральной Азии было и остается исследование основ традиционной музыки. Интерес к истории народов региона, а тем более и их музыкальной культуре, имеющие многовековые традиции, проявляется с давних времен, что вполне объяснимо. Ведь они являются одним из древнейших тюркских и иранских народов Центральной Азии, а их огромное художественное наследие является исторической памятью народа, его тысячелетним духовным опытом, где большое и значительное место занимает традиционная музыка с ярко выраженным национальным своеобразием. В этом наследии в соответствии со степенью развитости, с уровнем исполнительства, функциями и формами бытования образовались взаимосвязанные друг с другом два пласта – собственно музыкальный фольклор и изустно-профессиональная музыка.

Музыкальный фольклор народов Центральной Азии, вбирающий в себя обрядовые, календарные, семейно-бытовые (свадебные, похоронно-поминальные), трудовые, культовые, лирические и другие виды и жанры, является наиболее древним и представляет собой творчество широких масс, в основном обусловлено определенными обстоятельствами (обрядами, календарем, временами года, бытом, трудом, верованиями и др.) и временем исполнения, теснейшим образом связаны с повседневной жизнью народа и их непосредственными носителями выступают народные музыканты, певцы, сказители. Поэтому музыкальный фольклор характеризуется наличием прочных и глубоко осознанных коллективом функциональных связей с различными понятиями, органично включенных в социальную практику народа, с его мифо-космологическими представлениями, сюжетами и образами. В результате длительного многовекового исторического развития музыкального фольклора из среды его носителей постепенно выделяются социальные группы высокоодаренных музыкантов и певцов, профессиональных созанда, хонанда, ырчи, бахши, акыны, манасчи, куучи, макомчи со своими исполнительскими традициями, стилями и направлениями, и в дальнейшем, национальных творческих школ исполнительского мастерства «устоз-шогирд» (мастер-ученик).Это привело к формированию развитых по форме, мелосу и содержанию вокально-инструментальных, а затем и чисто инструментальных жанров (сольных и ансамблевых) профессиональной музыки монодийной культуры, обширному и актуальному творческому пласту традиционной музыки Центральной Азии.

Изустно-профессиональная музыка всегда выделялась своей спецификой и структурой, имела свой музыкальный язык и семантику, которая включала вокальные произведения (катта ашула, сувора, айтыс, ыр, айтыш), инструментальную музыку (развитые по мелосу и форме мелодии для дутара, домбры и комуза), эпические сказания (дастаны, манас, жырау) и узбеко-таджикские макомы – факт исключительного значения для истории человечества и его культуры. Носителями этого направления выступали ведущие музыканты и певцы, одновременно не только исполнители, но и творцы (создатели-бастакоры) определенных жанров. Во все времена они пользовались всенародным почетом и признанием, а традиционный репертуар, накопленный ими в течение веков, сохраняемый и осваиваемый, ныне является ценнейшим памятником истории национальной культуры. Причины их вековой жизнестойкости связаны с их имманентными жанровыми свойствами, а также обусловлены устойчивостью и гибкостью социально-духовных традиций (соответствующей среды, культурного пространства, мировосприятия, нравственного здоровья). Эти традиции, как показал исторический опыт, до сих пор сохраняют эстетическую ценность в силу заключенных в них огромных гуманистических и демократических потенций. Соответственно, традиционная музыка народов Центральной Азии, пришедшая из глубины веков, сохраняющаяся и существующая в наши дни – часть нашей современной фоносферы.

Традиционная музыка – феномен духовной культуры Центральной Азии. Однако его художественное и историческое значение выходит далеко за рамки своего региона. За многие века существования и распространения понятие традиционная культура стала ключевым в обозначении традиционной и современной

музыки Востока. Основы традиционной музыки, того, что впоследствии стали называть фольклорной и изустно-профессиональной, находились в орбите внимания многих мусульманских ученых, начиная с Абу Насра Фараби, ими восхищались философы, поэты и музыканты восточного и западного мира. Именно образцы традиционной музыки, благодаря Великому шелковому пути, явились тем мостом в установлении культурных контактов между Востоком и Западом, между Центральной Азии и Дальным Востоком. Именно они, как духовные памятники исторических эпох, а ныне шедевры нематериального культурного наследия человечества (к примеру, Шашмаком, Манас, Катта ашула, Навруз и др.) явились источниками изучения истории музыки, в целом богатейшего наследия музыкальной культуры Центральной Азии.

Традиционная музыка народов Центральной Азии на протяжение тысячелетий развивалась и совершенствовалась во взаимодействии с различными сферами их традиционной культуры, и поэтому изучение истории национальной музыки тесно связана с исследованием тех исторических эпох, в которых и берут свое начало традиции, сохранившиеся до настоящего времени. И это обусловлено рядом объективных причин. Во-первых, в XX – начало XXI веков сделаны значительные открытия, касающиеся музыкальной культуры, инструментального и вокального искусства эпохи древности и средневековья (В. Успенский, В. Беляев, А. Фитрат, Ф. Кароматли, И. Раджабов, Т. Вызго, О. Матякубов в Узбекистане; В. Успенский, В. Беляев, Ш. Гуллыев в Турменистане; А. Жубанов, А. Затаевич, Б. Ерзакович, А. Мухамбетова, С. Утегалиева в Казахстане; В. Виноградов, К. Дюшалиев, Р. Аманова в Кыргызстане; Б. Гафуров, Н. Нурджанов, А. Низамов, Н. Хакимов в Таджикистане, а также труды по истории культуры Центральной Азии М. Массона, Г. Пугаченковой и Л. Ремпеля); во-вторых, богатейшее историко-культурное наследие эпохи древности и средневековья играет огромную роль в дальнейшем развитии художественной культуры народов региона (свидетельством тому, проведение в последнее время Международных научных конференций по проблематике традиционной культуры в Ташкенте, Самарканде, Бухаре, Алматы, Астане, Душанбе, Бишкеке, Ашхабаде); в-третьих, задачи по исследованию духовного наследия народов региона нужно решать с новых научных позиций (это нашло отражение в Законопроектах и Государственных программах по охране нематериального культурного наследия); в-четвертых, резко возросший престиж традиционно-национальных форм музицирования во многом изменили общую обстановку в музыкальной жизни всего региона Центральной Азии (проведение Международных фестивалей «Шарк таронолари», макомного искусства и искусства бахши в Узбекистане: недели традиционной музыки в Кыргызстане; дни Шашмакома в Таджикистане; фольклорного искусства в Туркменистане и Казахстане); и в-пятых, рассмотрение генезиса и процесса исторической эволюции жанров традиционной музыки, изучения специфики формирования основных групп традиционного музыкального творчества и исполнительства в их взаимосвязи со сложившимися сферами социального функционирования как целостной художественной системы. Подобный подход дает возможность осмыслить основные закономерности эволюции музыки традиционной культуры под воздействием многообразных факторов исторического и культурного характера, выявить устойчивые линии преемственности, обусловившие сохранение в музыкальной культуре народов региона традиций, которые зародились в далеком прошлом.

И если справедлива мысль, что прогресс в искусстве состоит не в смене старого новым (при этом новое – еще не значит лучшее!), а в расширении общего культурного поля и накопления художественных ценностей, то именно это и происходит, на наш взгляд, с современной музыкой народов Центральной Азии. И это в значительной мере связано с проблемой устного профессионализма и появления в 70-х годах XX века идеи существования традиционной музыки (синтеза фольклорной и изустно-профессиональной музыки), не воспринимаемое идеологами европоцентризма, что дало толчок к научному осмыслению этого явления на уровне центрально-азиатского материала. Конкретное историческое осмысление истоков традиционной музыки и исполнительства, закономерностей их становление позволяет выявить специфику её развития во взаимосвязи с различными видами и жанрами творчества.

Это бесценное музыкальное наследие прошлого – не архивное собрание; а активно функционирующий и успешно развивающийся и в наши дни, то есть значительная часть звучащей сегодня вокруг нас живой музыки и связанные с ней художественные традиции, перешедшие в современность, могут быть использованы как ключ к разгадке многих музыкальных явлений прошлых эпох. И большинство его видов и жанров, являясь неотъемлемой частью современной духовной культуры народов Центральной Азии, имеют не только национальное или региональное, но и общечеловеческое значение (следует учесть то, что каждый этнос в течение веков вносил и вносит в наше время свой посильный вклад в сокровищницу мировой музыкальной культуры). Все это ставит традиционную музыку в ряд уникальнейших явлений духовной жизни народов региона, достойного не только сохранения и широкого использования, но и всестороннего, в широком обобщающем плане, научного исследования и практического освоения.

Ориентация на традицию стала ключевым моментом для понимания изменений (переоценка материальных и духовных ценностей), происходящих в художественной культуре региона на рубеже веков. Именно здесь на протяжении веков не только отшлифовывались совершенные образцы художественного творчества (более шире – нематериального культурного наследия) народов, но и апробировались наиболее эффективные подходы к решению многих творческих проблем, таких, как рождение нового в образно-стилевой сфере, развитие бытующих жанров, в ходе которого отбирались оптимальные способы сохранения, передачи и изменения исходных признаков какого-либо художественного явления и на фоне растущего самосознания народа более широкое формирование концепции этнокультурной самобытности, идей возрождения национального музыкального наследия.

Традиционная культура рассматривается нами как порядок отношений, связывающая множество разнообразных форм, видов, жанров и традиций, в совокупности которых реализовываются целостно различные типы творчества (музыкальная, виртуально-поэтическая, танцевальная, народно-зрелищная, художественно-прикладная и др.) в качестве социально-художественного среза культуры. Указанное понятие охватывает различные сферы функционирования нематериального культурного наследия, существенными признаками которой были определены коллективность (народ-масса – создатель, исполнитель, популяризатор), устная форма творчества (способ проявления культурного наследия, передаваемый по памяти изустно), импровизационность и вариантность (основная форма бытования отдельного творения). Отсюда, нематериальное культурное наследие – особая область духовно-материальной культуры народа, которая представляет собой устойчивую и общепонятную эстетико-семантическую систему. Содержание наследия – это отражение в художественно-образной форме мировоззрения и психологии народных масс, это неразрывная связь с жизнью и бытом народа.

Нематериальное культурное наследие – это бытовая традиционная для этноса духовная философско-эстетическая культура, отражающая его менталитет; она сложилась в результате многовекового коллективного творчества путем устной коммуникации и проявляется в бесконечной множественности индивидуально-личностных вариантов. Традиционная музыка, как элемент нематериального культурного наследия, синтезировала наилучшие достижения всех направлений музыкальной практики. Именно в этой сфере сформировались разнообразные типы музицирования (сольное, групповое, ансамблевое; инструментальное, вокальное, эпическое, макомное), возникли различные художественные методы осмысления реальной действительности, традиционный стиль и музыкально-вербальный язык. Отсюда два типа функциональной деятельности носителей традиции: первое – анонимное, безличностное творчество фольклорного типа; второе – персонально-авторский тип творчества. На основе этой классификации наблюдается наиболее естественная последовательность признаков устной традиции: социальные условия – психологическое осознание – художественный результат (объект нематериального культурного наследия). Свидетельством тому, культурное пространство Байсуна, музыка Шашмакома, Манас, Гёроглы, Катта ашула, Навруз – шедевры нематериального культурного наследия человечества.

Таким образом, в обозначенных сферах функционирования нематериального культурного наследия, как традиционная музыка, складывались различные принципы художественного осмысления, возникали традиционные школы мастерства, система обучения «устоз (устод, халыпа) – шогирд» (мастер-ученик) – своеобразная школа ученичества, исторические и теоретические установки (средневековые «Трактаты о музыке», современная этномузыкология), связанные с художественно-космологическими и художественно-этическими канонами и нормами, что позволяет рассматривать национальное музыкальное наследие в его соотнесении с историей, этногенезом, обычаями и обрядами, религиозными верованиями, другими видами духовной культуры, выступающими выражением социально-исторического опыта народов Центральной Азии.

Литература

1. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент, 2006.
2. Abdullaev R. Intangible Cultural Heritage Safe guardian Efforts in Uzbekistan. – Seul, 2015.
3. Abdullaev R. and dr. Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan. – Tashkent, 2017.
4. Узбекская музыка на стыке столетий (XX – XX вв.): тенденции, проблемы. – Ташкент. 2008.
5. Сохранение креативной ценности нематериального культурного наследия Центральной Азии: на примере устных традиций и эпосов. – Самарканд, 2015.

УДК 398.22 (575.2) (04)

Сузукей Валентина Юрьевна,
доктор культурологии,
главный научный сотрудник,
Тувинский институт гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТУВИНСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. *В плане методологического подхода к традиционным музыкальным культурам в целом для науки советского периода была характерна одна принципиальная погрешность. Рассмотрение традиционных музыкальных инструментов только с учетом требований европейской академической теории музыки не позволял адекватно описывать народные инструменты. Дисциплина «Теория музыки», в том виде, в каком этот предмет преподается, отражает лишь одну концепцию музыкального звука, присущую только европейской академической музыкальной системе. И это становится проблемой особенно для музыковедов, пытающихся анализировать другую музыку, где характеристики музыкального звука принципиально отличаются от принятых в теоретическом музыкознании. Применение аналитических методов, выработанных на материале академической музыки, не позволяет постичь специфику внутренней организации звуковой структуры, например, тувинской музыки. В данной работе нами предпринята попытка изложения своего варианта видения специфики внутренней организации тувинской инструментальной музыки. Поскольку Тува является частью культурного ареала проживания большого числа многих тюркских народов, то многие особенности тувинской музыки свойственны и другим тюркским культурам в целом. Поэтому в рамках данной работы наше внимание сосредоточено пока только на тувинской музыке.*

Ключевые слова: *тувинская инструментальная музыка, бурдонно-обертоновая звуковая структура, нотная расшифровка, логика звукового мышления кочевников.*

ТУВА МУЗЫКАСЫНЫН ТЕОРИЯЛЫК МАСЕЛЕСИ

Аннотация. *Планда салттуу музыкалык маданиятка карай методологиялык ыкма, жалпысынан илимде советтик учурда принципиалдуу мүнөздө болгон. Салттуу музыкалык аспаптарды карап, европалык академиялык музыканын теориясынын талаптарына ылайык жүргүзүлгөн. "Музыканын теориясы" дисциплинасы, бул предмет кандай болсо ошол боюнча музыкалык үн бир гана академиялык музыканын системасы боюнча каралган. Жана бул башка элдин музыкасын изилдеген музыка таануучулар үчүн маселе жаратат. Аналитикалык методду кабылдоо, академиялык теориянын негизинде иштелип чыккан материалдар үн түзүлүшүнүн ички өзгөчөлүктөрүн түшүнүүгө жол бербейт, мисалы, тува музыкасы. Бул иште тувалык аспаптык музыканы уюштуруудагы ички варианттардын өзгөчөлүгүн берүү биз тарабынан кабылданат. Тува көп сандаган түрк элдери жашаган маданий аймак катары эсептелгендиктен, түрк маданиятына ылайык-ташып кеткен. Ошондуктан, ушул иштин алкагында, тува музыкасына көбүрөөк көңүл бурулду.*

Негизги сөздөр: *тувалык музыкалык аспап, бурдонн-обертон үн түзүлүшү, ноталарды ажыратуу, кочмөндөрдүн үн логикалык ой жүгүртүүсү.*

THEORETICAL PROBLEMS OF TUVAN MUSIC

Abstract. *In terms of the methodological approach to traditional musical cultures in general, the science of the Soviet period was characterized by one fundamental error. Consideration of traditional musical instruments only taking into account the requirements of the European academic theory of music did not*

allow adequately describing folk instruments. The discipline "Theory of Music", in the form in which this subject is taught, reflects only one concept of musical sound, which is inherent only in the European academic musical system. And this becomes a problem, especially for musicologists trying to analyze other music, where the characteristics of musical sound are fundamentally different from those adopted in theoretical musicology. The use of analytical methods developed on the basis of academic music does not allow comprehending the specifics of the internal organization of the sound structure, for example, Tuvan music. In this work, we have attempted to present our version of the vision of the specifics of the internal organization of Tuvan instrumental music. Since Tuva is part of the cultural habitat of a large number of many Turkic peoples, many features of Tuvan music are also characteristic of other Turkic cultures as a whole. Therefore, in the framework of this work, our attention is focused so far only on Tuvan music.

Key words: *Tuvan instrumental music, drone-overtone sound structure, musical decoding, the logic of sound thinking of nomads.*

Концептуальное единство теории и практики

Общеизвестно, что научное знание формируется на основе многочисленных данных практического опыта путем абстрагирования и логического анализа этих данных. Иначе говоря, теория представляет собой целостное знание о закономерностях уже существующих связей и специфических особенностей практического опыта. При этом критерием истинности и основой развития *теории* выступает, как известно, ***практика***.

Однако в процессе как практического, так и теоретического освоения тувинской традиционной музыкальной культуры возникла парадоксальная ситуация, когда эта аксиома (неразрывное единство теории и практики), представляющая собой фундаментальную основу гносеологии (теории познания) была фактически проигнорирована (и продолжает игнорироваться). При этом, речь идет не о простом единстве, а о том, что практика является основой теории.

Для того, чтобы была сформулирована теория, необходимо достаточное количество доказательного практического материала. А тувинская музыка имеет огромное количество практического материала, свидетельствующего о том, что звуковая материя инструментальной музыки имеет особую структурную организацию, которая проявляет себя как стабильная закономерность. Только надо перестать смотреть на нее сквозь призму понимания европейской теоретической концепции звука (Сузукей, 2007: 295).

Основная цель статьи заключается в попытке раскрытия особой, не описанной еще в теоретическом музыкознании логики звукового мышления, механизм проявления которого ярко репрезентирует инструментальное искусство тувинцев.

Практический аспект

Самым первым свидетельством игнорирования существующей практики в культуре тувинцев является переделка народных инструментов, которая началась с 1943 года под лозунгом «усовершенствования» примитивных, т.е. несовершенных инструментов кочевников. На самом деле это была попытка подгонки тувинских инструментов под теоретические требования классической музыки, которая гласила, что звуки, извлекаемые на инструментах должны быть точны по высоте, длительности и ритму. Прежде чем начинать переделывать народные инструменты, ни у кого в то время не возникло желания задать вопрос: а почему эти инструменты были сделаны именно так? С какой целью и какими соображениями руководствовались мастера, делавшие их?

«Усовершенствование» традиционных инструментов, прежде всего началось с того, что были заменены струны из конского волоса на металлические, кожаная дека была заменена на деревянную, и на шейке струнных инструментов появились ладки. Это были слишком *разрушительными* изменениями для целостности тембровой характеристики народных инструментов. В результате такого вмешательства в конструктивные особенности народных инструментов они становились плохими копиями скрипок, виолончелей, домр и балалаек. Это было *грубейшим нарушением* фундаментальных основ теории познания, проявившемся в том, что была предпринята *попытка наложения теоретических постулатов одной культуры на практическую основу другой культуры*. Соответственно, и терминологический аппарат теоретического музыкознания, применяемый

при изучении традиционной культуры, начинает вносить ощутимые искажения, несвойственные природе народной музыки.

Специфика этнического звук идеала тувинцев как сложного звукового мира имеет четкую рефлексию в эстетике инструментального искусства. Кроме того, стилистика инструментальной музыки находится в тесной связи с эргологическими и морфологическими характеристиками инструментов и также заложена в системе их фонических возможностей, которые реализуются особыми приемами игры.

Однако при попытке «профессионализации» традиционной музыки народные исполнительские приемы на смычковых инструментах были заменены на скрипичные и виолончельные, а на щипковых инструментах – на балалаечные и домровые. Традиционная техника игры на смычковых инструментах «суйбап ойнаар», то есть «играть, поглаживая», была отметена как «несовершенный» прием игры. В результате такой замены приемов игры и изменений конструкций исчезло одновременное звучание бурдона и его обертонов в звучании народных инструментов.

При этом совершенно упускалось из виду то, что мелодический уровень самой тувинской инструментальной музыки развивается **только** за счет *обертонов одного и того же бурдона*. Произвольное изменение функции бурдонирующей струны у смычковых ведет к серьезной переориентации логики звукового мышления и неизбежно приводит к коренному изменению традиционных способов звукоизвлечения. Это отражается не только на уровне аппликатурно-артикуляционных особенностей традиционной игры, но и неизбежно приводит к интенсивному нивелированию звучания народных инструментов. Суть дела была не только в «учебе на новый манер» (Б.В. Асафьев), а в совершенно ином способе слухового (интонационного) мышления – сфере, затрагивающей *мироощущение народа*.

Для носителей традиционной культуры, особенно для народных исполнителей, изъятие бурдона из звуковой фактуры инструментальной музыки создает ярко выраженное ощущение дискомфорта, причину которого им самим очень трудно бывает сформулировать вербально. По этой причине в 1960-70-х годах усовершенствованные модели народных инструментов отвергались носителями традиции лишь с лаконичной оценкой: «Это *звучит не по-тувински*». В то время никто не понял, что означает такое высказывание, как «*звучит не по-тувински*», и конечно никто даже не обратил внимания на это замечание.

По причине несоответствия своей звуковой структуры европейским нормам звуковой организации, хоомей также был «отодвинут» на задний план вплоть до 1980-х годов. Если бы была возможность перестроить человеческое горло, то процесс «усовершенствования» непременно коснулся бы и исполнительского аппарата хоомейжи.

Теоретический аспект

Самая главная ошибка музыковедов, на наш взгляд, заключается в попытке познания тувинской инструментальной музыки при **помощи нотных расшифровок**. В принципе это и не их вина, поскольку при обучении музыковедов-фольклористов (по крайней мере российских) их учат следующей последовательности исследовательских шагов (сокращенно):

1) сделать аудио и/или видеозаписи народной музыки (т.е. полевой сбор материала); 2) сделать нотную расшифровку записанной музыки;

3) сделать теоретический анализ на основе нотных расшифровок.

Однако теоретические выводы, сделанные в результате такого анализа, не дают ясной картины, которая давала бы четкое представление о том, в чем же заключается особая специфика данной музыки и что конкретно ее отличает, например, от европейской академической музыки.

Единственным человеком, который более ста лет назад очень точно определил то, что за необычностью звуковых построений хоомея кроется **неизвестная науке** специфическая концепция, был исследователь музыкального фольклора тюркоязычных народов Саяно-Алтая А.В. Анохин. Еще в начале XX века он писал: «Горловое пение тувинцев стоит ***вне всех устоявшихся теорий*** (выделено нами – В.С.) и едва ли не составляет единственное явление в области вокального искусства». Это тонко подмеченное и существенное замечание, к сожалению, так до сих пор осталось вне внимания исследователей тувинской музыки.

Итак, кардинальным свойством *инструментальной* музыки тувинцев является ее ярко выраженная *бурдонно-обертоновая* органи-

зация, которая изначально свойственна таким инструментам, как игил, шоор, дошпулуур, демир-хомус, кулузун-хомус и всему богатейшему многообразию разных видов хоомея. Хоомей функционирует в единой с музыкальными инструментами системе звуковых координат, неоспоримым признаком общности которых выступает бурдонно-обертоновая структура звуковой организации. Определение этого вида искусства как «пение» весьма спорно и с таким его обозначением, как «горловое пение» можно согласиться только лишь в силу привычности и широты его использования. Необычность звучания *хоомея* заключается в том, что, будучи воспроизведенным голосовым аппаратом человека, *хоомей* резко отличается от *вокального* исполнения и никак не укладывается в рамки представлений, связанных с понятием «пение». Именно особенность бурдонно-обертоновой организации позволяет рассматривать фактурную связь стилевой специфики искусства игры горлом и игры на музыкальных инструментах. И именно хоомей в наиболее рафинированном виде репрезентирует особую логику звукового мышления. В данном контексте *хоомей* нами однозначно рассматривается как инструментальное искусство. Человеческое тело, как звучащий феномен, в тувинской культуре интерпретируется как инструмент.

Когда инструментальную музыку расшифровывают в нотах, то никогда не обращают внимания на один очень важный момент. Мелодические звуки тувинской инструментальной музыки состоят только из ОБЕРТОНОВ, *которые не извлекаются из разных физических источников.* Механизм извлечения мелодических обертонов принципиально отличается от производства необертоновых звуков, которые извлекаются на конкретных источниках (струна, столб воздуха, голосовые связки и т.д.). Также следует подчеркнуть, что обертоны в тувинской музыке *извлекаются не флажолетом.* Обертоны становятся реально слышимыми только в том случае, когда есть реально звучащий бурдон. По сути обертоны в тувинской инструментальной музыке извлекаются не так, как это делается на таких инструментах, как скрипка, гитара, балалайка, домра и т.д. при помощи флажолета.

Особого внимания заслуживают и те противоречия, возникающие между бурдонно-обертоновой инструментальной музыкой тувинцев и традиционным методом музыковедческого анализа, понятийный аппарат которого изначально ориентирован на европейский материал. Существующая практика анализа бурдонно-обертоновой музыки по нотным расшифровкам, когда во внимание принимается *только* обертоновая мелодия и на ее основе предпринимаются попытки вычленения мелодических ячеек для дальнейшего построения звукорядов или трихордов, тетрахордов и т.д., является *априорно* привнесенным методом анализа музыки из опыта изучения необертоновых мелодических культур. Самым главным упущением, при этом, является игнорирование факта реально звучащего бурдона, хотя он и имеет обозначение в нотных расшифровках. К бурдону, как правило, обращаются лишь для теоретического вычисления натурального ряда обертонов, для установления их порядковой нумерации.

На самом деле если убрать бурдон, то тут же исчезнут и обертоны, которые не имеют собственного источника звука. Их можно воспроизвести только тогда, когда есть реально звучащий бурдон. И именно *неразрывное единство* бурдонно-обертоновой организации звукового материала традиционной инструментальной музыки тувинцев является самым ярким внешним проявлением реально функционирующей музыкальной системы, имеющей специфические закономерности внутренней организации. Т.е. речь идет о **неотделимом** единстве бурдона и обертонов, поскольку имеется только один источник звука. На хомусе – это язычок инструмента, а при исполнении хоомея – это голосовые связки. Объясняя загадку горлового пения, А.Н. Аксенов также обращал на это внимание: «При горловом пении исполнитель поет **только один** (выделено нами – В.С.) низкий остинатный звук, богатый высокими обертонами; обертоны, образующие мелодию, выделяются из этого непрерывающегося звука изменениями объема полости рта тем же самым способом, как и при игре на хомусе».

Кстати Е.В. Гиппиус очень высоко оценил вывод А.Н. Аксенова следующим образом: «Эта часть труда Аксенова в полном смысле слова – ***научное открытие***, тем более важное, что, не ограничиваясь объяснением вокальной технологии сольного двухголосного пения тувинцев, Аксенов устанавливает прямое ее родство с технологией игры на губном варгане – инструменте, известном всем тюркоязычным народам Сибири».

В академической музыке, в отличие от тувинской музыки, бурдон и необертоновые мелодические звуки извлекаются **на разных** источниках, когда используется разная длина и толщина струн, разная длина столба воздуха и т.д.

На наш взгляд, мелодические **обертоны** в тувинской инструментальной музыке являются **виртуальной** реальностью, поскольку не извлекаются на физических источниках. Понятно, что *разные по природе явления нельзя анализировать одними и теми же методами.* Как известно, метод является отражением сущности исследуемого явления.

Последствия культурной политики советской эпохи

Еще одна проблема, возникающая в связи со спецификой тувинской инструментальной музыки – это то, что многие музыканты и музыковеды очень часто не слышат разницы в таких формулировках, как бурдонно-*обертоновая* и бурдонно-*необертоновая* музыка. Неспособность восприятия звукового явления, имеющего значительное отличие от академической системы звукообразования, негибкость в восприятии необычного и нестандартного, присутствующая при беседах со многими музыкантами и музыковедами, отчетливо сформулирована Е.К. Карелиной следующим образом: «Специфику звуковой организации тувинской музыки, максимально выраженную в звучании струнных инструментов и горлового пения, В. Сузукей определяет как бурдонно-обертоновый комплекс. Данный термин неудачен по той же причине, что и все иноземные эквиваленты слова хоомей, поскольку вызывает нелепый вопрос: неужели бурдон – только свойство тувинской музыки и может ли музыка вообще быть без обертонов?». Кстати, успешно защищенная автором еще в 1995 году кандидатская диссертация автора также имела название «Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев». В то время члены диссертационного совета, уважаемые профессора не сочли формулировку «бурдонно-обертоновая» неудачным.

На такое странное удивление, отчетливо выраженное в вопросе Е. Карелиной, можно ответить только следующим образом: «Обычно нелепый вопрос возникает у человека, который не вник в суть проблемы и находится “не в теме”».

Бурдон (остинатный звук или опорный тон) и обертоны тувинской музыки впервые наиболее подробно были описаны А.Н. Аксеновым. Во всех, изданных позже, работах по тувинской музыке, как музыковедов, так и физиков-акустиков используются именно (и только) эти термины – бурдон и обертоны. Поэтому это определение, по сути, является не изобретением автора. Мы лишь сводим эти термины воедино и говорим только о *специфическом* единстве этих явлений в тувинской инструментальной музыке.

Понятно, что звуки, которые состоят из обертонов – это и есть «строительный материал» музыки в принципе. Вопрос-то состоит только в том, как этот «строительный материал» скомпонован в разных культурах. Об отличии извлечения обертонов в разных культурах и говорится во всех наших работах. Автор никогда ни устно, ни письменно не отрицала наличия бурдона и обертонов в других музыкальных культурах и нигде не говорит о том, что «бурдон – только свойство тувинской музыки».

Речь идет только о том, что именно **неразрывное единство** бурдонно-обертоновой организации звукового материала традиционной инструментальной музыки тувинцев является самым ярким внешним проявлением реально функционирующей музыкальной системы, имеющей специфические закономерности внутренней организации.

Людям, которые никогда не играли на струнных музыкальных инструментах и тем более не игравшим в составе какого-нибудь, пусть даже студенческого, оркестра, обычно трудно бывает понять нюансы исполнительской техники на струнных инструментах. И тем более со стороны им трудно увидеть специфику артикуляционно-аппликатурных отличий. Первое принципиальное отличие, не замечаемое многими (иногда даже инструменталистами-струнниками), относится к технике извлечения обертонов на тувинских инструментах. Единственным признаком, объединяющим, например, игил и скрипку, является только смычковый принцип звукоизвлечения. Отличия начинаются с постановки правой руки музыкантов: у традиционного музыканта правая рука, которая держит смычок, повернута ладонью вверх, тогда как у скрипача ладонь правой руки повернута вниз. В традиционной культуре такая постановка правой руки исполнителя обусловлена одной из важных исполнительских функций – паль-

цы правой руки игилиста принимают самое активное участие в регулировании натяжения волос смычка во время игры. У смычка скрипки натяжение волос фиксировано, и музыкант во время игры никогда их не касается пальцами. Он держит смычок только за деревянную его часть. Эргологические и морфологические отличия инструментов обычно хорошо видимы, поскольку лежат на поверхности и поэтому как правило не вызывают споров. Но по артикуляционно-аппликатурным параметрам как левой, так и правой рук игилиста и скрипача (которые тесно связанны с фонической характеристикой инструментов) можно сказать, что игил и скрипка – это два качественно различных инструмента, где в конечном итоге реализуются логики разных систем звукового мышления.

Существование иного мнения действует на многих, особенно российских музыковедов, шокирующе и приводит их в состояние крайнего изумления. Для них традиционная, например, тувинская культура остается «примитивной» (по крайней мере, они воспитаны таким образом, что рассматривают ее как таковую). Типично в этом плане восклицание музыковеда Е.К. Карелиной: «Как можно отречься от азов музыки, впитанных с детства? Как можно отрицать универсальное, принятое во всем мире значение европейской школы теории музыки?». Между тем автор не пытается отрицать значение европейской школы теории музыки. Тем не менее, попытка объяснения специфики традиционной культуры, однобоко трактуется как стремление отрицания и неприятия достоинств европейской классической музыки, что в принципе не соответствует реальности. В 30-40-е годы прошлого столетия в Советском Союзе такая позиция однозначно квалифицировалась бы как обвинения в контрреволюционности взглядов того, кто «вылячивает» национальную специфику традиционной культуры. До сих пор мы ощущаем, насколько сильны последствия идеологических установок культурной политики социалистической эпохи, навеянных европоцентрическими предпочтениями того времени.

Однако наступил уже в XXI век, Советский Союз давно распался, Социальные потрясения на постсоветском пространстве конца XX века кардинально изменили все сферы жизни, Но, к сожалению, до сих пор устойчиво сохраняется взгляд на традиционную музыку как на «непрофессиональное» или «самодеятельное» творчество, Отсюда и незыблемость созданной в соответствии с целями и задачами социалистической культурной политики системы образования музыкантов и музыковедов, глубоко усвоивших лишь постулаты европейской теории музыки и до сих пор сохраняющих взгляды на традиционную культуру как на недоразвитую, которую надо развить до профессионального, т.е. академического уровня.

Система нотной записи и специфика динамики звука в тувинской инструментальной музыке

Фиксируя обертоновую мелодию в нотах, музыковедам и в голову не приходит что ноты в данном случае отображают не реальную картину звучащей музыки. Это является одним из самых сложных для понимания моментов. Эту *принципиальную*, но трудноулавливаемую разницу очень четко обозначил Е.В. Назайкинский следующим образом: «...в отличие от классических инструментальных традиций, где звуковысотную мелодическую линию принято вести при сохранении неподвижности обертонового ряда, в музицировании на варгане константной остается высота, а движение связано с обертоновой шкалой»

Надо помнить, что система нотной записи является своеобразным обобщением теоретических представлений о музыкальных звуках, сформировавшихся в рамках европейской логики звукового мышления. Именно стройность и законченность системы нотации, как теоретической концентрации сути европейских звуковых представлений, при анализе произведений позволяет не возвращаться каждый раз к рассмотрению вопросов элементарной теории музыки, связанных с процессом образования исходных звуковых единиц (нот). Иначе говоря, общепринятый метод музыковедческого исследования предполагает изучение нотированных материалов фольклора сразу на уровне анализа музыкальной формы. При этом вне внимания исследователей остается одно, очень существенное, сугубо стилевое отличие, восходящее к самой природе звукообразования. В связи с этим, как правило, не рассматриваются вопросы, касающиеся проблем специфики «звуковой материи», т.е. исходных звуковых единиц и логики звукового мышления.

Теоретическим музыкознанием в принципе не рассматривается и вопрос о существовании другой звуковой реальности, в которой в момент извлечения звука раскручиваются турбулентные[1] потоки, которые по способу воспроизведения звука сильно отличаются от принятых, например, в академической музыке[2]. Поэтому теоретические установки, которыми руководствуются музыковеды, не позволяют им выйти за рамки общеизвестных теоретических постулатов.

Разницу в динамике извлечения звуков схематично можно представить следующим образом:

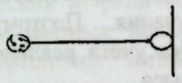


Рис.1. Интровертная динамика извлечения необертоновых звуков



Рис.2. Экстравертная динамика извлечения обертоновых звуков

В первом случае *необертоновый* звук извлекается компактно и этому звуку в момент извлечения придается интровертная динамика. Каждый такой звук содержит все свои обертоны в самом себе. Именно эта характеристика и определяет, на наш взгляд, силу и полетность звучания академических инструментов, т.е. способность быть слышимыми в больших концертных залах. Другими словами, можно сказать, что каждый звук в мелодии, независимо от его длительности, является одной целой единицей 1,0.

Во втором случае, для получения обертонов, из которых будет строиться мелодия, в момент извлечения бурдона, ему придается экстравертная динамика. В таком случае основной звук как бы «расщепляется» и из его освобожденных обертонов строится и обертоновая мелодия. Каждый обертон в мелодии является лишь частью целой единицы, т.е., если это, например, 7 обертон, то это $^1/_7$ часть основного тона – бурдона. И к тому же, учитывая то что, во время исполнения, постоянно слышимым остается бурдон, то это можно обозначить таким образом $1^1/_7$. Когда эту музыку пытаются изобразить в нотной записи, то получается попытка привести не равнозначные явления к невозможному уравнению $1,0 = 1^1/_7$. Понятно, что такого равенства в принципе не может быть $1,0 \neq 1^1/_7$. Вот почему не корректно, на наш взгляд, делать теоретические обобщения на основе нотной записи.

Вышеприведенные в рисунках примеры являются нашим собственным «видением» разницы в динамических потоках звуков разных систем. Интровертная и экстравертная динамические характеристики исходных звуковых единиц в музыке ни музыкантами, ни музыковедами до сих пор в мировой практике не обозначались подобным образом и это делается впервые лишь в наших работах.

На наш взгляд по причине такой огромной разницы в динамических характеристиках исходных звуковых единиц тувинская традиционная инструментальная музыка не фиксируема в нотной записи адекватно. В нотах можно обозначить лишь примерное звуковысотное движение обертонов, участвующих в создании мелодии. Но целостная картина всего массива звучания, при котором создается темброрегистровая палитра, в нотной записи не отражается.

Нотная графика отражает звуковой материал лишь в 2х-мерном измерении, где можно обозначить лишь примерную высоту только мелодических обертонов, и их длительность и ритм.

Однако тувинской инструментальной музыке характерна ярко выраженная объемность и пространственность звучания. **Стереофоничность** звучания достигается за счет особой техники извлечения бурдона, при которой он «расщепляется или раскручивается» на ча-

---

[1] *О том, что при бурдонно-обертоновом музицировании возникает турбулентность, отмечают и другие авторы: Мазепус В.В. О физических основах звукообразования при игре на варганах // Музыкальная этнография Северной Азии. Новосибирск, 1989, с.158-159.; The Jew's Harp. A Comprehensive Antology. Selected, edited and translated by Leonard Fox. 1988 by Associated University Presses, Ins., p. 98. (Фокс Л. Еврейская арфа. Сравнительная антология. - Люисбург, 1988.)*

[2] *Механизм извлечения бурдонно-обертоновых звуков на конкретных примерах инструментальной музыки тувинцев подробно рассмотрены в моей книге: «Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры)», Кызыл, 2010.*

стичные тоны – обертоны, что позволяет использовать их в мелодии. Можно сказать, что при бурдонно-обертоновом музицировании, т.е. во время исполнения хоомея, человеческое тело, со всеми его резонаторами, используется как синтезатор.

Один из основных постулатов академической музыки сформулирован Б. М. Тепловым следующим образом: «В музыке основным носителем смысла является звуковысотное движение. Музыкальный слух по самому существу должен быть звуковысотным слухом, иначе он не будет музыкальным, ... а тембровый элемент имеет хотя и очень важное, но подчиненное значение». Однако, в тувинской музыке смыслонесущим компонентом выступает именно **темброрегистровая** характеристика звукового материала, что позволяет широко применять приемы звукоподражания и звукоизобразительности. Логика слуховой ориентации народного исполнителя в звуковом пространстве довольно специфична и постижение ее сути требует от исследователя **умения абстрагироваться от жестких рамок темперированной системы**, организующее начало которой заложено в высотной градации необертоновых звуков, выстроенных в ряд – звукоряд. В объемном, изначально стереофоническом звучании тувинской музыки нет необходимости в постоянном мысленном отслеживании движения мелодии. В комплексном звучании бурдонно-обертонового пространства контур мелодического движения временами даже может размываться, т.е. в тувинской музыке отсутствует такое понятие, как мелодическая звуковысотная стабильность. С каждым новым исполнением народный музыкант легко варьирует мелодию. Это означает, что для самих носителей традиционной культуры *звуковысотная характеристика* не имеет значения константной величины, имеющей статус фундаментальной опоры для самой культуры. При высокой степени вариативности анализ, сделанный лишь по одному записанному варианту, также не дает полную картину, если вообще не искажает суть народной музыки. Дело в том, что сколько бы раз ни исполнял музыкант одно произведение, столько и разных вариантов будет фиксировать музыковед на аудио- и видеозаписях.

Выразительные возможности бурдонно-обертоновой системы

Если сделать, например, стоп-кадр звучащего бурдонно-обертонового комплекса, то в каждый момент времени эта система будет выглядеть как **голограмма**. Как и в части голограммы, так и в каждом таком отрезке обертоновой мелодии присутствует целостность бурдонно-обертонового звучания. Поэтому анализ тувинской музыки без учета реально звучащего бурдона теряет смысл.

Специфика звукошумового и зрительного восприятия кочевниками окружающей природы наложило существенный, отпечаток на логику звукового мышления тувинцев. В инструментальной музыке именно объемность, многомерность, пространственность звукового потока придает тот тонкий тембровый колорит, присущий выразительному языку тувинской народной музыки, позволяющему художественно чутко познавать реальность[3]. При этом создается голографический, а не фотографический, образ родной природы.

В европейской классической музыке, например, сами по себе ***обертоны*** в мелодии используются крайне редко. Они изредка появляются лишь как один из вариантов украшения мелодии, наряду с форшлагами, тремоло, триолями и т.д. В случае использования *обертонов* в мелодии на струнных инструментах применяется такой специфический прием игры, как *флажолет*. Этот прием исполняется только путём частичного прижатия струны *строго* в точках деления её длины на 2, 4 и т. д. части. *При этом основной тон, из которого извлекается обертон, не слышен*. В бурдонно-обертоновой музыке в мелодии используются только обертоны. Получается, что музицирование в бурдонно-обертоновой звуковой структуре происходит за счет мельчайших частиц звука, составляющих как бы его субатомную структуру. Нанотехнологии подразумевают субатомную структуру объектов. Образно говоря, данную бурдонно-обертоновую систему можно было бы даже назвать и «**нанотехнологией**» в звуке. При объемности и пространственности звучания бурдонно-обертоновая система, надо полагать, функционирует в **N-мерном пространстве**.

Тувинские народные музыкальные инструменты, как колебательные системы, имеют комплекс своих эргологических, морфологических и фонических характеристик, ориентированных исключительно на бурдонно-обертоновое интонирование, что позволяет существенно обогатить научные знания в области тембровой характеристики музыкального звука. Огромная концентрация примеров бурдонно-обертоновой музыки в музыкальной практике тувинцев делает Туву эпицентром этого искусства. Не только сохранность живых примеров бурдонно-обертонового музицирования, но и их активное функционирование во всем изобилии и богатстве дают возможность сформулировать абстрагированную модель данной звуковой системы, т.е. теорию тувинской музыки.

Заключение

Хотя данная статья и про музыку, но можно предвидеть, что она, возможно, будет совершенно малопонятной для музыкантов и музыковедов. Музыковеды почти никогда не задумываются о том, что *равномерно-темперированный строй* появился и был внедрен в музыкальную практику в результате математических вычислений и является искусственным строем, созданным за счет уменьшения природной квинты для устранения пифагоровой коммы. Это дало возможность замкнуть квинтовый круг. Внедрению этого строя в музыкальную практику способствовало написание И.С. Бахом «Хорошо темперированного клавира».

Теоретические основы европейской классической музыки базируются на высотном соотношении звуков равномерно-темперированного строя с ладовым многообразием, выражаемым через звукоряды, которые функционируют в системе гомофонно-гармонической соподчиненности. Здесь необходимо напомнить, что равномерно-темперированная звуковая система – это музыкально-акустическая система, где соотношение ступеней по высоте (частоте) выражено в конкретных математических выражениях. Эти математические выражения были получены в результате проведенной немецким музыкантом-органистом и теоретиком А. Веркмейстером реформы, после чего чистая (без биений), природная квинта была заужена, вследствие чего и удалось замкнуть квинтовый круг. Наконец было получено энгармоническое равенство звуков, отсутствовавшее во всех созданных до него неравномерно-темперированных строях. Соответственно, «квинта» в равномерно-темперированной системе и «квинта» в бурдонно-обертоновой системе – это уже разные реальности. Соответственно и нотная запись также отражает соотношение звуков равномерно-темперированного строя. И вообще в целом практика логического обобщения систем строя в классической музыке показывает, что опыт обоснования музыкальных систем всегда опирался на математический анализ акустических данных музыкальных инструментов. Поэтому становление теоретического музыкознания как науки было тесно связано с развитием именно инструментов и инструментального искусства в Европе.

В тувинской культуре также именно инструментальное искусство выступает как воплощение материализации специфических форм музыкального мышления тувинцев. В основе бурдонно-обертоновой звуковой структуры лежит ***природная система звуковых соотношений***. Устная традиция, не прибегавшая вербально к развернутым теоретическим обобщениям и не нуждавшаяся в системе нотной записи, зафиксировала свои достижения в системе эргологического, морфологического и фонического комплекса музыкальных инструментов и в специфике их реализации при помощи конкретных исполнительских приемов. Эти знания были закреплены в практическом опыте народных музыкантов. Задача теоретического обобщения реально и активно функционирующей звуковой системы, которая проявляется через живую практику инструментального творчества – это проблема науки, а не самой традиции.

Таким образом, необходимо отметить, что существующая практика анализа тувинской инструментальной музыки по *нотным расшифровкам* является попыткой *трансформации национально-специфического знания в направлении всеобщей стандартизации и нивелировки*, не раскрывая при этом внутрен-

[3] *Сузукей В.Ю. Тембровая характеристика звука и тувинская музыка // Музыка и Время, № 9, Москва, 2016, с. 27-36.; Theodore Levin and Valentina Süzükei. Timbre-Centered Listening in the Soundscape of Tuva. The Oxford Handbook of Timbre Edited by Emily Dolan and Alexander Rehding. Online Publication Date: Jun 2018. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.15. http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190637224.001.0001/oxfordhb-9780190637224-e-15?rskey=XQmCE4&result=2*

нюю сущность этого искусства. На самом деле разработка новых методов и моделей научного поиска должна в первую очередь учитывать имманентную специфику самого исследуемого материала. И, скорее всего, такое направление научных изысканий должны дать новые знания, которые существенно обогатят теоретическое музыкознание.

Литература

1. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. – М. Композитор. 1964. – 255 с.
2. Анохин А.В. Рукописный фонд ТИГИ, д. 864. Материалы из фондов редких книг и рукописей г. Томска. Частный фонд А.В. Анохина и др.,
3. Гиппиус Е.В. Предисловие редактора // Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. – М., 1964.
4. Назайкинский Е.В. ТВМ // Музыка и информатика/ Сост. Ю.Н. Рагс. – М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И.Чайковского; сб. 24).
5. Мазепус В.В. О физических основах звукообразования при игре на варганах // Музыкальная этнография Северной Азии. – Новосибирск. Редакционно-полиграфическое объединение СО ВАСХНИЛ. 1989. – 218 с. – С. 155-161.
6. Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. – Кызыл: Тувинское книжное издательство. 1993. – 92 с.
7. Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии / Издательский Дом «Композитор». – М., 2007 – 408 с.
8. Сузукей В.Ю. Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры). Кызыл : Тываполиграф. 2010. 256 с.
9. Сузукей В.Ю. Тембровая характеристика звука и тувинская музыка//Музыка и Время, № 9, – Москва, 2016.
10. Теплов Б. М. Ибр. труды, т. I. – М. 1985.
11. Suzukey V.Yu. The "Professionalisation" of Traditional Music in USSR and Mongolia during the 20th Century: the Tuvan case (Tuvan-Mongol Historical Culture Contacts) // The Abstracts of the International Conference "Geopolitical Relations between Contempopary Mongolia and Neighboring Asian Countries – Mongolia and Russia" (in English and Chinese). Taiwan, 2005. P. 201-210.
12. The Jew's Harp. A Comprehensive Antology. Selected, edited and translated by Leonard Fox. 1988 by Associated University Presses, Ins. – Luisburg, 1988.
13. Theodore Levin with Valentina Süzükei. Where Rivers and Mountains Sing: sound, music and nomadism in Tuva and beyond. Indiana University Press, – USA, 2006.

Theodore Levin and Valentina Süzükei. Timbre-Centered Listening in the Soundscape of Tuva. The Oxford Handbook of Timbre Edited by Emily Dolan and Alexander Rehding. Online Publication Date: Jun 2018. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.15. http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190637224.001.0001/oxfordhb-9780190637224-e-15?rskey=XQmCE4&result=2

УДК 7.071 (575) (04)

Аманова Роза Асановна,
доктор искусствоведения,
профессор
Кыргызстан

ТРАДИЦИОННАЯ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА КЫРГЫЗОВ

Аннотация. *Традиционная профессиональная музыка кыргызов - это тысячелетиями накопленная концентрация духовных усилий и творчества сказителей манасчи, акынов, дастанчы, ырчы. Сохранение и дальнейшее развитие уникальной устно-профессиональной традиции кыргызов ставит ряд проблем, освещение которых выходит за рамки настоящего доклада, а решение – должно стать делом государственной политики в области культуры.*

Ключевые слова: *традиционная музыкальная культура кыргызов, фольклор, профессиональная музыка устной традиции, 25-апреля – день традиционной музыки, эпос «Манас», картина мира, обряд и ритуал, народно-профессиональные песни, куу, айтыш, куу чертиш, музыкальные инструменты, комуз, язык жестов, Неделя традиционной музыки.*

КЫРГЫЗДЫН ООЗЕКИ САЛТТАГЫ ПРОФЕССИОНАЛДЫК МУЗЫКАСЫ

Аннотация. *Кыргыздардын оозеки салттагы профессионалдык музыкасы – миңдеген жылдарды камтыган манасчылар, акындар, дастанчылар, ырчы-комузчулар, б.а. онөрдү алып жүрүүчүлөрдүн чыгармачылыгынын концентрациясы болуп саналат. Кыргыздын оозеки салттагы профессионалдык музыкасын сактоо жана өркүндөтүү маселелери бул баяндамага сыйбасын эске алуу менен дүйнөлүк маданият казынасында өзгөчө орунда турган салттуу музыкалык искусствобузду сактоону, жайылтууну мамлекеттик деңгээлде кароо – мезгил талабы.*

Негизги сөздөр: *кыргыздардын салттуу музыкалык маданияты, фольклор, оозеки салттагы профессионалдык музыкалык искусство, 25-апрель салттуу музыка күнү, «Манас» эпосу, дүйнө бейнеси, каада-салт жана ритуал, элдик-профессионалдык ырлар, күү чертиш, ымдоо-жаңсоолордун тили, салттуу музыка Жумалыгы.*

TRADITIONAL PROFESSIONAL KYRGYZ MUSIC

Abstract. *The traditional professional music of the Kyrgyz people is for thousands of years the accumulated concentration of the spiritual efforts and creativity of the narrators of the manaschi, akyns, dastans, and songs. Preserving and further developing the unique oral-professional tradition of the Kyrgyz people poses a number of problems, the coverage of which goes beyond the scope of this report, and the solution should be a matter of state cultural policy.*

Key words: *traditional musical culture of Kyrgyz, folklore, professional music of oral traditions, Manas epic, world view, rite and ritual, folk-professional songs, musical instruments, sign language, Week of Traditional Music.*

Традиционная музыкальная культура кыргызов – это многогранное отражение жизни и быта народа, ведущего кочевой образ жизни. Она представляет целостную систему космогонических представлений этноса, его картину мира и историю. Как и все музыкальные культуры кочевых народов, она включает в себя два пласта – устную фольклорную традицию, в которой мог участвовать любой человек, и устно-профессиональную музыку, для испол-

нения которой требовался не только природный дар и длительное обучение, но и одобрение, поддержка общества.

Традиционная профессиональная музыка кыргызов – это тысячелетиями накопленная концентрация духовных усилий и творчества сказителей манасчи, акынов, дастанчы, ырчы. Профессиональные музыканты были носителями и распространителями важнейшей информации: религиозной, мифологической, ритуально-обрядовой, исторической, политической, социальной, культурной, бытовой, военной и эстетической. Они были подлинными духовными лидерами народа, играли огромную роль в его сплочении, формировании единых мировоззренческих и морально-нравственных норм, в поддержании системы обычаев и обрядов, способствующих духовному здоровью народа и его выживанию в непростых экологических и внешнеполитических условиях жизни.

Древние пласты культуры кыргызов – ритуал, мифология, эпос, шаманизм, такие самобытные культурные формы как музыкальные состязания (айтыш и күү чертиш) стали основой и сыграли основополагающую роль в зарождении устно-профессиональной музыки и формировании её содержательных и структурно-символических особенностей.

Истоки устно-профессионального музыкального языка кыргызов, предыстория музыки как искусства, находятся в фольклорной культуре. Именно там звуки наполняются необъятным содержанием, в котором спрессовывается опыт жизни человека и постепенно начинают жить уже не как часть обрядового комплекса, а как самостоятельный элемент, способный выразить глубокий смысл контекста и истока своего появления. Профессионалы широко используют в своих произведениях интонации и мелодии фольклорных песен. Профессиональная музыка **унаследовала тот могучий изначальный мифологический настрой** и направленность на гармонизацию душевного состояния слушателей.

Уникальность и самобытность музыкальной культуры кочевников, в частности, кыргызов состоит в наличии разнообразных музыкальных и словесных 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 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»и др.; күү чертиш, в котором демонстрируется композиторское искусство; күү чертиш, котором демонстрация композиторского мастерства сочетается с показом искусства мнемотехники на примере запоминания кюя после первого его исполнения. Они являются необходимой основой роста мастерства устных профессионалов и создания среды ценителей. В советский период «күү чертиш» почти исчез. Для его восстановления нужно предпринять определенные усилия по его изучению и восстановлению и рассмотреть возможности разработать Государственную программу. Это будет стимулировать рост мастерства и создание новых күү.

Чрезвычайно важно то, что деятельность и творчество устно-профессиональных исполнителей – манасчи, дастанчи, акынов, ырчи, комузчу и др. инструменталистов – направлены не только на сохранение основ традиционной музыки, но и на её трансформацию в меняющихся исторических условиях. Это живое искусство, которое сохранилось в двадцать первом веке, несмотря ни на что, и наш долг содействовать его сохранению и развитию.

Выдающиеся качества устно-профессиональной музыкальной культуры кыргызов проявляются, прежде всего, в создании и продолжении уникальной, и поныне живой эпической традиции, благодаря которой появилось множество малых эпосов и самая грандиозная в мире эпическая трилогия «Манас». 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.

Другой великой традицией кыргызской культуры является инструментальная музыка. Богатствомузыкальных инструментов, как известно, – свойство скотоводческих культур. Именно скотоводы Евразии являются создателями многих из бытующих в современной культуре музыкальных инструментов.

Самобытность кыргызских комузовых күү в синкретическом единстве слова (уламыштар-легенды), музыки и жестов (штрихов), она не имеет аналога в мировом музыкальном искусстве.

Передача информации жестами рук возникла еще 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 также использовался язык жестов.

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

Уникальность кыргызских комузовых кюу заключается в сочетании: музыка+слово (легенда)+жест (штрихи и танец рук). Жесты-штрихи в күү кыргызов – это «слова» языка жестов древних предков кыргызов. Штрихи-жесты комузовой музыки – не «украшательство», а важный смысловой элемент синкретического целого в древности.

Прекрасное искусство кыргызских ырчи – певцов профессионалов демонстрирует исключительную сложность вокальной партии песни, и не меньшую сложность и самостоятельность инструментального сопровождения, которое настолько индивидуально, что порой создаётся 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 (дутар, 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 каждом произведении народно-профессионального песенного и инструментального искусства ярко выражена роль автора (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 небходима как никогда.

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

В 2004 году мы впервые провели Международный научно-практический семинар «Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития», издали сборник материалов конференции, провели серию концертов традиционной музыки. С тех пор прошло 15 лет, и сегодня мы отмечаем небольшой юбилей, придя к нему с определенными успехами. В этом году, как и в предыдущие годы, мы проводим **Неделю традиционной музыки** с 20 по 25 апреля 2019 г., в течение которой прозвучат и концерты, и научные выступления во

время Международной научно-практической конференции, мастер-классы и видео уроки известных исполнителей-педагогов. Значительным достижением можно считать организацию конкурсов (2016, 2018) традиционных исполнителей по разным номинациям – народным инструментам, эпической традиции, устно-профессиональным песням. Фестиваль будет анонсирован по телевидению, Гала-концерт записан и выложен в интернете.

Говоря о небольших успехах в изучении и поддержке традиционной музыки в связи с **Днем традиционной музыки**, надо отметить, что это и открытие отдела при Институте философии, права и социально-политических исследований им. А.Алтмышбаева Национальной академии наук Кыргызской Республики, и разрешение Национальной Аттестационной Комиссии (ВАК) Кыргызской Республики на защиты кандидатских диссертаций по шифру 17.00.02 - Музыкальное искусство в Диссертационном совете Д. 09.16.534 по защите докторских (кандидатских) диссертаций по философским наукам и кандидатских диссертаций по культурологии.

И, конечно, самым значительным результатом на этом пути стало принятие в 2013 году Постановления Парламента Кыргызской Республики об установлении Дня Национальной традиционной музыки 25 апреля, инициированной фондом "Кыргызская традиционная музыка".

УДК 78.087 (575.2) (04)

Джумаев Александр Бабаниязович,
кандидат искусствоведения, руководитель центра "Макам" международной музыки при ICTM Республики Узбекистан

УЧЕНИЕ ОБ ЭМОЦИОНАЛЬНОМ ВОЗДЕЙСТВИИ МАКАМОВ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Аннотация. *В статье рассматривается учение об эмоциональном воздействии макамов, представленное в ряде средневековых трактатов о музыке на персидском и других восточных языках. Учение на протяжении нескольких веков сопровождало развитие системы макамата в разных регионах исламского мира, включая Среднюю Азию. Оно составляло центральную и самую важную часть общего Свода предписаний для канонической музыки – макамата. Западноевропейские исследователи стали обращать внимание на это учение, начиная с XIX века. Оно изучается и в наши дни. Автор статьи дает характеристику взглядов на данное учение у некоторых известных западоевропейских и американских музыковедов: Оуэна Райта, Жана Дюринга, Генри Джорджа Фармера, Курта Закса, Джозефа Пахолчика, Алена Даниэлю и других.*

Ключевые слова: *учение об эмоциональном воздействии макамов, этос (та'сир), Свод предписаний, средневековые трактаты о музыке, исследования западноевропейских и американских музыковедов.*

МАКАМДАРДЫН ЭМОЦИОНАЛДЫК ТААСИРИ ЖӨНҮНДӨГҮ ОКУУ ЖАНА АНЫН УЧУРДАГЫ МУЗЫКА ТААНУУДАГЫ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

Аннотация. *Макалада эмоционалдык таасир этүүчү макамы, катардагы орто кылымдагы персиялык жана жана башка чыгыш тилдериндеги музыка жөнүндө трактаттар көрсөтүлгөн. Ар кайсы аймактагы ислам дүйнөсү, Орто Азияны кошуп алганда, макам системасынын өнүгүшү бир нече кылымды жандады. Ал борбордук жана эң маанилүү бөлүктү, канондук музыка-макам үчүн көрсөтмөнүн жыйнагын түздү. Батыш европалык изилдөөчүлөр бул окууга XIX кылымдан тарта көңүл бөлө башташы. Ал биздин убакта окутулат. Макаланын автору бир нече батыш европалык жана америкалык музыкаведдер: Оуэн Райт, Жан Дюринг, Генри Джордж Фармер, Курт акса Джосев Пахолчик, Алена Жаниэлью ж.б. музыковеддердин окууларына мүнөздөмө берет.*

Негизги сөздөр: *Макамдын эмоционалдык таасири жөнүндөгү окуу, (та'сир) этосу, көрсөтмөнүн жыйнагы, музыка жөнүндө орто кылымдагы трактаттар, батыш европалык жана америкалык музыка таануучулардын изилдөөлөрү жөнүндө жазылган.*

A STUDY ON THE EMOTIONAL IMPACT OF MAQAMAT AND ITS INTERPRETATION IN MODERN MUSICOLOGY

Abstract. The article deals with a doctrine on emotional influence of maqams presented in the series medieval treatises on music in Persian and other Oriental languages. This doctrine followed the system of maqamat in different regions of Islamic world including Central Asia during several centuries. It was a central and most important part of the general Code of prescriptions for canonical music – maqamat. The West European scholars fixed their attention on the doctrine starting since XIX century. It is studied also in

the present time. The author of article give description of points of view concerning the doctrine of several famous West European and North American musicologists such as: Owen Wright, Jean During, Henry George Farmer, Curt Sachs, Jozef Pacholczyk, Alain Danielou and others.

Key words: *doctrine on emotional influence of maqams, ethos (ta'sir), Code of prescriptions, medieval treatises on music, studies of West European and North American musicologists.*

«Каждый звук соответствует особому состоянию (души)».

Фахр ад-Дин Рази (1150 – 1210)

И практика, и эстетическая теория модальных систем убеждают в исключительном значении для них фактора эмоционального воздействия «ладов» (*парда*, *давров*, *шадд*, *макамов*). Различные модальные системы общевосточного *макамата* в различных региональных и локальных очагах на протяжении многих столетий развивались и совершенствовались, движимые «эмоциональным фактором». Идея «эмоций» была заложена в самом генезисе модальных систем, в этом в первую очередь и заключалась их особая природа в древнем и средневековом музыкальном континууме. С появлением в эстетической системе нормативных художественных установлений, учение об эмоциональном воздействии *макамов* (*ма'сир*) становится центральным элементом Свода предписаний и канонов. Все остальные предписания так или иначе связаны с этим учением, подчинены этой своего рода сверхзадаче эстетической системы: установлению полного соответствия (гармонии) между «культивируемым» состоянием слушателя и содержанием музыки для достижения максимального воздействия на слушателя.

Таким видится фактор эмоционального воздействия в эстетической системе *макамата* по письменным источникам вплоть до XVIII в. (в Средней Азии и, в особенности, в Бухаре), и спорадически, в виде отголосков – еще и в XIX – начале XX в. Происшедшие затем перемены в традиционных институтах жизни «макамных стран» (будь то в результате целенаправленной государственной политики, или в силу экономической необходимости), привели к существенным трансформациям в эстетической системе *макамата*: если такого рода представления полностью и не исчезли, то в их бытовании образовались трудно восполнимые утраты – разрыв в единой цепи традиционного искусства между слушателем и исполнителем. Традиционная письменная форма автохтонной эстетической теории стала постепенно хиреть в XVIII – XIX вв., а в XX в. ее развитие проходит с перерывами и лакунами. Устная форма передачи эстетических знаний нам мало известна, а те факты, что известны, также свидетельствуют о ее заметном ослаблении, утрате центрального стержня.

Учение об эмоциональном воздействии макамов в современном его распространении, по сути, в единичных попытках нормативного применения уже мало что говорит современному слушателю – читателю. Оно воспринимается либо как абстрактная теоретическая схема, не лишенная, впрочем, своей эстетической прелести и загадочности, благодаря известной многим древности своего происхождения, либо – как элемент художественно-метафорического описания отдельных *макамов*. Частным выражением такого рода странности и непонятности для современного читателя могут служить многочисленные вопросительные знаки (частью в сочетании с восклицательными) на полях автореферата докторской диссертации И.Р.Раджабова «Макомы», где речь идет об эмоциональных характеристиках макомов в понимании этого крупного исследователя. Их мне довелось в свое время видеть на экземпляре автореферата, хранившегося в читальном зале Ташкентской государственной консерватории (ныне – Государственная конесерватория Узбекистана). Разумеется, не исключено, что этим читателем (или читателями) мог быть человек, воспитанный не на традициях восточной культуры, а на иной, то есть европейской музыкальной культуре.

Для носителя традиционной культуры в ее глубинных основаниях, в данном конкретном случае – И.Р.Раджабова (1927-1982), несомненного продолжателя автохтонной теории, факт формулирования эмоциональных градаций макомов вряд ли мог быть лишь элементом научного исследования. Психологическое ощущение и сознание своей принадлежности к старой ученой традиции «заставило» исследователя обратиться к традиционному способу идентификации эмоционального содержания макомов.

Пример блестящей художественно-поэтической интерпретации арабских макамов содержится в эссе «Музыка» известного арабского писателя – романтика Джебрана Халиля Джебрана (1883-1931), впервые опубликованного в 1905 г. [2, с. 340-342; 1, с. 181-183]. Трактовки Джебрана Х. Джебрана (арабских макамов ан-Нехавенд, аль-Исфахан, ас-Сиба, ар-Расад) и И.Р.Раджабова (среднеазиатских макомов), хотя и различны по своему характеру, представляют собой современные прочтения, основанные на старой традиции эмоциональных характеристик. Такие попытки интерпретации *макамата* безусловно заслуживают специального разбора. И наша задача в данной статье – рассмотреть несколько разных точек зрения на этот вопрос, представленных в публикациях отдельных известных, преимущественно, западноевропейских музыковедов.

Представления и учения об эмоциональном воздействии музыки, и в том числе *макамов*, содержащиеся в трудах средневековых ученых – музыкантов Востока, уже давно привлекают внимание европейских исследователей. Высказывания о них прослеживаются еще в XIX веке в некоторых крупных исследованиях по арабской музыке, арабоязычным и персоязычным трактатам.

Возрастающее внимание эти вопросы стали получать в исследованиях музыковедов – востоковедов в XX и начале XXI столетий. Десятки исследователей пишут об этом явлении, вводя для его обозначения, по аналогии с музыкальной культурой Древней Греции, термин «этос» – ethos. Среди них выделяются Курт Закс и Генри Джордж Фармер. В советском музыковедении, начиная с 1920-х годов, также отмечается наличие и роль «этоса», учения об эмоциональном воздействии макамов у восточных народов. Однако, насколько нам известно, ни в зарубежной, ни в советской науке нет сколько-нибудь обстоятельных специальных исторических исследований данного вопроса. Как правило, дело ограничивается либо повторением отрывочных сведений из трактатов, либо констатацией наличия такого учения в разных системах *макамата*. Причем, разделились и сами мнения о значении учения об эмоциональном воздействии: одни ученые придают ему исключительно важное значение не только в историческом прошлом, но и в наши дни; другие – напротив – полностью либо значительно ограничивают его роль в прошлом, а тем более в современных условиях бытования систем *макамата*.

Начнем с последнего, «негативного» подхода. В его формировании «повинны» два фактора: во-первых, современное состояние учения об эмоциональном воздействии, т.е. фактическая утрата им своей целостной незыблемой регламентирующей роли и связей с самой практикой музицирования и ориентацией слушателя – почти полное выпадение из художественного контекста (нынешние представления об эмоциональном воздействии *макамов* носят уже большей частью субъективно-личностный характер); и, во-вторых, отсутствие исторической проработки вопроса. В результате, современное состояние учения априорно экстраполируется на историческое прошлое *макамата*, что, естественно, побуждает усомниться в какой-либо реальной значимости данного учения, и связанных с ним представлений в прошлом. Показательна в этом отношении позиция английского ученого Оуэна Райта. Возводя истоки этих представлений в более отдаленную эпоху, он пишет: «Влияние эзотерических философий, циркулирующих на Ближнем Востоке в течение начальных веков христианской эры, способствовало не только развитию исламского мистицизма, но также играло существенную роль в стимулировании метафизических и космологических спекуляций. В период аббасидского халифата большинство мыслителей были не столько заняты анализом, сколько синтезом – выяснением сущностной уникальности космоса. Таким образом, музыка для них едва ли могла стать объектом исследования сама по себе: скорее она составляла часть непрерывной цепи феномена, между различными звеньями которой должны были устанавливаться соответствия. Уже в девятом веке ал-Кинди устанавливает отношение струн лютни и ритмических модусов с темпераментами, элементами, с зодиаком, и с чертами характера [ссылка на Г.Дж.Фармера: Farmer, Sa'adyah Gaon on the Influence of Music, p. 3-9]. Позже, сходные ряды [series] были установлены для мелодических модусов, и даже Сафи

ад-Дин, который в других отношениях игнорирует этот тип спекуляции, посвящает предпоследнюю главу (Фи та'сир ан-нагам) «Китаб ал-адвар» обсуждению их эмоционального содержания, группируя их в соответствии с тройственной классификацией, которая восходит по крайней мере к девятому веку ([в сноске] Хотя и относящаяся к музыке в общем, а не к модусам, в частности. См.: Кайкаус, Кабус-нама, 111; Ал-Фараби, Китаб ал-мусики ал-кабир, 62-7; Мас'уди, Мурудж ал-захаб, VIII, 96; Китаб ал-агани, I, 290. В этой связи можно также сослаться на раннее различие между жанрами насб, синад и хазадж). Этот аспект труда Сафи ад-Дина, однако, сравнительно малозначащий, и можно отметить, что во введении к разделу о музыке в «Китаб аш-шифа'» его предшественник Ибн Сина открыто отвергает космологическую спекуляцию (D'Erlanger, La Musique arabe, II, 106)» [19, p. 13].

Нельзя не согласиться с наблюдением О.Райта о связи учения об эмоциональном воздействии *макамов* с предшествующими теориями воздействия музыки. Такая преемственная связь действительно существовала, и, реконструируя ее, мы можем увидеть, что именно было воспринято теоретиками *макамата* из предшествующего опыта. Но это лишь одна сторона дела. Куда важнее другая: обусловленность макамных эмоций эмоционально-психической жизнью «высших» и «низших» слоев общества рассматриваемого периода. В этой связи глава в трактате о музыке Сафи ад-Дина с соответствующими предписаниями отнюдь не была «сравнительно малозначащей» для своего и последующего периодов. Суммировав и обобщив представления, бытовавшие в среде музыкантов, она, надолго закрепила в науке и *макамате* саму тему эмоциональных градаций, форму и способы их изложения. В ином историко-культурном и художественном контексте следует понимать критику Ибн Синой космологической и числовой символики [3, с. 3-4; 4, с. 277-278], которая в наименьшей степени может быть соотнесена с учением Урмави, взращенным в иной социально-культурной ситуации.

Другой крупный современный исследователь – французский этномузыколог Жан Дюринг занимает несколько иную позицию: не отрицая «этоса модусов» как такового, он отбрасывает все остальные элементы свода установлений как спекулятивные и не имеющие отношения к науке. Его точка зрения, основанная на богатых практических наблюдениях (Жан Дюринг – знаток иранской классической традиции), может быть принята как авторитетное свидетельство отмирания наиболее архаичных элементов старой эстетической системы в современном бытовании иранской традиционной музыки. «Если древние сами обращались к поиску и установлению связей и аналогий между музыкальным порядком и определенными уровнями микрокосма и макрокосма, [то] эти попытки представляются наиболее часто как несерьезные способы оправдания музыкальных практик; они не вносят ничего ни в понимание, ни в этос модусов [ethos of the modes], и их одновременно анекдотический, ученый и наивно систематический характер не может удовлетворить требовательный ум. Авторы, которые спекулировали в некоторой степени на астрологических значениях и терапевтических ценностях музыки, вообще говоря, не были людьми науки, но скорее темными литературными личностями. Действительно, не безосновательна причина, что сегодня в Иране не осталось ничего от всех этих спекуляций, и что ни музыкальная теория, ни практика не сохраняют малейшего следа каких-либо разновидностей символизма» [6, p. 24].

В сноске Жан Дюринг приводит несколько характерных примеров указанных «спекуляций» из поздне-средневековых персоязычных трактатов о музыке (транскрипция названий трактатов дается в редакции Ж. Дюринга): анонимного трактата XVII в. «Ма'рефат-е елм-е мусики» (в изд.: Наме-йи Минови. Тегеран, 1969), трактата этого же периода «Бехджат ар-рух» (Тегеран, 1965) и трактата «Матта ал-Олум» (видимо, опечатка, должно быть «Матла» - А.Дж.), цитированного ранее Cl. Huart'ом в статье «Персидская музыка» в «Энциклопедии музыки» (A. Лавиньяка).

Из первого приведены символические соответствия между знаками зодиака и *макамами*; *макамами* и различными профессиональными «этническими», половыми, физическими (внешними) и т.п. признаками людей; регламентация *макамов* по времени суток их принадлежность пророкам и т.д. Совершенно иную интерпретацию дает, по словам Ж.Дюринга, «Бехджат ар-Рух», детально фиксируя некоторые внешние данные слушателя и т.п. Из третьего трактата Cl. Huart приводит соответствия с зодиаком; он упоминает также терапевтические свойства модусов (не указывая источники).

Показательно, что Ж.Дюринг разделяет эмоционально-выразительные характеристики *дастгахов*, бытующие в современной практике и оценках музыковедов (N. Caron, D. Safvat, B. Nettl и др.). При этом он обращает внимание и находит отдельные примеры зависимости их эмоциональной окраски от ладоинтонационных особенностей [7, p. 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121].

Стоит отметить, что Ж. Дюринг вольно или невольно следует некоей исторической традиции, помещая эмоциональные характеристики завершающей части описания каждого из *авазов* и *дастгахов* (аваз-и Абу Ата, аваз-и Афшари, аваз-и Дашти, аваз-и Байат-и Турк, аваз-и Байат-и Курд, дастгах-и Нава, дастгах-и Хумайун, аваз-и Байат-и Исфахан, дастгах-и Сегах, дастгах-и Чахаргах, дастгах-и Махур).

Скептическое отношение исследователя к различного рода «спекулятивным» элементам старой эстетики при сохранении внимания к эмоциональным характеристикам модусов, – это, как уже сказано, отражение завершающего процесса эстетизации традиционной музыкальной системы Ирана[1]. Однако оно не отменяет необходимости комплектного исторического изучения истоков этих представлений. В отдельные периоды развития эстетической системы макамата (в XII-XIII, XIV-XV, XVI-XVII вв.) все эти внешние разрозненные элементы – «теория времени», терапевтические свойства, соответствие психо-физиологическим («музыкальная физиогномика»), этническим, географическим и иным факторам – составляли единый взаимообусловленный и взаимосвязанный Свод предписаний (рекомендаций) и представлений. Его центральным элементом, на который было направлено действие всех остальных слагаемых Свода, – и являлось учение об эмоциональном воздействии макамов.

Сторонники «этоса» в среде европейских ученых, как правило, формировали свои выводы и наблюдения на основе изучения средневековых источников, трактатов о музыке. Таки путем, – от истории и ее памятников к современности – шел Генри Джордж Фармер. Его высказывания об этосе содержатся в многочисленных статьях и книгах – от самых ранних до поздних. Это свидетельствует, настолько серьезно данная проблема занимала исследователя. Ранние его высказывания на эту тему приведены уже в работах 1920-х годов [см., например: 8], в особенности, в известной книге «История арабской музыки до XIII века» [9]. Фармер вводит и широко пользуется термином «этос» (ethos) для передачи арабского понятия «та'сир» – влияние, воздействие [9, p. 76, 109-110, 196-198 и др.].

Этим термином греческого происхождения сознательно подчеркивается мысль об античных истоках учения об эмоциональном воздействии музыки у «арабских» теоретиков, близость этих двух историко-культурных явлений – «этоса» и «та'сир». Основным источником та'сира Фармер считает греческий этос, доктрина которого оказала непосредственное влияние на мусульманских мыслителей через письменные источники. Однако сам греческий этос в свою очередь восходит, по мнению Фармера, в более отдаленные цивилизации. Фармер говорит об этом совершенно определенно: «Доктрина этоса (doctrine of the ethos (ta'thir)) была в то время определенно связана с музыкой. Эта старая семитская идея была развита доктринами сабиев из Харрана и теориями древних греков и византийцев. Почти все земное находилось под влиянием некоего небесного. Семь звуков звукоряда соответствовали планетам. Двенадцать знаков зодиака ассоциировались с четырьмя колками, четырьмя ладками, и четырьмя струнами уда. Четыре струны присоединялись к первичным элементам, странам света, сезонам, темпераментам, умственным способностям, цветам, запахам, «домам» зодиака, настроениям и вселенной. Ал-Кинди рассматривает этот вопрос со значительными подробностями. У ал-Андалуса эта доктрина также была в полном ходу» [9, p. 109-110] [2].

---

[1] См. продолжение приведенной выше цитаты в статье Ж.Дюринга [6, с. 24].

[2] См. также о связи доктрины явления музыки с «греческими понятиями этоса» [9, p. 196].

В другом своем сочинении – «Источники арабской музыки. Аннотированная библиография» Фармер называет и некоторые античные сочинения, повлиявшие на формирование представлений (доктрины) этоса на арабском Востоке: «Все работы Галена, и в особенности те, что посвящены медицине, были переведены на арабский язык. Как много людей знают, что немногочисленные из них были интересны музыкантам, а именно «Китаб ал-мизадж» («Книга о темпераментах») и «Китаб ал-кави ал-табиʻийа» («Книга о естественных способностях»), обе переводились Хунайном ибн Исхаком (ум. 260/873). Каждый из этих трактатов укреплял старые семитские понятия о скрытом и оккультном влиянии музыки. Эти самомнения (изощренные сравнения) были усилены появлением [сочинениями] Галена «Китаб фиʼл-ахлат» («Книга о естественных темпераментах») и «Китаб фиʼл-алаван» («Книга о цветах») Праксагора, оба они даже сегодня связаны с модальной музыкой Ближнего и Среднего Востока» [13, p. XII-XIII].

Рассматривая этос на Востоке как широко распространенную доктрину, идущую с древнейших времен, Фармер ее первоначальную разработку в науке о музыке относил к ал-Кинди [8; 10, p. 2783; 11, p. 7-8; 12, p. 450-451; 13, p. 8-10]. Характеризуя те или иные трактаты о музыке, исследователь неизменно отмечал наличие в них «доктрины этоса», вычленяя ее в качестве самостоятельного тематического образования в науке о музыке. Вместе с тем Фармер не склонен был относить доктрину этоса к музыкальной эстетике, хотя она (эта доктрина) и составляла неотъемлемую часть более обширной «универсальной гармонии», а эту последнюю Фармер уже в своих ранних трудах рассматривал в эстетическом плане [10, p. 2783].

Несколько позже (в изданиях 50-х - 60-х гг.) Фармер считает, что для музыкальной эстетики в условиях наличия всесторонних связей с макрокосмом – универсумом, просто не остается места [12, p.433-434]. Таким образом, этос в работах Фармера выступает как бы своеобразной компенсацией музыкально-эстетическим представлениям.

Фармер был одним из первых европейских ученых, обративших внимание не только на эмоциональное воздействие музыки вообще, но и на связь модусов и «мелодических и ритмических модусов» с этическим значением. Эти наблюдения подкреплены им сведениями из «Мафатих ал-улум» ал-Хоразми [9, p. 197-198]. В этом же ряду (доктрины этоса и т.п.) приводит Фармер и пример временной регламентации 12-ти модусов, цитируя обширный фрагмент из трактата Ибн Сины [9, p. 197], что, видимо, является ошибкой ученого, так как Ибн Сина, по нашим данным, не зафиксировал в своих трудах все 12 модусов.

Возможно, что Фармер был одним из первых европейских ученых, обративших внимание на XIV-ую главу «Китаб ал-адвар» Сафи ад-Дина Урмави об эмоциональном воздействии модусов (*шадд*). Небольшой фрагмент из этой главы с купюрами он приводит в переводе на английском языке, завершая разговор о доктрине этоса [9, p. 197-198].

В непосредственной связи с восточными модальными системами, с *рагой-макамом* рассматривал проблему этоса (ethos) Курт Закс [17; 18, S. 230-233, 263-264]. Он одним из первых обратил внимание на общность учения об этосе в ряде восточных музыкальных культур, имеющих сходные системы. Однако, как и другие ученые того времени, он ограничился в своих работах повторением тех сведений, которые содержатся в трактатах о музыке, приводя их в виде таблиц. Мысль К.Закса о параллели между этосом в *макамах* и *рагах* позже была подхвачена многими современными музыковедами, исследующими *макамы* и индийские раги [см., например: 16, p. 116]. Но и здесь чаще всего дело ограничивалось общим повторением «голых» схематических параллелей.

В ряде современных зарубежных исследований 1960-х – 1980-х годов проблема «этоса» получает двоякое рассмотрение: 1) в работах этномузыкологического (этнографического) плана фиксируются еще бытующие в отдельных музыкальных традициях представления о соответствии тех или иных *макамов* (других систем) темпераментом и другим «элементам Свода» о выражении ими различных эмоциональных состояний; 2) в теоретических исследованиях делаются попытки выявления своего рода музыкального «субстрата» – носителя той или иной эмоции.

Среди работ первого рода отметим исследования Джозефа Пахолчика, засвидетельствовавшего, в частности распространение представлений о терапевтических свойствах

кашмирских *макамов* (*Суфйана Калам* или *Суфйана мусики*) в теоретической системе этого искусства (наряду с другими «элементами Свода») [14, p. 51; 15, p. 4, 6, 7]. Эти представления отражены в трактатах о музыке на персидском языке, имеющим отношение, как это установлено Дж. Пахолчиком, к кашмирской классической традиции.

Теперь о работах второго рода. Новое понимание этоса в восточно-мусульманских системах было предложено Аленом Даниэлю. Даниэлю отказывается от простого следования предписаниям трактатов и стремится осмыслить это учение как часть живой музыкальной практики, как свойство звучащей музыки. В своем известном классическом труде «Музыка Северной Индии», который может иметь значение практического пособия для музыкантов[3], он пишет, в частности: «Индийская музыка, подобно арабской и персидской, всегда сосредотачивается вокруг одной особенной эмоции, которую она развивает, изъясняет и культивирует, на которой она настаивает, и которую она усиливает до тех пор, пока у слушателя не создается впечатление [эмоциональное состояние], которому почти невозможно противостоять. Музыкант может затем, если его мастерство будет достаточным, вести свою аудиторию через магию звука в глубину и интенсивность чувства, невообразимого в других системах» [5, p. 91].

Краткий обзор различных интерпретаций одного из ключевых музыкально-эстетический и художественных учений классической музыки исламского мира показывает многообразие подходов и точек зрения на него в процессе развития европейского музыковедческого знания.

Литература

1. Арабская романтическая проза XIX – XX веков. – Л., 1981.
2. Джебран Халиль Джебран. Избранное. – Л., 1986.
3. Ибн Сина. Аш-Шифа. Ар-Рийайазиййат. 3 – Джавами илм ал-мусики.

   Тахкик Закарийа Йусуф. Каир, 1376/1956.
4. Музыкальная эстетика стран Востока. Под общей редакцией В.П. Шестакова. – М., 1967.
5. Danielou, Alain. Northern Indian Music. New-York – Washington, 1968.
6. During, Jean. The Imaginal Dimension and Art of Iran // The World of Music, vol. XIX, № 3/4, 1977.
7. During, Jean. La musique iranienne. Tradition et evolution. – Paris, 1984.
8. Farmer, Henry George. The Influence of music: from Arabic Sources // Proceedings: Royal Musical Association. – London, 1926.
9. Farmer H.G. A History of Arabian Music to the XIII-th century. London, 1929.
10. Farmer H.G. An Outline history of music and musical theory // A Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present. Vol. III, – London – New-York, 1939.
11. Farmer H.G. Saʻadyah Gaon on the Influence of Music. – London, 1943.
12. The Music of Islam // New Oxford History of Music, Ancient and Oriental music. – London, 1957.
13. Farmer H.G. The Sources of Arabian Music. Leiden, 1965.
14. Pacholczyk, Jozef. Traditional Music of Kashmir // The World of Music, vol. XXI, № 3, 1979.
15. Pacholczyk, Jozef. Anthology of the Music of Kashmiri Valley // The Ethnodise Journal of Recorded Sound. – Volumes, 12-18, 1982.
16. Prajinanananda Swami. Music of the Nations (A comparative Study). – Delhi, 1973.
17. Sachs, Curt. The Rise of Music in the Ancient World East and West. – New York, 1943.
18. Sachs, Curt. Die Musik der alten Welt in Ost und West. – Berlin, 1968.
19. Wright, Owen. The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250 – 1300. – London, 1978.

---

[3] Это значение подчеркивается в аннотации к изданию, помещенной на суперобложке книги.

УДК 398.21 (575.2) (04)

Фатима Нурлыбаева,
Руководитель отдела науки Казахского
Национального Университета искусств
г. Нур-Султан, Казахстан

ИЗУЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В 1930-1940-ГОДЫ. ПЕРВЫЕ НАУЧНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ

Аннотация. *Этномузыкознание в Казахстане сегодня располагает масштабным ресурсом разнообразного фактологического материала и уникальной базой данных, имеющих значительную историко-культурную и научную ценность. Однако изучение истории самой музыкальной науки Казахстана, исследующей традиционную музыкальную культуру, до сих пор не получило всестороннего рассмотрения. В данной статье освещена деятельность первых научных учреждений по изучению традиционной музыкальной культуры и обозначены основные направления развития музыкальной науки Казахстана в 1930-1940-е годы.*

Ключевые слова: *музыкальная наука Казахстана, изучение традиционной музыкальной культуры, фонд записей национального музыкального фольклора, научные учреждения по исследованию традиционной музыки.*

КАЗАКСТАНДЫН 1930-1940- ЖЫЛДАРДАГЫ САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТЫН ОКУП ҮЙРӨНҮҮ. АЛГАЧКЫ ИЛИМИЙ ОКУУ ЖАЙЛАРЫ

Аннотация. Казакстанда этномузыкатаануу бүгүнкү күнү ар кандай фактылык жана уникалдуу базалык масштабдык ресурс катары тарыхый-маданияттык жана илимий баалуулук катары жайылып жатат. Казакстандын музыкалык илиминин тарыхын үйрөнүү, салттуу музыкалык маданиятын изилдөө жана жайылтуу жетишээрлик деңгээлде карала электигин эске алып, макалада 1930- 1940-жылдардагы Казакстандын музыкалык илиминин онүгүшүндөгү негизги багыты каралган салттуу музыкалык маданияты жана окуу жайларынын аракети чагылдырылган.

Негизги сөздөр: Казакстандын музыкалык илими, салттуу музыкалык маданиятты окуп үйрөнүү, улуттук музыкалык фольклордун фонддогу жазылышы, салттуу музыканы изилдөө боюнча илимий окуу жайлар.

STUDING THE TRADITIONAL MUSIC CULTURE OF KAZAKHSTAN IN 1930-1940- YEARS. THE FIRST SCIENTIFIC ISTITUTIONS

Abstract. *Today ethnomusicology in Kazakhstan has a large-scale resource of various factual materials and a unique database of considerable historical, cultural and scientific value. However the study of the history of musical science of Kazakhstan, exploring traditional music culture, has not yet received full consideration. This article highlights the activities of the first scientific institutions for the study of traditional musical culture and outlines the main directions of development of musical science in Kazakhstan in the 1930-1940s.*

Key words: *musical science of Kazakhstan, the study of traditional musical culture, the fund of recordings of national musical folklore, scientific institutions for the study of traditional music.*

Музыкальная наука Казахстана прошла долгий путь становления и развития – от средневековых трактатов по теории музыки Аль Фараби и Ибн-Сины до манускриптов «Кодекс Куманикус» и «КутадгуБилиг», от первых нотных записей народных песен начала XIX века до фундаментальных научных проектов и исследований XX-XXI вв., и сегодня она располагает масштабным ресурсом разнообразного фактологического материала и уникальной базой данных, имеющих значительную историко-культурную и научную ценность. Этномузыкознание в Казахстане сейчас получает особый статус и значение: в стране активно реализуются Закон «О культуре» и государственные программы «Рухани жангыру / Духовное возрождение», «Семь граней Великой Степи», которые решают вопросы сохранения традиционной культуры, духовного возрождения, создания условий для развития современной национальной культуры и искусства.

Нужно отметить, что наряду с разработкой широкого круга различных вопросов, в казахстанской музыкальной науке имеются ряд остро актуальных проблем и нерешенных задач. Одна из них – всестороннее изучение истории самой музыкальной науки Казахстана, исследующей традиционную музыкальную культуру, до сих пор не получившей исторической периодизации и всестороннего историографического и культурологического рассмотрения. Это объясняется целым рядом объективных и субъективных причин, которые связаны с существованием в течение XX века жесткого идеологического контроля, запретных тем для исследований и закрытых архивных материалов, что придавало известную односторонность в освещении традиционной музыкальной культуры и препятствовало исследованию ее истории. В данной статье мы попытались осветить деятельность первых научных учреждений по изучению традиционной музыкальной культуры и обозначить основные направления развития музыкальной науки Казахстана в 1930-1940-е годы.

1930-1940-годы в Казахстане ознаменованы двумя преступлении тоталитарного режима, поставившие коренное население республики перед угрозой существования. Речь идет о голоде 1931–1933 годов и политических репрессиях 1937–1938 годов. Гуманитарная катастрофа и величайшая трагедия казахского народа начала 1930-х годов является объективным следствием аграрной, кадровой, национальной, культурной политики Сталина и его окружения, осуществленной в Казахстане Ф. И. Голошекиным. В 1929 году интеллектуальная элита казахского общества – лидеры и активисты Алаш-Орды во главе с Ахметом Байтурсыновым, всего более 45 человек, были арестованы, часть из них по сфальсифицированным обвинениям расстреляны. Остальные были осуждены на длительные сроки с отбыванием наказания в ГУЛАГе, далеко за пределами республики.Так, насильственно оказалась прерванной научно-исследовательская, творческая и общественная деятельность целой плеяды казахской интеллигенции. Значительная часть как рукописного, так и опубликованного творческого наследия деятелей Алаша – научные исследования, публицистические и полемические статьи – была уничтожена, или утеряна, и до сих пор не восстановлена.

В условиях того времени в Казахстан насильственное изъятие скота у крестьян, перевод на оседлость кочевников, неадекватные задания по мясозаготовкам оставили миллионы людей, в первую очередь казахов, без средств существования. В результате проведения силовой коллективизации сельского хозяйства, в Казахстане 1930-1932 годах разразился голод. Потери от голода, эпидемий и других лишений составили 40% населения. Политические репрессии и голод вызвали массовый отток населения. За пределы республики мигрировали свыше одного миллиона казахов. Масштабы трагедии были настолько велики, что голод 1930-1932 годов вошел в историю как годы «великого джута», величайшей трагедией казахского народа [1].

В такой трагический период для республики продолжали интенсивно развиваться образование и наука, культура и искусство. Сбор, запись и изучение музыкального фольклора в эти годы были связаны с переходом исследований традиционной музыки от отдельных специалистов к научным и творческим учреждениям. Однако до начала 1930-х годов большинство из них, работало автономно, в отрыве друг от друга. Ситуация изменилась лишь с созданием в Казахстане двух новых организаций: Радиокомитета, основанного в 1930 году в Алма-Ате, и Научного кабинета по изучению народной музыки при музыкально-драмати-

ческом техникуме, образованного в 1932 году. Совместная деятельность этих двух организаций во многом способствовала координированию работы по сбору, записи и публикации казахского музыкального фольклора.

Радиокомитет, широкое вещание которого в республике началось с 1931 года, стал *первым профессиональным учреждением по сбору, записи и публикации казахского музыкального фольклора.* Разносторонняя деятельность Радиокомитета была направлена не только на сбор и записи народной музыки, а также на широкую пропаганду записанных образцов традиционной культуры в концертной деятельности. Для работы в Радиокомитете были приглашены известные исполнители и великолепные знатоки казахской народной музыки, хранители ее многовековых традиций – Амре Кашаубаев, Иса Байзаков, Елюбай Умурзаков, Куан Лекеров, Жусупбек Елебеков, Тамти Ибрагимова, Жамал Омарова, Рахметжан Темиржанов, Урия Турдыкулова, Тамти Ибрагимова, Молдагазы Темиргалиев, Хадиша Сырымбетова, Шайзат Жакупов и др. [2] и профессиональные молодые музыканты – Д.Д. Мацуцин, И.Б. Коцык, Б.Г. Ерзакович.

Из-за отсутствия в начале 1930-х годов профессиональной звукозаписывающей аппаратуры, концерты на радио передавались в прямом эфире. В связи со спецификой подготовки к эфиру концертов народной музыки, был разработан специальный план по записи народных песенных и инструментальных произведений. Так, в процессе записи нотный текст фиксировался предельно тщательно и несколько раз переправлялся вместе с исполнителем для достижения наибольшей точности [3]. Запись поэтического текста песен и эпических сказаний велась вместе с лингвистами и филологами. Оригинальные тексты песен с подстрочным переводом сохранились благодаря труду поэтов Хажкена Ахметова и Нигмета Баймуханова [4]. Музыкальный и поэтический тексты народных песен предварительно записывались, направлялись во Всесоюзный Комитет по радиофикации и радиовещанию, где они проходили своеобразную цензуру – все идеологически несоответствующие фразы и слова вычеркивались и заменялись другими – и лишь после этого допускались к выходу в эфир [5]. В первые же годы работы сотрудниками Радиокомитета был записан большой объем образцов традиционной музыкальной культуры, среди которых были бытовые и лирические песни, музыкальные фрагменты эпических сказаний. Так, например, только Б.Г. Ерзакович записал более 500 песен и около 30 кюев.

В первое время, для выступления приглашались артисты Казахского драматического театра, а начиная с 1932 года, увеличилось число концертов и, соответственно, расширился артистический состав. Концерты по радио пользовались огромной популярностью и вызывали активную связь с информаторами – многие исполнители из разных регионов Казахстана, проявив собственную инициативу, приезжали специально в Алма-Аты на радио, для записи, тем самым, сохраняя музыкальные произведения своей локальной традиции. Таким образом, благодаря активной просветительской деятельности Радиокомитета, стала расширяться география фольклорных образцов, и фонд записей народной музыки пополнялся новыми уникальными произведениями различных региональных традиций и школ.

Разносторонняя деятельность организованного в 1933 году Научно-исследовательского кабинета по записи и изучению народной музыки (КабНармуз) и музыкально-экспериментальной мастерской народных инструментов при музыкально-театральном техникуме – *первой в республике научно-исследовательской организации,* специально занимающейся проблемами народной музыки и положившей начало *систематическомму и планомерному изучению национального музыкального фольклора*, отразилась в сохранившемся наследии нотных записей, научных разработок, опубликованных сборников, учебной и методической литературы [6]. Среди основных направлений научной работы кабинета были обозначены:основные направления исследовательской работы научного кабинета:

1. Собирание фольклорных материалов, их исследование и публикация;
2. Изучение и усовершенствование народных музыкальных инструментов;
3. Создание и подготовка педагогических и научных трудов.

Для научно-исследовательской работы в кабинете народной музыки были в мастерскую приглашены А.Жубанов, Е.Брусиловский, домбристы М.Букейханов, Л.Мухитов, Г.Медетов, музыкальные мастера – братья Борис и Эмануил Романенко. Отсутствие квалифицированных музыковедческих кадров в республике – одна из главных проблем музыкальной фольклористики того периода. В связи с этим, оказывая всемерную помощь в становлении музыкальной науки в Казахстане, приглашенные музыканты уделяли большое внимание формированию в республике профессионально подготовленных специалистов. С 1935 года к сотрудничеству в научный кабинет были привлечены молодые профессиональные музыканты – Д. Мацуцин, Б. Коцык. Уже к 1936-1937 гг. научный кабинет представлял собой *самостоятельное научно-исследовательское учреждение с научными отделами – исследовательская часть, мастерская, библиотека,* с окончательно уясненной организационной структурой и укомплектованным штатом. В результате усиленной собирательской работы Кабнармуза в 1930-1940 годы, был накоплен богатый материал по различным жанрам казахской народной музыки. Необходимо отметить, что запись песенных и инструментальных образцов традиционной музыки велась не в обстановке кратковременных экспедиций, а в условиях *постоянного общения* с подлинными знатоками и лучшими исполнителями народного музыкального искусства, что давало возможность максимально достоверной записи, длительного наблюдения и изучения фольклора.

В течение ряда лет сотрудниками Кабнармуза было записано свыше 250 казахских песен и кюев. В исполнении М.Букейханова Е.Г.Брусиловским записаны кюи Курмангазы – «Терiсқақпай», «Көбік шашқан», народные кюи – «Келiншек», «Жаңа күй», «Түрiкпен күй», 25 кюев было записано от К.Жантлеуова, среди них – «Адай», «Ақбай», «Қайран шешем», «Саранжан», «Түрмеден қашқан» Курмангазы, «Ақшолпан» Майлина, «Көңiлашар» Туркеша, «1916 жыл» Дины Нурпеисовой и др. Замечательный кюйши и певец Л.Мухитов сообщил почти все песни Мухита Мералисва. От М. Ержанова были записаны многие песни Восточного Казахстана. Благодаря проведенной научно-исследовательской работе, кабинет уже к концу 1930-х годов, собрал значительный рукописный фонд по различным жанрам традиционного музыкального фольклора и также образцов творчества народно-профессиональных композиторов.

В центре внимания Кабнармуза во второй половине 1930-х годов стояла проблема изучения искусства народно-профессиональных композиторов и акынов. Сбору и публикации произведений акынского творчества придавалось общественно-политическое значение [7]. Богатым источником записи и изучения народной музыки Казахстана служили проводившиеся в республике конкурсы и смотры народного творчества, которые и выявляли талантливых исполнителей, композиторов и были своеобразной формой популяризации традиционного музыкального искусства. Одним из таких крупнейших мероприятий стал Первый Все – казахстанский слет деятелей народного искусства, который состоялся в 1934 году. Участниками слёта были видные мастера народной музыки: акыны-импровизаторы – Иса Байзаков, Жамбыл Жабаев, домбристы Жаппас Каламбаев, Даулет Мыктыбаев, сыбызгист Исхак Валиев, певцы – Гарифулла Курмангалиев, Али Курманов и др. Кабнармузом была организована систематическая запись образцов музыкального искусства, представленных на таких конкурсах, была проведена большая работа по изучению накопленного материала и его публикации.

Успехи собирательной работы и накопление в фольклорных фондах значительного материала создали условия для использования песен и кюев в *композиторском творчестве*. Так, например, Е.Г. Брусиловский в своих операх «Кыз Жибек», «Жалбыр», «Ер Таргын» и в ряде инструментальных и симфонических произведений мастерски использует казахские народные песни и кюи. Записанные Е.Брусиловским песни «Шiркiн-ай», «Баянжан», «Жылқыбай», «Едiлбай», «Қаракөз», «Толқыма» в инструментовке А. Жубанова вошли в репертуар оркестра народных инструментов им. Курмангазы.

Наряду с созданием систематических школ игры на народных музыкальных инструментах, кабинет *ставил задачу создания* учебной литературы для специальных музыкальных учебных заведений, прежде всего, издание учебников на казахском языке по важнейшим отраслям музыкознания. Издание первого учебного пособия А.Жубанова «Азбука музы-

каевой грамоты» относится к 1932 году. Отметим, что как разработка проблем теории и методики, так и изучение отдельных вопросов фольклора и развитие научно-творческой мысли в этой сфере стали своеобразным предварительным этапом, а вышедшие в последующие десятилетия исследовательские труды А.Жубанова – «Казахские народные композиторы» (1942), «Струны столетий» (1958), «Курмангазы» (1960), «Соловьи столетий» (1967), учебники Л.Хамиди: «Учебник и сборник задач по инструментовке», «Этюды для домбры», «Школа игры на домбре» (1951), сборники «Кюи Курмангазы» и «Кюи Даулеткерея», основанные на материалах Кабинармуза, стали великолепным результатом подготовительной работы, проведенной научным кабинетом народной музыки в 1930-1941 гг.

Учитывая важную роль инструментального искусства в казахской традиционной культуре, в Постановлении коллегии Наркомпроса Каз. АССР 1930 года был особо отмечен вопрос о реконструкции национальных музыкальных инструментов [8]. В связи с этим, одним из важных направлений деятельности научного кабинета и экспериментальной мастерской было *изучение и усовершенствование национальных инструментов*. Приглашенные мастера-специалисты братья Романенко, с помощью музыкантов-инструменталистов А.К.Жубанова и М.Букейханова, создали семейство усовершенствованных домбр: прима, тенор, альт и бас. В процессе успешной работы мастерам удалось сохранить национальный колорит и своеобразную мягкость тембра, усилить звуковые ресурсы домбры, расширить диапазон, увеличить на грифе дополнительные *перне* и ввести в инструмент хроматический звукоряд. Важно отметить, что именно эти усовершенствованные инструменты стали основой для создания Первого оркестра народных инструментов, который организовал и возглавил Ахмет Жубанов.

Историческое значение в изучении казахской народной музыки имели *первые записи образцов народного творчества на граммпластинки:* «Было сделано 44 записи. Среди исполнителей: оркестр народных инструментов под управлением А. Жубанова, хор и оркестр Казахского музыкального театра, солисты К. Байсеитова, Е. Умурзаков, И. Валиев, К. Медетов, У. Кабигужин и др.» [9].

К середине 1930-х годов, научный кабинет *принялся масштабные и разносторонний объем работы, усилилась реализация по всем направлениям – собирательской, исследовательской, педагогической, учебно-методической и просветительской деятельности научного кабинета, актуализировало задачу расширения структуры организации, увеличения штатов и бюджета, то есть реорганизации кабинета в Институт по собиранию и обработке казахского музыкального фольклора* [10], что являлось своевременным, актуальным и перспективным. Кабинет народной музыки стал действительно очагом широкой пропаганды и популяризации казахского традиционного искусства, уделяя внимание (в последующие годы) активной публикации собранного материала. Одной из ответственных задач научного кабинета являлось воспитание молодых кадров, музыковедов-фольклористов из среды студентов музыкально-драматического техникума, стремление привлечь к решению многообразных научных проблем широкий круг людей. Собранные кабинетом музыкально-этнографический материал и поэтические тексты послужили основой для научных исследований и трудов, педагогических пособий и отчетов. За относительно короткий срок своей деятельности Научный кабинет внес огромный вклад в развитие казахской музыкальной культуры, оставив богатейшее наследие, являющееся ценным источником для работы композиторов, музыковедов, фольклористов и исполнителей. Таким образом, была создана теоретическая и практическая база, необходимая для дальнейшего развития казахской музыкальной культуры и науки.

В годы Великой Отечественной войны, в 1944 году, была открыта Алма-Атинская Государственная консерватория. С 1945 года работы по исследованию казахской традиционной музыки осуществлялась в секторе искусствоведения Академии наук Казахской ССР. В том же году, по инициативе А. Жубанова, был организован фольклорный кабинет и кабинет звукозаписи в АГК, которые продолжили собирательскую, научно-исследовательскую и учебно-методическую деятельность первых научных учреждений по изучению традиционного музыкального искусства Казахстана – Радиокомитета и научного кабинета.

Таким образом, 1930-1940-е годы стали периодом интенсивного развития музыкальной науки и музыкальной фольклористики в Казахстане.

1. В развитии музыкальной науки Казахстана 30-40-е годы XX века знаменуют особое явление, оказавшее определяющее влияние не только на искусство и науку своего времени, но и на последующие этапы развития казахстанской культуры.

2. Уникальность первых этапов формирования и развития казахской музыкальной науки в том, что первопроходцами в этой сфере деятельности стала элита нации, высокообразованные интеллигенты, владеющие несколькими европейскими и восточными языками, ученые и писатели, замечательные *знатоки, исполнители и носители казахской традиционной культуры,* лидеры просветительского движения «Алаш Орда».

3. Огромное значение имела работа республиканского Радиокомитета, который выполнял ряд важных функций по собиранию, записи и популяризации казахского музыкального фольклора;

4. Первым научным центром, профессионально занимавшегося исследованием казахской традиционной музыки, являлся научный кабинет изучения народной музыки при музыкально-драматическом техникуме. Его роль в истории развития музыкальной науки Казахстана очень значительна – Научный Кабинет внес большой вклад как в разработку теоретических проблем казахской музыкальной фольклористики, так и в изучение ее истории, целый ряд начинаний в области изучения казахского традиционного музыкального искусства и не утратил своего значения до сегодняшнего дня.

Литература

1. Веб-портал «История Казахстана» https://e-history.kz/ru/publications/view/3330
2. Личный архив Б.Г.Ерзаковича.Воспоминания. Рукопись, л.15
3. Личный архив Б.Г.Ерзаковича. Воспоминания. Рукопись, л.16
4. Личный архив Б.Г.Ерзаковича. Воспоминания. Рукопись, л.16
5. Центральный Государственный Архив Республики Казахстан, ф.1489, оп. 1, д.6, л.47
6. Центральный Государственный Архив Республики Казахстан, ф.30, оп.6, ед.хр.19-7, лл.404-406
7. Государственный Архив Алматинской обл., ф.489, оп.1, д.32, л.25 Заверенная копия
8. Центральный Государственный Архив Республики Казахстан, ф.81, оп.3, д.100, лл.1-2. Копия
9. «Казахстанская правда», 1935, 10 октября.
10. Постановление Казкрайкома и СНК КазАССР от 29 сентября 1936 г. / Центральный Государственный Архив Республики Казахстан, ф.1242, оп.1, д.40, лл.18-21. Копия.

УДК 130.1.

Каниметов Эмиль Жанкорозович,
к.ф.н., проректор КГУ им.И.Арабаева

Жакыпов Кубат Куланчиевич,
преподаватель,
зав.кафедрой музыки КГУ им. И. Арабаева

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКИ И ЦЕННОСТЬ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. *В статье рассмотрены онтологические аспекты проблемы традиционной музыки. Синтетическое воздействие песни, соединяющее сознательное и бессознательное, объясняет тот факт, что иной раз вполне посредственные стихи в соединении с неоригинальной музыкой могут производить впечатление. Однако если музыка и поэзия соответствуют уровню высокого искусства, достигается сильнейший психологический эффект. Музыка обращается к архетипам, поэтому народные песни, фольклор или популярные песни имют особую ценность.*

В современный период, происходит переопределение внутридисциплинарной иерархии гуманитарных наук и изменение конфигурации междисциплинарных полей, появляются новые эффективные методы получения знания о музыке и способы его презентации. Музыка как особый способ постижения души и культуры этноса, представляет из себя крайне мало исследованную область, которая непременно будет со временем прояснена фундаментальными работами.

Ключевые слова: *онтология музыки, гуманитарные науки, традиционная музыка, личность, этническая музыкальная культура.*

МУЗЫКАНЫН ОНТОЛОГИЯЛЫК ӨҢҮТТӨРҮ ЖАНА САЛТТУУ МУЗЫКАНЫН БААЛУУЛУГУ

Аннотация. *Макалада салттуу музыканын онтологиялык өңүттөрүнө көңүл бөлүнгөн. Музыка адамдын жан дүйнөсүнүн ички жана сырткы касиеттерин камтып-бириктирип, аң-сезим менен акыл-эстин ымтылган багыттарына жана талаптарына жооп берүүгө аракет кылып келет. Ошондуктан сөзү айырмаланбаган, бирок музыкасы бийик чыгарма да зор таасир калтыра алат. Эгер музыка менен поэзия жогорку деңгээлге ээ болсо, өтө зор психологиялык натыйжа берет. Музыка түпкүрдөгү архетиптерге багытталган. Ошондуктан элдик ырлар, фольклор илгертеден бүтүндөй бир элдин көкүрөгүндөгү улуу сезимин, ой-тилегин, бийиктикти көздөгөн максатын ачып корсотүп кыйынчылыкта кайрат-эрк берген касиет ээ болуп кызмат өтөп келген чыныгы улуттук байлык болуп саналат.*

Азыркы мезгилде, гуманитардык илимдер жаңылануууда, алардын ички дисциплинардык иерархиясы эле эмес, дисциплиналар аралык байланыштардын конфигурациясы да өзгөрүүгө дуушар болууда, ага жараша музыканы изилдөөдө жаңы натыйжалуу илимий ыкмалар жана аларды жеткирүү шарттары, каражаттары пайда болууда. Этностун, элдин маданиятын жана жан-дүйнөсүн таануууда озгөчө мааниге ээ болгон музыка илимдеги ото аз изилденген тармак болуп саналат жана келечекте фундаменталдуу илимий эмгектер менен анын негизги маселелери ачыкталат деген ишеним бар.

Негизги сөздөр: *музыка онтологиясы, гуманитардык илимдер, салттуу музыка, инсан, этникалык музыка маданияты.*

ONTOLOGICAL ASPECTS OF MUSIC AND THE VALUE OF TRADITIONAL MUSIC

Abstract. *The article deals with the ontological aspects of the problem of traditional music. The synthetic influence of the song, which connects the conscious and the unconscious, explains the fact that sometimes quite mediocre poems in conjunction with unoriginal music can make an impression. However, if music and poetry correspond to the level of high art, the strongest psychological effect is achieved. Music refers to archetypes, so folk songs, folklore or popular songs have a special value.*

In the modern period, there is a redefinition of the interdisciplinary hierarchy of Humanities and changing the configuration of interdisciplinary fields, there are new effective methods of obtaining knowledge about music and ways of its presentation. Music as a special way of understanding the soul and culture of the ethnic group, is an extremely little studied area, which will certainly be clarified over time by fundamental works.

Key words: *music ontology, Humanities, traditional music, personality, ethnic music culture.*

Модернизация образования Кыргызской Республики направлена на удовлетворение потребностей общества в гармонично развитой творческой личности. Качественные изменения диктуют необходимость поиска принципиально новых подходов к подготовке будущих специалистов. В формировании духовного облика личности, современного человека особое место занимает музыка.

На сегодня экспорт музыки из России, США, Европы в Кыргызстан превышает экспорт автомобилей, компьютеров, самолетов. Почему музыка так важна? Возможно, ли проникнуть в природу музыкального воздействия? К какой части души обращается музыка и как могла возникнуть способность к восприятию и созданию музыки? Существует ли связь музыки и этнического и исторического сознания?

Музыка обращается и к сознательному, и к бессознательному; и если взаимосвязь музыки и сознания существует, то менялись ли музыкальные формы с изменением сознания? И возможно ли проследить эти изменения в истории?

Современное искусство стремится к соединению внешнего и внутреннего миров. Оно и современные средства массовой информации нацелены, чтобы создаваемая нами, по их посредством, картина мира соответствовала инстинктивным потребностям, чтобы сознательное соответствовало бессознательному.

Если в творчестве древних открывались объективные концепции мышления, расширяющие сферу сознательного, то в настоящее время открытие должно совершаться одновременно в сознательном и бессознательном, концептуальном и эмоциональном (примеры – проза Ч. Айтматова, поэзия А. Осмонова, М. Алыбаева; музыка Р. Абдыкадырова, А. Керимбаева и др., образ в кино С. Чокморова).

Музыка обращается к архетипам, поэтому народные песни, фольклор или популярные песни могут воздействовать сильнее, чем отдельно слова или отдельно музыка. Синтетическое воздействие песни, соединяющее сознательное и бессознательное, объясняет тот факт, что иной раз вполне посредственные стихи в соединении с неоригинальной музыкой могут производить впечатление. Однако если музыка и поэзия соответствуют уровню высокого искусства, достигается сильнейший психологический эффект. Это раскрывает механизмы таинственной со принадлежности музыки и поэзии в феноменс «МАНАС».

Но сегодня, сама музыка, а не только такая музыкальное творение во многом утратила свою сакральную сущность. Восприятие музыки из полумистического акта недавнего прошлого сегодня превращается в фоновое неосознанное восприятие. Всеобщее распространение музыки, её абсолютная доступность, а временами назойливость, делают настоятельно необходимым исследование музыки и музыкальной культуры в свете новых подходов. Усилия современного кыргызского общества, педагогического сообщества по оздоровлению духовно-нравственного климата в стране наталкиваются на проблему не разработанности социокультурных механизмов трансляции духовности в социуме в светском её понимании. Деградация, упрощение функциональности

музыки в массовой культуре и массовом сознании актуализирует задачу прочтения музыкальных произведений как средства смыслообразования, созидания духа человека.

На наш взгляд, настоящая музыка и традиционная музыкальная культура являются, одним из наиболее эффективных механизмов формирования духовного мира человека. В современный период в корне изменились представления о познавательных возможностях гуманитарной науки, существенно преобразился облик самих социогуманитарных дисциплин. Происходит переопределение внутридисциплинарной иерархии и изменение конфигурации междисциплинарных полей, появляются новые эффективные методы получения знания и способы его презентации.

Теоретико-культурологическое исследование музыки – на основе принципа социально-необходимой, органической включенности искусства в национальную и этническую культурную систему, эксплицирует и акцентирует её значимость для нашего общества и государства, одной из важнейших задач которых должно являться формирование духовно развитых, высоконравственных граждан[1,2,5]. Оно своевременно в связи с усилиями педагогических кругов по выстраиванию системы общего образования на основе приоритета духовно-нравственного компонента обучения и воспитания подрастающего поколения. Рефлексия духовности человека на классическом и этническом музыкальном материале актуализируется в связи с конкретным направлением реформирования образования, одной из центральных идеей которого является формирования компетентного специалиста как духовно развитого гражданина.

В этом плане особенно важны исследования, подтверждающие, что музыка способна не только восходить к базовым для данной культуры категориям, но и продуцировать традиционные духовные смыслы, генерировать базовые ценности на современной форме нынешней эпохи. Она способна ориентировать массовую психологию и сознание и нередко превосходить уровень наличной культуры общества.

Поиск посредством музыки первичных внутренних основ этнокультуры, которые не только продуцировали бы многообразие исторически усложняющихся художественных форм этнической культуры, но и являлись в такой же мере эквивалентом общечеловеческой культуры.

Актуальная на современном этапе развития общества потребность проникнуть в глубинные пласты существования, прикоснуться к истокам бытия,— инициирует стремление ученых к исследованию музыкального искусства: его природы, сущности, роли в духовной культуре. Это объясняется тем, что опыт культуры укоренен в самом «первичном» непосредственном бытии, является его символическим раскрытием; а традиционная музыка в звучании, даже мимолетном, открывает облик целой культуры. Нет культуры без музыки, как нет музыки без культуры. Музыка выступает как продукт этнокультуры, истории, традиции, коллективной мудрости, как фактор социальной коммуникации. Музыка как социальный феномен существует также потому, что питается опытом, вырастает из опыта, всегда глубоко интимного, индивидуального, субъективного, онтологического. С этой точки зрения представляет интерес книга Ч.Т. Уметалиевой - Баяливой[3], где затрагивается особенности этнической музыки как способе постижения истории и культуры этноса. Подобные работы открывают новую, пока крайне мало исследованную область, которая непременно будет со временем прояснена фундаментальными работами.

В таком контексте, если духовность есть феномен личностно-надличностной реальности, а музыка, в свою очередь, «оказывается ни чем иным, как услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума»[4]. Музыка органически пронизывает собой онтологию человеческого бытия, многообразие форм человеческой деятельности, тем самым препятствуя классификаторскому стремлению втиснуть её привычную ячейку теории художественного видообразования. Преодолевая узкие рамки частных исследовательских позиций, музыка становится предметом более широкого онтологического исследовательского контекста, в границах которого исследовательский интерес направлен на анализ музыкальной реальности во взаимосвязи с феноменом духовности в его наиболее исторически репрезентативных и социально наследованных формах. В контексте философского осмысления музыки возможно нахождение необходимого уровня абстракции, обеспечивающего целостную интерпретацию онтологических структур качественно особого музыкального способа бытия духовности человека и мира. Музыка не есть случайное событие в бытии человека, некая мутация духовных коллизий его социокультурного развития. Появление музыки в жизни человечества

восходит в своих онтологических основаниях к фундаментальным причинностям бытия универсума. С этой точки зрения, музыка есть феноменальное проявление сущностной взаимосвязи человека и мироздания в своей опосредованности социокультурным способом бытия человека. Философская рефлексия как стремление к мудрости не есть познание «всего и вся», а есть постижение самого важного, значимого для бытия человека в мире. Философское осмысление музыки в контексте духовности обретает особую актуальность в связи с осознанием проблематичности дальнейших путей развития современной цивилизации. Сегодня становится очевидным, что возникновение глобальных проблем современности коренится в исчерпании ресурсов парадигмы технократического развития общества с его постулатом всесилия материально-преобразующей, утилитарной деятельности «человека Нового времени». В современный период всё большее распространение получает идея необходимости духовно-нравственного переосмысления места и роли человека в системе мироздания. У мыслящей части человечества возникает представление о необходимости ограничения идеологии потребления, перехода к новому, постнеклассическому, типу научной рациональности, учитывающему ценностно-этические аспекты научного познания, к новому мировоззренческому «диалогу» человека с природой, антропному принципу в научном мировоззрении и т.п. Поиск новых смысло-составляющих в парадигме развития человека направляется идеей того, что дальнейшая судьба человеческой цивилизации будет определяться не столько интеллектуальным, сколько духовно-нравственным, духовно-эстетическим потенциалом общества и человека. Во все времена своего исторического развития человек в музыке и через музыку стремился осознать и пережить свое сущностно – гармоничное единство с мирозданием, с культурой, другими людьми, с самим собой. Традиционная этническая музыка одухотворяла человека, открывая новые потенции его возможностей. Она давала ответы на животрепещущие вопросы бытия, и более того, человек, слушая такую музыку, сталкивался с истиной бытия эпохи, ибо настоящее искусство способно донести смысл произведения до человека доступными средствами и сделать его народным[6]. Музыка, как синтез материального и идеального, природы и духа, позволяет осознавать человеку своё место в мироздании; она помогает человеку преодолевать себя, переступать рутину повседневности, достигать духовной проницательности, укреплять свой дух, направляя его на отыскание истины, на самосозидание и самоопределение своей личности. Более того, сущность музыки носит трансцендентальный характер, ибо в великом искусстве мы обретаем не только любовь, но и свободу, самостоятельность – а это есть духовный мир. Музыка придаёт энергию духовной жизни.

Для полноценного существования человеку необходимо наличие двух планов: тайного и явного, активного и пассивного, духовного и телесного. Музыка, раскрепощая нашу ограниченность, устремляет нас к свободе. Она – потенция, которая свободно «парит» между силой бытия и силой небытия. С одной стороны, музыка позволяет оформиться бытию, а с другой – не позволяет бытию «разлететься» на части в хаосе. Музыкант, как своеобразный трансцендентальный деятель, погружается в свой собственный духовный мир и посредством этого сливается с другими жизненными мирами и сферами бытия. А музыка есть энергия идеи, она не позволяет последней изнурить себя в духовном бытии.

Таким образом, музыка, как духовная потенция, укоренена в бытии, придает ему энергию, никогда не исчерпает себя и будет двигать бытие к созиданию гармоничного, высшего разумного, доброго, вечного.

Литература

1. Ардаширова, Э.Т. Интеграция музыкального искусства с естественно-математическими и гуманитарными науками в педвузе. – М.: ВЛАДОС, 2001. 67 с.
2. Бахтизина, Д.И. Истинность музыки: философско-онтологический аспект. - Уфа: РИО БашГУ, 2006. 101 с.
3. Уметалиева - Баялиева Ч.Т. Этногенез кыргызов: музыковедческий аспект. Историко-культурологическое исследование. - Б., 2008. - 288 с.
4. Шеллинг, Ф.В.Й. Философия искусства / Ф. Й. Шеллинг.-М.: Мысль, 1999. -С. 238.
5. Лосев, А.Ф. Основной вопрос философии музыки. / Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. 318-328 с.
6. Уилсон-Диксон, Э. История христианской музыки. - СПб.: Мирт, 2001. – 428с.

УДК 398.25 (575.2)(04)

Козубаев Өскон Козубаевич,
кандидат философских наук, профессор

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ КЫРГЫЗСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. *В статье фрагментарно рассмотрены отдельные вопросы генезиса и развития кыргызской традиционной музыки, как составной части в целом художественной культуры. На основе национального материала осуществлен краткий философский анализ мировоззренческого содержания рассматриваемой темы.*

Ключевые слова: *искусство, музыка, кыргызская, традиционная, культура, гармония, эстетика, этика, философия.*

КЫРГЫЗ САЛТТЫК МУЗЫКАСЫНЫН ДҮЙНӨТААНЫМ МАҢЫЗЫ

Аннотация. *Макалада кыргыз элинин салттуу музыкасынын жалпы корком маданияттын бир бөлүгү катары келип чыгышынын жана өнүгүшүнүн айрым маселелери фрагментардуу каралды. Улуттук материалдын негизинде кыргыз музыкасынын дүйнотаанымдык маңызы кыскача талдоого алынды.*

Негизги сөздөр: *искусство, музыка, кыргыз, салттуу, маданият, гармония, эстетика, этика, философия.*

THE WORLDVIEW OF KYRGYZ TRADITIONAL MUSIC

Annotation: *In the article is considered some issues of the genesis and development of Kyrgyz traditional music fragmentarily as an integral part of artistic culture in general. Based on the national material, a brief philosophical analysis of the ideological content of Kyrgyz national music was carried out.*

Key words: *art, music, Kyrgyz, traditional, culture, harmony, aesthetics, ethics, philosophy, art.*

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

Музыкальная культура – социокультурный феномен, в котором отражены культурные и философские особенности того или иного народа. Значительную часть и основу музыкальной культуры составляет традиционная музыка, сформировавшаяся в конкретных исторических условиях.

Говоря о традиционной музыкальной культуре кыргызского народа, мы, прежде всего, подразумеваем традиции, возникшие в условиях кочевого образа жизни, который сыграл немаловажную роль в создании этнической музыкально-культурной традиции. Именно конкретные исторические условия бытия кыргызского народа как базис позволяют осмыслить концепцию музыки в определенном историко-культурном контексте.

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

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

«Отличительные стилевые признаки кыргызской музыки обусловлены тематическим содержанием разнообразных песенных и инструментальных жанров, богатыми исполнительскими традициями и особенностями многих других средств выражения, возникших в исторических условиях жизни народа» [1,18-19]. Например, мифологическое воззрение кыргызского народа о комузе – основном национальном музыкальном инструменте и мелодии «Камбаркан», как первое музыкальное создание, является подтверждением мифологического концепта генезиса традиционной народной музыки. В музыке того далекого времени отражена именно национальная модель мировоззрения кыргызского народа. То есть, музыка сообщает некую информацию о понимании кыргызским народом окружающего его мироздания. К тому же, в музыке своеобразно гармонично отражаются эстетические и этические воззрения народа, так как идея универсального закона гармоний не обходит стороной и музыку.

Эстетическое и этическое отражаются в структуре «художественного содержания произведения и в силу этого, искусству издавна придаётся воспитательное значение. Изображаемые в искусстве моральные явления, попадая во власть закона красоты оцениваются сквозь призмы категорий «прекрасное» и «безобразное» [2,155]. Например, в традиционной музыке кыргызского народа совершенству, красоте, приятности звучания мелодии придавалось большое значение. Считалось, что красивые и приятные звуки мелодии приводят душу человека к гармонии, а неблагозвучные и неприятные звуки выводят человека из состояния гармонии. Таким образом, приятное и гармоничное звучание мелодии оценивалось как благое, положительное, а ее дисгармония оценивалась как безобразное, некрасивое и отрицательное. Народ понимал, что красота окружающего мира отражается в сочиненных им мелодиях, наигрышах, песнях и через музыку человек может постичь духовное удовлетворение, радость или горе своего бытия. В этом и заключается сила музыки. Ярким подтверждением этого тезиса является «Төгөчүнүн күүсү». В этой мелодии знаменитый общественный деятель своего времени Кыдыр аке, играя на комузе трагичные наигрыши, сообщает не менее известному Садыр аке о внезапной смерти своего сына Төгөчү.

В силу ряда исторических условий все духовное достояние кыргызского народа вплоть до начала XX столетия развивалось не в письменной форме и передавалось от поколения к поколению, из прошлого в будущее. Кочевой, затем постепенный переход в полукочевой образ жизни и предопределил своеобразие народных песенно-музыкальных традиций и их единство с другими формами художественного творчества. В XIII-XIV вв. известны имена Токтогул ырчы и Кетбука. Можно предпо-

ложить, что на раннем этапе развития музыка была подчинена сопровождению важнейших общественных и бытовых церемоний.

Возникшие в период становления кыргызского этноса эпические сказания, прежде всего, эпос «Манас» свидетельствуют, что, в частности военные действия изначально сопровождались исполнением на добулбасах и сурнаях-кернеях определённых музыкальных ритуалов. Будучи одним из исключительных жанров народного творчества героические и лирико-бытовые эпические произведения кыргызского народа трилогия «Манас», «Эр Тоштук», «Эр Табылды», «Курманбек» «Жаныш-Байыш», «Олжобай менен Кишимжан», «Кожожаш» и многие другие донесли до потомков в мифологизированной, легендарной форме историю народа, в том числе в сопровождении инструментальной музыки. Надо сказать, что ранние кыргызские музыкальные творения сохранили в себе отголоски древнего миропредставления народа и до сих пор несут традиции многовековой истории.

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

Когда речь идёт о виртуозных мастерах исполнителей күү невозможно не вспомнить имена Кайду, Музооке, Күрөңкоя, Ниязаалы, Муратаалы, Карамолдо, Ыбырая, Чалагыза и других. Можно выделить несколько видов күү как "Камбаркан", "Ботой", "Толгоо», "Тайчи», "Кайрык»[3,46].

Представляя архаические формы музыки, образцы обрядово-бытового фольклора, музыкальное воплощение эпической культуры, различные типы инструментальной музыки, напевы акынского искусства, шедевры народной музыкальной традиции, сохранившиеся на протяжении многих столетий, традиционная кыргызская духовная культура сейчас является уникальным явлением мировой цивилизации. В условиях новой исторической действительности проблемы возрождения и развития духовного наследия кыргызского народа имеют большую значимость, так как традиционная музыкальная культура является важным элементом национальной самоидентификации.

Литература

1. История Кыргызского искусства. Краткий Очерк. – Фрунзе: Илим, 1971. – С. 18-19.
2. Искусство и человек. - Фрунзе: Илим. – С. 155.
3. Алагушев Б. Кыргыз музыкасы. Энциклопедия. - Бишкек: Бийиктик – С. 46.

УДК 398. 22: 101

Нусубалиева Гүлзат Бектуровна,
Кыргыз Республикасынын
Улуттук илимдер академиясынын
илимий кызматкери

«МАНАС» ЭПОПЕЯСЫНДАГЫ ФИЛОСОФИЯЛЫК ОЙЛОРДУН УЮТКУСУ САЛТТУУ МУЗЫКАДА

Аннотация. *Макалада «Манас» эпопеясындагы философиялык ойлор, салттуу музыкадагы ээлеген орду жөнүндө айтылат.«Сөздүн» атадан-балага, муундан-муунга өтүп, сакталып келаткан мааниси, табият, ай-аламдагы өзгөрүүлөр, жер-суулардын пайда болушу жана жок болушу жөнүндо; адамдын өмүрү жана өлүмү, жаралуу жана жок болуу процесстер ж.б. жөнүндө айтылган философиялык ойлорду, «Манас» эпопеясында музыкалык көркөм каражаттары менен айтып берген салттуу музыканы алып жүрүүчү – Манасчылардын токмолук кереметі жөнүндө баяндалат.*

Негизги сөздөр: *салттуу музыка, аалам, философия, соз, байыркы, эпопея, ыйык.*

ФИЛОСОФСКИЕ МЫСЛИ ЭПОПЕИ «МАНАС» В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация. *В статье речь идет о месте философских мыслей эпопеи «Манас» в традиционной музыке. Автор статьи подробно повествует о таких носителях традиционной музыки, как манасчи, кто благодаря своему чудесному и восхитительному творчеству, в устной форме и в сопровождении особой тембральной ритмики голоса , рассказывают о магической силе слова, чье сокральное значение свято сохраняется и передается от отца к сыну, от поколения к пакалению, которое рассказывает о великих переменах во Вселенной и природе; о смысле и цели человеческой жизни; о философском содержании вечных и непрерывных процессов происхождения, развития и исчезновения отдельных элементов бытья.*

Ключевые слова: *традиционная музыка, вселенный, философия, древний, эпопея, священный.*

PHILOSOPHICAL THOUGHTS OF EPIC «MANAS» IN TRADITIONAL MUSIC

Abstract. *The article deals with the place of the philosophical thoughts of the epic "Manas" in traditional music. The author of the article tells in detail about such carriers of traditional music, like the manaschi, who, thanks to their wonderful and wonderful creativity, orally and accompanied by a special timbre rhythm of the voice, tell about the magic power of the word, whose sacred meaning is sacredly preserved and transmitted from father to son, from generation to generation, which tells about the great changes in the universe and nature; about the meaning and purpose of human life; about the philosophical content of the eternal and continuous processes of the origin, development and disappearance of individual elements of being.*

Key words: *traditional music, universe, philosophy, word, ancient, epic, sacred,*

Кылымдарды карытып, кыргыздын байыркы турмушунан кабар берип, энциклопедия кылып топтогон «Манас» эпосун, адамзаттын улуу көркөм ой-максатын чагылдырган дүйнөдөгү көркөм чыгармачылыктын көөнөрбөс үлгүсү болгон бирден бир көлөмдүү чыгарма катары аныктаган, Ч. Валиханов, академик М. Ауэзов, академик В. Жирмунский, профессор М. Борбугулов, белгилүү изилдөөчү С. Мусаев жана башка окумуштуулар «Манас» эпопеясы» деп аныктаганы бекеринен эместир.

«Манас» эпопеясы кыргыз көркөм маданиятындагы салттуу музыканы сактап келген руханий маданиятыбыздын өзөгү, кыргыз көркөм өнөрүнүн салттуу музыкасынын башаты. Баатырдык доордон бери карай, кыргыздын соолбос маданиятын тааныткан, дүйнө элин өзүнүн касиети менен таң калтырып келген «Манас» эпопеясы ар бир кыргыз үчүн «ыйык» десек болот. «Манастан» биздин руханий маданиятыбызга керектүү эң бир асыл дөөлөттөрдү ала алабыз, ошондой эле келечек муундарыбызга улуттук духта туура тарбия берүүгө жол табабыз. Анткени «Манас» эпопеясында ата-бабабыз аздектеп келген асыл адамдардын көөнөрбөс философиялык терең ойлору чагылдырылган. Манас атабыздын осуяттарын, эли-жерине кылган кызматын, анын ченемсиз баатырдыгын, улуттук намысты туу туткан кыргыз экендигин, айкөлдүгүн ж.б. көптөгөн теңдешсиз касиетин көз алдыңа даңазалап, байыркыдан бери карай залкар манасчыларыбыз айтып келген.

Улуу «Манасты» даңазалап, «Манас» эпопеянын үлгүлүү-классикалык түрлөрүн (варианттарын) бизге тартуулаган гений, залкар манасчыларыбыз: Ырамандын Ырчы уулу, Баткендик Токтогул, Келдибек, Балык, Тыныбек, Чоюке, Шапак, Молдобасан, Сагынбай, Саякбай, Жүсүп Мамай ж.б. Бул манасчылардын айтканы бизге үлгү, эпопеянын классикасы.

Манасчылар өзүнүн вариантында, манас айтуусун, ар кимиси өзүнүн таланты менен, түшүндө аян алышы менен байланыштырат. Аны окумуштуулар изилдеп келет. Көңүл бура турган маселе, манасчылардын токмөлүгү, алардын бирдей музыкалык ыргакты алып жүрүүсү, миңдеген саптарды жаңылбай айтып бере алгандыгы, куюлушкан соз берметтери менен, салттуу музыкалык ыргак менен: (бирдей темпте, музыкалык көркөм каражаттарды колдонуп), актердук чеберчилик менен элдин көңүлүнүн борборунда болуп аткарып келиши жөнүндө сөз болмокчу. Мына бул терең изилдөөнү талап кылган маселе.

Ар тараптуу изилдеген окумуштуулардын айтканына караганда, Манастын жанында жүрүп, анын баатырдыгын, касиетин, ченемсиз айкөлдүгүн даңазалаган кыраан баатырларынын бири, гениалдуу акын, Ырамандын Ырчы уулу болгон деп айтылат. Ага таандык төмөнкү ыр саптарын ыйгарышат:

Айың менен күнүндүн
Бир өзүнөн бүткөндөй.
Алтын менен Күмүштүн
Ширөөсүнөн бүткөндөй.
Асман менен жериндин
Тиреөсүнөн бүткөндөй –

деген Манастагы гениалдуу ыр саптары бар. Гениалдуу акындын ыр саптары Манастын кыргыз элинин ыйык баатыры катары ага берген мүнөздөмө гана эмес, кыргыз элине бир жаралган Манастын касиетин көргөзгөн «ыйык саптары», «эмблемасы» болуп саналат. Бул ыр саптарынын ичинде бизге айта турган канчалаган философиялык ойлор камтылган. Кайсы илимдин тармагы жагынан алып изилдесе да чечмелеп бере ала турган «гениалдуу ыр саптары» десек болот.

Ырамандын Ырчы уулунун, төкмөлүгүн, манасчылыгын, анын генийлигин бул «ыр саптары» ырастап турат. Мына ушул «ыр саптарын» манастын өзүнүн ыргагына, күүсүнө салып айтып келгенин, кийинки манасчылар улаганына күмөнүбүз жок. Себеби, манасчылардын бардыгы бирдей темпте аткарып келишет. Манасты маалыматтык берүүдөн угуп калсак, сөзсүз манас айтып жатат деп, анын музыкалык үнүнөн тааныйбыз. Мына ушул бир калыптагы үндүн аткарылып келиши, мындан ары да манасчылар улай бериши чексиз. Кыргыз болуп жашап турганда, сөзсүз манас жашап келет, манасчылар манас айтып келет. Бул жогору жактан буйруган сыйкырдуу, касиеттүү күч, касиеттүү музыкалык ыргак. Манастагы айтылып жаткан музыкалык ыргак – эч өзгөрүүсүз, аны башка музыкага салып ырдоого болбойт. Мүмкүн эмес. Бул Манастагы ыргак өзүнө гана тисшелүү, нукура үн. Ал өзүнө

арбоочу, касиеттүү, Кудайдан берилген үн десек болот.

Ошол эле учурда, эмне себептен Манасчыларды ырдап жатат эмес, манас айтып жатат деп айтабыз? Бул да кызыгууну туудурат. Манасчылар өзүлөрү касиет жылоологон адамдар, ошол касиети менен угуучуларды арбап турат. Музыкалык үндүн, Манастын ыргагына салып, кыргыздын байыркы турмушун, Манас баянын айтат. Манасчы окшош ыргак менен бирде күчөп, бирде толкуп-ташып, бирде каарданып, бирде жыргап, бирде туталанып, ыргак менен өзүнүн актёрдук чеберчилигин көрсөтүп, музыкалык каражаттарды колдонуп, окуяны көз алдыңа тартып айтып берет. Бул кереметтүү касиеттер кыргыздын энчисине атайын берилсе керек, болбосо дүйнө эли баары эле ушул ыргак менен өз элинин баатырлары жөнүндө айта беришмек. Бул касиет Манасты, ата-бабаны унутпай аздектеп сактап, ата мурасын ыйык тут – деп эскертип жаткандай, анткени улам бир манасчы бу дүйнөдөн кетсе, кийинки манасчы төрөлүп жатат. Манаста манасчылар Манастагы окуяларды, тарыхый маалыматтарды: географиялык аймактарды, улуттук көркөм маданиятты, ж.б. көп маалыматтан кабар берет. Ошондой эле эпопеяда аалам диалектикасы, адам жашоосундагы кыямат кайымга чейинки жашоону, адамдын төрөлүүсү, адамдын жашоо күрөшүнө болгон терең көз карашындагы философиялык ойлору, анын коом менен байланыш алакасы, мекенчилдик, гуманисттик идеялары терең чагылдырылган. Адам тагдырындагы өмүр жолу, өлүм апаатына өзгөчө көңүл бөлүнгөн. Адамдын жашоосундагы өмүр, татыктуу жашоо жолун куруу, өлүм менен өмүрдүн тынымсыз күрөшү сүрөттөп айтат. Аны белгилүү манасчыларыбыз муундан-муунга айтып келишкен. Манасчы «манасты» баштаардын алдында маанилүү бир нерсеге көңүл бурат. Алгач отуруп, өзүнүн коңур үнү менен:

Э...э...э...й, – деген чакырыктын обонун жарыялап, созуп айтат.

Манасчы өзүнүн чакырыгы менен биринчиден ааламга, андагы нерселерге (тоо-ташты, жер жүзүн ж.б.) жар салгандай туюлат. Баардыгын өзүнө көңүл бурдуруп жаткандай, андан соң жанында карап отургандарга айта турганын билдирип, өзүнө карай арбап, даярдайт. Эми кезек өзүнө келип, өзүнө кандайдыр сыйкырдуу күчтөн ала турганын, өзүнүн эмне айта турганын дайындап, жогору жактан бериле турган касиеттүү күчтөргө кабар берип, аны көз алдына келтирип, отөт. Эгерде манасчы манасты баштаса, манасчылардын айтымына караганда, ыр өзүнөн өзү куюлуп келе берет экен. Бул касиет – кыргыздын өзүнө тиешелүү болгон касиети – манасчылардын төкмөлүгү.

Кыргыздын белгилүү жазуучусу Чыңгыз Айтматов бул касиетти мүнөздөп: «Манас» эпосунун өзөгү ааламдык (космический) маңызга ээ экендигинде» – деген аныктамасын берген [1, 7-б.].

Э...э...э...й – деп, ааламга жар салып, манасчы «Манас» эпопеясынын доорундагы эң байыркы окуяларды уккула деп «чакырык» кылып жаткандай. Байкообузга караганда, Манасчылар манас айтаардан мурун ушул чакырыкты жар салып айтмайынча манасты баштабайт. Бул жарыя өзүнүн касиети менен арбап, болуп өткөн тарыхты айтып, ааламдагы астрономиялык өзгөрүүлөрүн көрсөтүп, адамзатты, жашоо-тиричиликти баян кыла турганын билдирип жаткандай. Манасты айтаар алдында манасчы кандайдыр касиеттүү сезимдер менен башка бир дүйнөгө «Манастын» дүйнөсүнө өзү кирип, угуп жаткандарды ошол дүйнөгө карай жетелеп, улуу «Манас» баянын айтууга жол салабы деген ойлор келет. Бүткүл жан-дүйнөсүн, денесин манасты айтууга даярдап, окуя менен бирге жүрөт.

Айтайын баатыр Манасты,
Анын арбактары колдосо,
Айтканым жалган болбосо... – деп, андан ары улайт.

«Манастагы» эл үчүн, ата-мекен үчүн күрөштү терең чагылдырган идеология азыркы заманда да бизге жолду туура тандоого ото зарыл экенин тана албайбыз. «Арбак ыраазы болмоюн, тирүүнүн иши оңолбойт» – деген сөз бар элибизде. Ата-бабабыздын арбагына ар дайым таазим этип, эпопеяда айтылгандай, ай туяктан бээ союп, аксарбашылдан майда жандык союп сыйынып келишкен. «Манастын арбагы тирүү» дешет манасчылар. «Манас» кыргыз эли үчүн руханий жактан тирүү. Урпактары эскерип келген, ысымы түбөлүк. Кыргыз элин өз касиети менен колдоп, канча кылымдарда калкалап келген ыйык

«Манас», азыркы турмуштун ата салтын аркалаган улуу мурасы.

Манасчынын талантына, алган тажрыйбасына жараша, Улуу Манас баянын ар кандай көркөмдүктө төгүп айтып келишкен. «Төгүлүп» – деген сөздүн да түшүндүрмөсү бар, «Төгүн – Төгүлүп» – бул Теңирден куюлушуп, төгүлүп түшкөн деген маанини түшүндүрөт – деген жыйынтыкка кошулууга болот. Манастын өзү, чабылып-чачылган, тукум курут болуп кетүүдөн сактап, кыргызга Теңирдин касиеттүү нурун жиберип жаралган баатыры деп айтылат.

Буга чейинки мурунку жана кийинки манасчылардын айтымдарын карасак, ал адамдардын оозуна көркөм ыр саптары куюлуп, төгүлүп тураарын айтышат. Төкмө акындарды алалы, төкмөлүк тубаса талант, ага кошулуп өзү да сырткы чөйрөдөн, адамдардан уккан- билгенин алып, талантын байытышат. Азыр илим изилдеп жаткан турмуштун көп кырдуу сырлары бар. Манаста айтылган мазарлар, ырым-жырымдар, Теңирге ишенүүчүлүк, элдик табыптар, олуялар, сынчылар, чечендер, анан албетте манасчылар. Буларды көрүп, угуп, албетте Теңирден төгүлүп турган касиети бар кыргыз эли деп сыймыктанасыз.

Эпопеяда дагы бир ыр саптарына токтолсок, «Атаңардын жомогу, Айтпай кетсек оңобу...» «Байыркынын жомогу, баштаса келээр оболу...» – деп айтылат [5, 7-б.]. Бул саптарды окуганда – «Тегинди бил, кыргыз!», «Ата мурасын унутпа, ыйык сакта!»- деп кыргыз элинин эсинен чыгарбай, кадам сайын, убакыт өткөн сайын эстетип, эсине салат. Кылымдар тогошуп, канчалаган кан төгүлүүлөр менен элин, жерин, салтын сактап келген ата мурасын ыйык тут дейт, Манас жомогу. Байыркы заманда ар бир кыргыз өз тегин билген өз тилин, дилин, каада-салтын, маданиятын канча бир коркунучтардан сактап келишкен улуу эл болгонун эпопеядан көрүп отурабыз. Батышта германиялык ири фольклор таануучу окумуштуу, Бонн университетинин профессору Карл Райхл (Karl Reichl): кыргыздар «Манас» сындуу чыгармаларды «жомок» деп аташканын белгилейт [7, -б].

Манасчы жеке ыргагы менен тембрдик коңур добушуна салып, манасты төгүп айтып жатканда «сөз» берметинин касиетин да айтып өтөт: «Бабабыздан калган кеп, Баарын жеңген балбан кеп, Асманда күндөн нурдуу кеп». «Белес белден бороондоп, Беш удургуп өткөн сөз» [5, 7-б.]. «Уламадан уккан сөз, угуту өнүп чыккан сөз, Чечендерди черткен сөз, Бечелдерди чеккен сөз» [3 , 51, 53-б.]. «Кайнап ичке толгон сөз, как жүрөккө эметкен.

«Сөз» – дүйнөдөгү ыйык китептерде, мисалы, Библияда мындай деп айтылат: «Эң башында Сөз болгон, Сөз Кудайда болгон жана Сөз Кудай болгон». Бардыгы ал аркылуу башталган, эмне башталса да, ансыз башталган эмес [2, 1037-б.]. Алмустактан бери аалам, адам жаралып, аны менен кошо «сөз» болгон деп ыйык китептерде айтылса, «Манас» эпопеяда «соз» жаралып, доордон-доорго эскирбестен бүгүнкү күнгө чейин жаңы боюнча келди. «Сөз» кудурети бизге мончоктой тизилип керемет, кооздугу менен атадан-балага оозеки мурас болуп айтылып, өзүбүздүн байыркы элибиздин көөнөрбөс руханий улуу мурасын манасчылар тирүү жеткиргендигин баяндайт. Акылман кыргыз элибиз сөздү баалаган. «Баба сөзү – улуу сөз», «Ата-бабанын аманатын туталык», деген макалы бар. Байыртадан элибиздин салтында сөздөн күчтүү, сөздөн ыйык курал болгон эмес. Сөзгө баа жетпейт, ал өтө кымбат «Сөз кадырын бил!», «Сөз – улук!» «Ата сөзү ыйык!» – дейт кыргызда. «Маната» кыргыздын касиетин дүйнөгө тааныткан манасчылардын төкмөлүгүндө мына ушул «создун» керемети, шууру-мончоктой куюлушкан кооздугу, сөз кадыры, асылдыгы жатат. Төкмө манасчы сөз берметин терип айтат, анын ыр ыргагы менен уккулуктуу кылып элге тартуулайт.

Көрүнүктүү окумуштуу Радлов В.В: «Чечендиктен ушунчалык ырахат алган эл ритмикалык кепке дүйнөдөгү эң жогорку искусство катары карай тургандыгы түшүнүктүү. Ошондуктан кыргыздарда элдик поэзия өнүгүүнүн жогорку деңгээлине жеткен» – деп жазат [6, 27-б].

Ал эми сөзгө чейин эмне болгон? Сөзгө чейин «аян» жана «ишарат» болгон – деп байыркы кыргыз элибиз айткан экен. «Аян» – түш аркылуу түшүндө берилсе, «ишарат» – өңүндө жаңсап, маалымат берип турган. Бул керемет касиет аркылуу миндеген жылдар мурун болуп

өткөн окуяларды манасчылар оозеки кабарлап, ал доордогу бүтүндөй жашоону айтып берип жатат.

Байыркы Грек философу Сократ мындай деген экен: «...бул менин бала чагымдан эле башталган, жан дүйнөмдөгү кандайдыр бир үн ар дайым мен жасай турган нерседен оюмду алагды кылып, башкача бир чаташкан нерселерден буруп, мени эч качан жаңылтпайт. Мына бул – ошол күбүрөнгөн үн, мага мамлекеттик иштер менен алек болууга түрткү берет. Дайыма мурунтадан мага көнүмүш болуп калган ыйык аян үн»...» [9, 98]. Буга чейин касиеттүү үн Сократты колдоп, аны ар кандай туура эмес иштерден, маанисиз окуялардан дайым сактап жүргөнүн айтат. Демек, касиет, күч-кубат талант адамга жогору жактан берилет экен. Мына ушул манасчылардын «аян» алып жүрүүсүндөгү касиети, алардын төкмөлүгү токтоосуз, чексиз деп айтаар элек. Себеби мына ушул төкмөлүк касиет жогору жактан берилген белек, сыйкырдуу күч.

Манасчылар «Манасты» айтып жатып, эпопеясындагы өмүр үчүн болгон улуу күрөштүн жана өлүм үчүн зор кармаштын символун чагылдырган, жашоонун реалдуулугун көрсөткөн, акылмандыктын бийик философиясын баяндап берет. Өз өмүрү эмес, элдин өмүрү үчүн күрөшкөн элдик баатырды, бала Манастын «аманат жанга бир өлүм, намыс үчүн кыяйын, ...корксо да жанга бир өлүм, арбак үчүн кыяйын!» деген өзүнө берген антын айтат.

Манастын эли-жерине болгон ыйык сезими, берилгендиги менен өз өмүрүн арнап турганы, өлүмдү бучкагына теңебей, олүмдөн да бийик турган нерсе, намыстын бар экенин, ал – Ата-Мекени, кыргыз элин сактоо экенин билдирип, ал үчүн жаралган намыстуу баатыр экенин көргөзүп «манас күүсүнө» салып айтып берет.

Төкмөлүк байыркы доордон азыркы мезгилге чейин, мындан ары да жашай берет. Манасчылардан бери «Манас» эпопеясын улай, кыргыздын ойчулдарынын айтканына карасак, гений ырчылар, олуя акындар да болуп келген. Мисалы, ырлары менен таанымал болгон Арстанбек Буйлаш уулунун адамзат жашоосуна арналган мындай керемет саптары бар: «Ушул дүйнө шум жалган, шум жалганда ким калган? Күйүттүү ишке бушман жок, өлүмдөн кийин душман жок. Башың барда мал дөөлөт, бар болгонуң зор дөөлөт» [8, 201-б.] деген. Ал эми ырлары түболук кыргызда кала турганын айткан,

XIV кылымдагы Токтогул ырчынын (Баткендик манасчы) санаттарынан айтсак: «Өлтүрсөң өнөрүм бар, өлбөөчү өнөрүм бар. Астырсаң денем калаар, ырларым оттой жанар» [8, 48-б.] – деп, өлүм алдында турса да артымда из калтырдым, өзүм өлсөм да, ырларым түбөлүккө калды, өнөрүм, эмгегим элдики дегени. Демек, өмүрү бекер өткөн жок. Негизги касиети анын – өлүмдөн да коркпогон, кыргызда жашап өткөн гений адамдардын бири болгону аныс.

Асан кайгы жолдо баратканда өлөөрүн билип: «Мени адамдын буту баспай турган жерге койгула. Менин сөөгүм коюлган жерде жашай турган адамдар бактысыз болот» [10,194 -б.] (172.№4095-346) деп керээз айткан экен. Мында, адам касиетин кадырлай билгиле, акылмандын айтканын угуп, көзү өтсө да, насаатын кийинкилер жаңылбай аткарса дегендей керээзин калтырып, адамдарды алдын-ала кырсыктан сак болуусун эскерткен олуя адам болгон. Асыл, олуя адамдардын болуп өткөнүнөн бир нече мисал келтирдик.

Манасчы Маната: «тоо бузулуп, сай болду, Сай козголуп тоо болду» – деп, философиялык диалектикалык өзгөрүүлөр, аалам жөнүндө, галактика жөнүндо да маната айтылганын, кыргыздын убагында билимдүү эл болгонунан кабар берет.

«Биздин доорго чейинки он миң жылдыктарда», балким андан да мурун кыргын согуштар болуп турган. Далай өлкөлөр талкаланган, көптөгөн элдер аты да, заты да калбай дайынсыз жок болгон. Дүйнөдөгү алааматтар, согуштар, канчалаган элдерди тукум курут кылып, канчалаган элдердин атын өзгортүп, канчалаган шаарлар, аралдар суу алдына чөгүп жок болду». Манасчылар бул согуш жөнүндө да кабар кылат. Согушту кудум болуп жаткандай сүрөттөп берген гениалдуу манасчылар болгон.

Жыйынтыктап айтсак, «Манас» эпопеясынын үлгүлүү варианттарында байыркы кыргыз эли ар бир ааламдагы кыймылды астрономиялык терең көз караш менен аалам

сырларын көрө билген, төгөроктүн төрт бурчун туя билген, купуя сырды чече билген көрөгөч, көсөм, кеменгер, алдын ала айтуучу олуя билимдүү, көп тил билген, Касиет даарыган, кут жылоологон, керемет жерди мекендеген кадырман эл болгонун кабарлаган; кыргыздын салттуу музыкасын алып жүрүүчүлөр – манасчылар болгон; Манасчылар – жогору жактан, кудайдан кудуреттүү күчү менен кандайдыр сыйкыр жылоолоп, төкмөлүк касиетти тутушкандар. Төкмөлүк кыргыздын энчисине берилген. Манастагы миңдеген ыр саптарын дүйнөдө жаттап айтып бере турган киши азыр жок. Байыркыдан бери канчалаган гений, төкмөлүк касиетти туткан асыл адамдарыбыз өткөн. Төкмөлүк – кыргыз жашап турганда чексиз, укумдан-тукумга айтылып жашай берет. «Манас» эпопеясы – кыргыздын салттуу музыкасынын башаты.

Адабияттар

1. Айтматов. Ч. Асман жана соз баш соз. / Манас: С.Каралаевдин варианты боюнча. – Б.: Турар, 2010. -1008 б.
2. Библия. Кудайдын сөзү. Үмүт нуру. 2004. – 1037 б.
3. Манас. 1-том. – Б.: Кыргыз китеп борбору, 2014. – 370 б.
4. Манас. Кыргыздын баатырдык эпосу. – Б.: – Бийиктик, 2011. – 240 б.
5. Манас: Ж.Мамайдын варианты боюнча. – Б. "Нур-Ас", 2014. – 752 б.
6. Радлов В.В. Предисловие. – Китепте: Энциклопедический феномен эпоса Манас: СБ. Статей: сост: С. Алиев. и.д. – Б., 1995.
7. Райхл Карл. Тюркских эпос: традиции, формы, поэтическая структура. Пер.с.англ. – М., 2008.
8. Залкар акындар. Кетбука, Асанкайгы, Токтогул ырчы, Калыгул, Арстанбек. 1-том: – Б.: Бийиктик плюс, 2015, – 296 б.
9. Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. том 1. – М.: Мысль, 1990 с. – 860 с.
10. Элдик мурастардын философиясы. – Бишкек: Илим, 2003. – 293 б.

Вопросы изучения творческого процесса традиционной музыки

УДК 7.071 (575.2) (04)

Дүйшалиев Камчыбек,
К. Молдобасанов атындагы Улуттук консерваториясынын профессору, искусство таануу илимдеринин музыка боюнча түңгүч доктору, КР маданиятына эмгек сиңирген ишмер

КЫРГЫЗ ЭПИКАЛЫК-ДАСТАНЧЫЛЫК ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНЫН ӨНҮГҮШҮНДӨГҮ ТРАНСФОРМАЦИЯЛЫК ПРОЦЕССТЕРДИН МЫЙЗАМ ЧЕНЕМДҮҮЛҮГҮ

Аннотация. *Бул макалада автор эпос-дастан жанрларынын эволюциялык өнүгүү жолундагы трансформациялык өзгөрүүсүндө болгон этаптык мүнөздөмөлөр тууралуу маселелерди караган.*

Негизги сөздөр: *трансформация, өзгөрүү, эволюция, эпос-дастан.*

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОЦЕССА ТРАНСФОРМАЦИИ В РАЗВИТИИ КЫРГЫЗСКОГО ЭПИКО-СКАЗИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. *В данной статье автор рассмотривает вопросы трансформационного развития кыргызского эпического - дастанного творчества.*

Ключевые слов: *изменения, трансформация, эволюция, эпос-дастан.*

PATTERNS OF THE TRANSFORMATION PROCESS IN THE DEVELOPMENT OF KYRGYZ EPIC- NARRATIVE CREATIVITY

Abstract. *In the article the author analyzes problems of the transformational development of Kyrgyz epic-dastan creativity creation compositions.*

Key word: *change, transformation, evolution, epos-dastan.*

Өнүгүүнүн диалектикасынын эң башкы жана эң маанилүү мыйзамы, категориясы катары көрүү менен анын тарыхый жактан пайда болуу жана өзгөрүү маселелерин талкууласак анын ченемдеринин теориясын аныктап бериш керектиги талап кылынат.

Тарыхый философиялык көз караштан алганда мыйзамченемдүүлүк өнүгүү процессинде адамзаттын жашоо турмушундагы болгон зарылчылыктын негизинде пайда болуп, алардын каалоо-тилектери менен тикелей тыгыз байланышат. Адам баласы узак же кыска жашайбы, жупуну же бай жашайбы, келечекке умтулуп же умтулбай жашайбы баары бир турмушту жакшыртууга аракет жасайт. Демек адамдын ойлогон ою, жасаган эмгеги, иш-аракети ошонун өзү өнүгүү процессинин көрсөткүчтөрү болуп эсептелет. Өзүнчө маселе, ошол кыймыл-аракет кандай? Туура же туура эмес жолдобу? Активдүүбү же пассивдүүбү? Кайдыгерлик же кайдыгерлик эмес жагдайда өтүүдөбү? Максаттуубу же максатсызбы? Ушул сыяктуу маселелер өнүгүү процессиндеги кыймыл-аракеттердин кандайча жүргөндү-

гүнө далил болуп турат. Мына ушул сыяктуу масселелер турмуштук кыймыл-аракеттердин активдештирилгендигинен жашоонун сапаттуулугу жана ошону менен бирге сапаттуулукка кызыгууну күчөтүүнүн таасири астында ич ара жаңылануу пайда болуп, өнүгүүнүн динамикасы көтөрүлөт. Демек өйдө жакты көздөй жылыш пайда болуп, өзүнчө натыйжа чыгып, ал өсүү процессине айлануу менен кандайдыр бир жаңыланган өзгөрүштү туудурат.

Мындай өзгөрүүлөр адамзаттын, анын ичине ар кандай калктардын жашоо турмушундагы маданият жана искусство тармагында дагы болору шексиз. Илимий термин менен айтканда мындай алдыга илгерилөөлөр маданият менен искусство тармагындагы трансформациялык көрүнүш катары түшүндүрүлөт. Менин докладым маданият жана искусство жаатында болуп туруучу ушундай диалектикалык өзгөрүштөрдү тастыктап турган мыйзам ченемдүүлүктү кыргыздын эпикалык-дастанчылык өнөрүнүн мисалында изилденди.

Ооба, трансформация түпүнүгү бул – элдик маданият, элдик искусствонун жашоосунда каалоо-тилектен келип чыккан табигый көрүнүш катары элдин жан дүйнөсүндөгү кыймыл-аракеттердин аркасында далалат кылуудагы байыркы замандан бери келе жаткан глобалдуу процесс болуп саналат. Ушундай өзгөчөлүктөрдү байыркы замандарда грек, латын тилдеринин сөздүктөрүндө окумуштуулар тарабынан түзүлгөн «трансформация» деген термин таамай, туура айтылгандыктан дүйнөлүк, эл аралык мааниге ээ болгон. Ошол сөздүктөргө таянсак, трансформация латынча transformatio – айлануу деген сөз, ал эми биздин темабыздын алкагында жаңылап өзгөртүү, айлантуу, өзгөртүп түзүү, өзгөрүүлөрдөн кайра жаратуу дегенди билдирет. Терминдин семантикасын чечмелесек, анын маани-мазмуну эпос-дастан жанрларына ыйлайык келген жана алардын образдарын түрлөнтүү, эски түрлөрүн башкачалоо, кошумчалоо деген түшүнүктөргө алып келет.

Жалпылап айтканда, трансформация термини кыргыз салттуу музыкада анын эң чоң жана көлөмдүү тармагы болгон эпостук-дастандык жанрларынын өнүгүү, өзгөрүлүү процессин изилдөөдө тикеден-тике тиешеси бар, терең семантикалык мааниге ээ деген дефинициялык аныктама экени ишеничтүү.

Кыргыз оозеки жана жазма тилибизде эпостук чыгармаларды дастан дешсе, кээде дастандарды эпос деп аташат. Азыркы учурда дастан термини көп айтылып, жалпы эпикалык чыгармачылык боюнча басымдуу адабий-музыкалык термин катары колдонулууда.

Алдын-ала дастан деген терминди чечмелесек, Дастан (перс داستان dasta'n (Фарси) – Жакынкы Чыгыш жана Түштүк-Чыгыш Азиядагы элдик эпикалык жанр; Адатта, жомок окуяларды, уламыштарды жана баяндарды адабий фантастикалык сюжеттик жагдайларды сүроттөөдө музыка менен аткарылуучу чыгарма.

Дастандын азыркы мезгилдеги эне тилибизде кеңири жайылып, басымдуулук мүнөзгө ээ болгондугун эпикалык жанрдын топонимикалык, тактап айтканда, аталыш жагынан өзгөрүлүшүн мүнөздөп турат. Эпос-дастан өнөрчүлүгүнүн XIX кылымдын аяк ченинде абсолюттук оозекиликтен кагаз бетине жазма поэзия түрүндө түшүрүлүп, эпиканын трансформацияланышынын башаты болгон деп эсептелинет. Анткени кагаз бетинде жазылган чыгарманы окуп анын образдык мазмунун таанып-билүү чет элдерге жайылтуу мүмкүнчүлүгү ачылган. Ошентип, кыргыздардын эпос-дастандарын ичтен тышка чыгарып, башкача айтканда чет элдерге таанытуу үчүн трансформациялык көрүнүш катары жайылтылат. Бул иш Падышалык Россиянын «Географиялык Коому» тарабынан XIX кылымдын аягында тапшырма берилип, Казак жана Орус окумуштуулары Чокон Валиханов менен Василий Радлов жайылтууну ишке ашырышкан.

Эпос-дастан жанрларынын адабий тексттерин эл оозунан кагазга түшүрүү иштерине өтө жакын, бирок өзүнчө спецификалык мүнөзгө ээ болгон түрү бул – оригиналдык поэзиялык эпикалык чыгарманын ыр формасынан кара сөз – прозалык формасына өткөрүү, башкача айтканда бир түрдөн экинчи түргө айландырып которулгандыгы эле. Мындай эпостук-дастандык чыгарманын трансформацияланышын белгилүү жазуучу Ашым Жакыпбеков ишке ашырды. Ушул сыяктуу трансформациялык ыкма менен өнүктүрүү процесси театр жана кино искусствосунда өтө мобилдүүлүк менен ишке ашырыла баштады. Эпос-дастандарды театрда коюлган спектаклдерге ылайык келтирип, түрдүү сценарийлерди, либреттолорду кыргыз драматургдары жазып, режиссерлор менен актерлор чыгармалардын каармандарын сахнага жана кино-телеэкрандарга алып чыгышты. Бул көрүнүштөр эпикалык чыгармалардын трансформацияланышын болуп көрбөгөндөй бийиктикке жеткирип, азыркы улуттук классикалык академиялык багыттагы искусствонун зор байлыгына айлантылды. Аталган маалыматтарга мисал катары «Манас», «Семетей», «Курманбек», «Кожожаш», «Саринжи Бөкөй», «Эр Төштүк» «Эр Табылды», «Жаныш-Байыш», «Жаңыл Мырза» ж.б.у.с. фильмдерди, спектаклдерди атасак болот.

Эпос-дастан жанрларынын нукура улуттук колоритти сактоо жана угуучуларга көркөм психологиялык таасир берүүчүлүк жагынан өтө өзгөчөлүү болуп, аткаруучулук ыкма каражаттарынын бай жана көп түрдүү экендигинин ачык даана символикалык белгиси – бул музыкалуулук жана обондуу интонациялуулук касиеттери. Музыка поэзия менен ширелишип, бири-бирине жуурулушуп музыканын кан тамыры болгон кайрыктуу интонациялары аркылуу эпос-дастан чыгармаларына жан киргизип турган көркөм компонент. Анткени обондук интонациялар эпосчу-дастанчылардын жан дүйнөсүнөн оргуп чыккан, терең берилүү менен аткарылган искусство. Музыкалык аткаруучулук өнөр эпос-дастандардын структуралык курамында эң маанилүү, олуттуусу – угуучуларга аба, дем кандай керек болсо, ошондой керектүү көркөм каражат болуп эсептелет. Албетте, музыкалуулук, обондуулук жана чебер аткаруучулук эпос-дастан жанрларынын оозеки түрдө жашап келген нукуралык оригиналдарына тиешелүү. Андыктан, бул өнөрдү музыкалык поэтикалык чыгармачылыктын жаратуучулук жана аткаруучулук касиети деп түшүнсө болот.

Эпос-дастан жанрларынын эволюциялык өнүгүү жолундагы көркөм аткаруучулук формасынын трансформацияланышынын бир жеке (соло) түрү аваздык добуш-интонациялар менен аткарылып, комуздун коштоосу аркылуу аккорддук-гармониялык кошумча үндөрдүн жаңырыгы менен күчөтүлгөндүгү. Мындай трансформацияланган эпикалык чыгарма музыкалык жактан байытылып, аспаптык ансамблдин күүсү менен коштолуп, чыгарманын кооздук, укмуштуулук, жагымдуулук ж.б. эстетикалык өңүттөрүнүн жогорулагандыгын айгинелейт.

Азыркы мезгилде эпос-дастандык аткаруучулуктун ушундай чеберчиликтерин сактап, барктап, көзү өткөн залкарлар Сагынбай, Саякбайдын жолун жолдоп, заманбап эпикалык искусствону аркалап жүрүүчүлөр көбөйдү. Алар жаш манасчылар, төкмө акындар, дастанчылар. Жогоруда айтылган маалыматтар көрсөткөндөй аталган жанрлар өнүгүп, өркүндөө менен алдыдагы жетишкендиктер, ийгиликтер көбөймөкчү.

Буга салттуу музыкага, фольклорго, эпосчу-дастанчыларга КР Өкмөтү тарабынан жана спонсордук-меценаттык чөйрөлөрдөн колдоолор, колго алуулар, атайын көңүл буруулар арбып, байма-бай конкурс-сынактар өткөрүлүүнүн негизинде чыгармачылык атаандаштык күчөп, алардын чыгармачылыктын өнүгүүсүнө себеп болууда. Эпос-дастанчылык өнөрдүн заманбап трансформациялык процессинде чыгармалардын башка тилдерге которулуп, чет өлкөлөрдө китеп болуп басылып чыгып, ошол эле учурда планстанын ар кандай шаарларында салттуу түрдө жеке (соло) аткаруучулук формасында ырдалып жатышы жанрдын трансформацияланышынын мыйзамченемдүү көрүнүшүн тастыктап турат. Бул жанрлардын трансформациялык жандануу процесси катары жигердүү чыгармачылык менен вокалдык добуш кошуп, музыкалык аткаргандардын ичинен эки фактыны келтирип кетели.

Биринчи факт – жаш таланттуу ырчы кызыбыз Кыргыз Республикасынын маданиятына эмгек сиңирген артисти Гүлзада Рыскулованын өзүнүн ачык, кең диапозондуу үнү менен Манастын үзүндүлөрүн манасчылардын кайрыктарына салып эстрадалык ансамблдин коштоосу менен аткаргандыгы күбө.

Экинчи факт – эпос-дастан жанрынын жаңы түрдө оригиналдуулук менен трансформацияланышы белгилүү ырчы-обончу Кыргыз Республиксынын Эл артисти, искусство таануу илимдеринин доктору, Токтогул атындагы сыйлыктын лауреаты, профессор Роза Аманованын «Курманбек» дастанын баштан аяк жеке өзү комуздун коштоосунда комментарийлар менен ырдаган вариантын айтсак болот.

Ошону менен катар Роза Аманова жетектеген «Маржан» аттуу ырчы кыздардын квартет тобу комуз менен вокалдык моноансамбль түрүндө ошол эле «Курманбек» эпосун кезектешип аткаргандыгын эпикалык аткаруучулук искусствонун трансформациялык бир бутагы десек жаңылышпайбыз.

Кыргыздын салттуу эл чыгармачылыгында эпос-дастан жанрлары учурдагы коомдук маданий-интеллектуалдык жактан өзгөрүп,

трансформацияланып, алардын музыкалык ресурстары эволюциялык процесстин жүрүшүнүн үстүндө келе жатат.

Кыргыздын ой-тилегин, максат-мүдөөсүн, асылдык, көркөмдүк жөнүндөгү түшүнүктөрүн чагылдырган Кыргыз музыкасынын карт тарыхындагы нечен кылымдык оозеки музыкалык-поэтикалык бай, санжыргалуу муундан мурунга өтүп жашап келген, салттуу музыка чеберлери, өнөр ээлери, манасчылар, дастанчылар, төкмө акындар учурда келечек үчүн бабалардан калган мурастарыбыз деп эсептелет.

«Салттуу музыка жумалыгы» аттуу илимий-практикалык иш-чаралардын өткөрүлүшү жогоруда аталган музыкалык эпос-дастандардын трансформацияланып, жаңыртылышы келечек муундарга профессионалдык деңгээлде байытылып мурас катары өткөрүп берүү вазийпасынын аткарылып жаткандыгы менен актуалдуу, баалуу болууда.

Адабияттар

1. Кыргыз Совет Энциклопедиясы. - Фрунзе. 1976.
2. Большая Советская Энциклопедия. - Москва. 1973.

УДК: 681.81 (575.2) (04)

Тавлай Галина Валентиновна,
кандидат искусствоведения,
фольклорист,
Россия, Санкт-Петербург

ЭСТЕТИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПОЗИЦИИ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА

Аннотация. *У белорусов, как и других народов мира, хорошо известна традиция вокального воспроизведения игры на различных музыкальных инструментах. Статья белорусского этномузыковеда Г. В. Тавлай раскрывает пути претворения инструментального мышления в народной песенной культуре.*

Ключевые слова: *музыкальные инструменты, детский песенный фольклор, инструментальное мышление, пастуший наигрыш, вокальная имитация звучания духовых инструментов.*

САЛТТУУ МУЗЫКАНТ-АСПАПЧЫНЫН ЭСТЕТИКАЛЫК-АТКАРУУЧУЛУК ОРДУ

Аннотация. *Белорустарда башка дүйнолүк элдер сыяктуу эле, салттуу вокалдык чыгармаларды ар түрдүү музыкалык аспаптарда чертүү белгилүү болгон. Белорусиялык этномузыковед Г.В. Тавлайдын макаласы, элдик ыр маданиятында аспаптык ой жүгүртүү жолун ачат.*

Негизги сөздөр: *музыкалык аспаптар, балдардын ыр фольклору, инструменталдык ой жүгүртүү, койчумандар чертмеси, үйлөө аспаптарынын оюнун вокалдык имитациялоо.*

AESTHETO-EXECUTIVE POSITIONS TRADITIONAL MUSICIAN-INSTRUMENTALIST

Abstract. *Belarusians, like other nations of the world, have a well-known tradition of vocal playing of various musical instruments. The article of the Belarusian ethnomusicologist G.V.Tavlay reveals the ways of implementing instrumental thinking in the folk song culture.*

Key words: *musical instruments, children's song folklore, instrumental thinking, shepherd melodies, vocal imitation of the sound of wind instruments.*

Столь же непривычна установка на равный профессионализм народного музыканта в обеих, ныне разделенных сферах, сочетание в нем качеств исполнителя и композитора, особенно заметное в области становления крупной формы, во многом индивидуально прогнозируемой самим носителем традиции. Весьма осознанными предстают установки народного музыканта на воссоздание в собственной игре звукоидеала местной традиции, требования, предъявляемые им к качеству самого звучания инструмента, специфике функционирования традиционного инструментального ансамбля.

Способность к обретению технического совершенства, реализация четко сформулированных, усвоенных в собственной игре, базовых принципов народной педагогики, следование им в собственном инструментальном творчестве музыканта, неразрывность представлений об органологических свойствах инструмента и усвоенных в процессе собственного жизненного опыта, профессионального становления знаний об обрядах, обычаях края, представлений о месте каждого конкретного музыкального инструмента и инструментальной музыки в их структуре, глубинное осознание современной и социальной ситуации в области этнической

традиции в сравнении с былой картиной бытия народной музыки и ее востребованностью социумом, а, в связи с этим последним, оценка собственного места в этнической культуре – подобная реализация памяти народной культуры в лице конкретных ее представителей-мастеров о самой себе представляется ценным вкладом народных музыкантов, их индивидуального художественного и жизненного опыта в сокровищницу наших сегодняшних знаний, умений.

Цимбалы относятся к типу хордофонов класса многострунных коробчатых дощечных цитр (индекс 314.1 согласно систематике Хорнбостеля-Закса). (1: 251). Большинство европейских цитр представляет собой коробчатые цитры прямоугольной или трапецевидной формы. Плоскость струн располагается в этом виде инструментов параллельно струноносителю – плоско или слегка выпукло. В старую европейскую литературу эпохи средневековья этот ассирийский инструмент вошел под названием phsanterium (psanterin), что связано, вероятно, с арабским santir (pisantir), персидским – santour (2:.225). Psalterium – псалтериум, инструмент европейского средневековья, истоком которого принято считать многострунный инструмент – канун. Родина его – Средний Восток (3: 222).

Одно из ранних изображений инструментов цимбального типа – играющий ассирийский музыкант на барельефе в Куюнджене. Знали такой инструмент уже в Египте, а уже из Египта цимбалы перешли к евреям и использовались ими при богослужении (праздничное вношение нового свода пентатевха, в первую ночь Ханука при зажигании свечей). У китайцев по сей день существует инструмент типа цимбал jang-kin или просто king – иначе – цинь, где вместо струн употреблялись 12-16 каменных пластинок, настроенных «хроматически». С течением времени стали изготавливать деревянные (фианг-гианг), а потом – медные пластинки (юн-ло). Кореицы по сей день употребляют янг-кум (аналог цимбал). Греки в свое время знали инструмент кинвал, а римляне – cynbalium, но это не были струнные инструменты. В Европе как струнный инструмент видим цимбалы уже в VII ст. Ученый XVI ст. Мерсен (M.Mersenne) описывает цимбалы еще под названием psalterium с 13 струнами, частично – медными, частично – стальными, по которым бьют палочками. В Италии в народе цимбалы называли «поросячьим инструментом», поскольку на нем имелось 30 струн из кишек. В Германии начала XVII ст. Преториус вспоминает и даже дает рисунок цимбал, называя их Nacrbret («доска, на которой рубят мясо»), но отмечает, что этот инструмент «собственно к музыке не относится». Цимбалы не любила Европа. Маттезон (J. Matteson) пишет, что им место в «подозрительных домах». Теперь в Германии цимбалистов давно нет. Лет сто назад их можно было видеть в Тюрингии среди крестьян-горцев. Задержались цимбалы только в Венгрии, Молдове и Румынии. Особенно полюбили цимбалы цыгане. Цимбалы (cimbal) были широко распространены среди польских евреев. На каждой еврейской свадьбе должна была быть музыка (клейзморим – ансамбль музыкантов), обязательным участником которого был цимбалист (2: 225-226). У славян цимбалы широко распространены у чехов, моравов, поляков, украинцев, белорусов. Н.Ф. Сумцов называл цимбалы «простонародным фортепиано». В традиционной культуре балтов цимбалы распространены у латышей и литовцев. На Кавказе подобный инструмент известен у армян (сантур) и грузин (сантури).

Имеет место распространение инструментов этого типа и у тюрко-монгольских народов. Таков бурятский иочин. В узбекской культуре аналогичный инструмент носит название чанг. Подобную конструкцию имеет и казахский жетиген, но используется он уже как щипковый инструмент.

Василь Пилипович Радзюш – традиционный белорусский музыкант-профессионал, родился в 1928 году в деревне Ивесь Глубокского района Витебской области, где всю свою жизнь и проживает. Уже в 1948 г. вдвоем с родным братом – скрипачем Микалаем Пилиповичем, на два года младшим (к сожалению, не так давно – в 2007 г. почившим: на стене в доме и сейчас одиноко висит его скрипка) – «у первых началах нашай ігры і после вайны, толька раны сталі загаіваца" завоевали они по всей округе и много дальше славу известных свадебных музыкантов: "Гуляў – ужо тыя пажаніліся, каторыя радзіліся ад майго паздраўлення", - рассказывает свадебный музыкант. Спору нет, никто лучше самого Василия Пилиповича – изнутри самой традиции о секретах

инструментальной игры судить не может. В первую же нашу встречу (лето 2009 г.) я застала его за игрой на цимбалах. Он и сейчас каждый вечер обязательно расчехляет свой инструмент и занимается часами – для себя, чтобы быть, как всегда, в форме.

"Гэныя *магазінныя цымбалы* – у іх адно, што ўстройства другое саўсім. Тут дзве падстаноўкі – і ўсё. А там многа падстановак (подставок – Г.Т.). Там такое ўстройства, што ён *падбіваець – цынбаліст*, но там нет працяжнога звука. Так – барабань: "бр-бр-бр-бр-бр". Вот так вот. Штоб ударыў – тыя *цынбалы не звіняць* гэдак. Вот. Такі *атрывісты голас*. Вот у чом разніца. *А тут працяжное такое*. А тыя ня будуць. Я на тых не ўмею абсалютна іграць. Я не знаю, дзе што. Я вам вот аб'ясню: самыя высокія галасы – што ў скрыпцы во, відзіця: вот 1,2,3 струны – *первыя галасы, сярэднія галасы і басы* (в этот момент В.П. приступил к озвучанию на инструменте поочередно каждого голоса – регистра, потом заиграл на сведенных вместе голосах – Г.Т.) – *гэта зведзена ўсё* – адно к аднэй. *Не гэдак, што кожнае сабе будзіць*: гэта сюды і гэта сюды. Я ўпярод іграў часта, дык *яны ў мяне і пяялі*. Я знаю іх натуру, вот. Сколька я гарэлку піў, сколька во я пераездзіў!"

Итак, самое важное отличие народных цимбал от заводских в том, что голос их "протяжной", не отрывистый, как на фабричных. Народный инструмент поет, звенит. Причем поют все три голоса-регистра, сводимые в единое целое мастерским инструментом, размещенным в физическом теле самого музыканта – в его руках, тонком слухе, сознании, охраняющем эталонные способы звукоизвлечения на цимбалах. Полученный, всегда прогнозируемый результат специально направлен на эффект постепенного задействования всех трех регистров инструмента. Без одновременного слышания множества поющих соинтонирующих звуковых "полей", образуемых основными тонами и их призвуками – разворачивающимися обертоновыми рядами, плывущими мягкими разнонаправленными кругами, прекрасно улавливаемыми, ощущаемыми в качестве непременного, обязательного ответа на само прикосновение к струнам невозможна сколько-нибудь положительная оценка звучания самим музыкантом – хранителем белорусской цимбальной традиции. Звуковая явь, лишенная этих разворачивающихся в пространстве обертоновых полей, осознанно "набираемых" и умело умножаемых на своем инструменте маэстро из д.Ивесь, соотносится им самим с *тишиной или "гладким" звуком*, не одобряемых, не принимаемых в качестве "своего"местной традицией.

Близка подобная настройка слуха на созвучания комлексных, сложных по своему набору, составу, спектру цимбальных звукосочетаний к принимаемой и певческой народной белорусской культурой тенденции к расширению звукового поля единичного тона, его богатейшей орнаментации, захвату широкого в пространственном отношении участка мелодии (4: 66,74-75). То же свойство очевидно и в различных звукопроявлениях живой природной среды, всегда наполненной многообразным спектром тембровых шумовых и музыкальных звукокомплексов.

Для белорусских цимбалистов – "мыслителей"подобаяинтерпретацияпредпочтительного созвучания инструментальных голосов-регистров, постоянно меняющихся в процессе игры конкретных звуковых наборов вкупе с их обертоновыми рядами, в целом достаточно характерна. По-своему близкой данному определению представляется характеристика эталонирующего звучания цимбал как "живой музыки", данная другим народным музыкантом – Г.П. Шамаком, 1932 г.р. из д. Островки Осиповичского р. Могилевской обл. (5: 7-8).

И смычковые, и щипковые, и "приударяемые" (термин В.П.Радзюша) хордофоны относятся к обертоновым музыкальным инструментам (6: 91-92). Нижний тон каждой из выстраиваемых при игре на цимбалах вертикалей (при наличии хорошо резонирующего корпуса инструмента, вмеру жестких палочек-крючков – мягкие палочки, как и мягкий палец при защипывании струны дают более бедный обертонами звук) становится базовым для своих обертонов, образуя широкую высотную зону реального тона (Н Гарбузов). Действующая вертикальная координация реально набираемых голосов инструмента превосходит разворачивающуюся собственным путем горизонталь, связанную с мелодической линией. Потому общепринятая демонстрация в нотациях большинства публикаций лишь одноголосных "тематических" разверсток разрозненно подаваемых колен, должных затем составить некий композиционный набор согласно непонятным, домысливаемых

позже самим читателем, законам чередования, комбинирования, предполагаемого соотнесения, представляется недостаточной для реального представлений о стиле игры и целостной форме подлинной народно-инструментальной композиции.

"Как и у всех струнных инструментов, место приложения силы влияет на состав обертонов в спектре: при возбуждении точно в центре струны превалируют в основном нечетные гармоники. Сдвигая место возбуждения <...>, можно увеличить количество высших гармоник и сделать звучание более ярким" (7: 315). Комментируя форму свадебного "Устрэчнага марша", В.П. замечает, что в основном играется два *куплета*: куплет добавляется – простейшее обобщение музыканта фокусирует внимание на обязательной двучленности, повтороной симметрии предполагаемой минимальной по объему композиции.

"Людзі сідзяць за сталом, а мы ўжэ выходзім на зал, вот. Ні за сталом сядзіш – на хаду стаім, во які парадак! У свадзьбе – толька паздравіць публіку. Вот тут паздраўленне вядзецца маладых – і пашлі ўсіх гасцей парадкаваць. Госці ідуць маршам. Можна паздравіць, бодрасць падняць. А музыкант тожэ далжон не драмаць! Сразу ад яго завісіць уся публіка: штоб шолкам хадзіла! Падходзім - у мяне цынбалы вісяць на шэі. Во пояс устроены – на шыі я дзяржу. А скрыпка – што яе дзяржаць? Падходзіш. Кунпанія стаіць – а мы ўжо на нагах – і кала столу. Начынаем з маладой пары. А патом ад маладых – управа, налева. Паздраўляем следушчую пару – называем паімённа. І жалаем, што ім жалаць надабна. Марш іграем - болей нельзя нічога: ідзець паздраўленне. За гэта, за паздраўленне, як ігралі, клалі грошы. Нужна тарэлачка, платок пасланы. І вот паздраўляем. І када паздраўляем, яны становяцца за сталом, падымаюцца. Гэтак вечар, ноч гуляюць. А ўжо на заўтрашні дзень – на "паследнім стале" (имеется в виду предписанное традицией благодарственное угощение членов инструментальной "капэлы").

"*Цынбалы* перадусім іграюць *у капэле*. Капэла каб была. Большы звук у іх. Я як канчаю первы *капёрт* (колено. - Г.Т.), я тут сразу ў два кручкі ўдараю. А тады апяць. Нада смела! Глядзі ў вочы прама!"

(Нотный пример: "Баравікова полька" с припевками. Играет и поет М.П.Радзюш)

«Чатыры разы граюць. Эта "Баравікова полька". Німа, памёр ён ужэ. Вот был заядлы *музукант*. Как ударым усе! Ён *на гармонях. Скрыпка, цынбалы* – да й падводзіць ён – *патроя*. Гармонь – гэту музыку не любілі – як даўней. Гаварылі: "Што карова рыкаець". *Самая красівая і жалаcная музыка – гэта струнная*. І самая, на первам шчату – гэта скрыпка, цымбалы. Тока скрыпка, цымбалы. Не падходзіць *ні мандалінка, ні балалайка*: *шчабечыць* толькі. А *скрыпка* – у яе такі *працяжны голас*, яна ж *праразаіць* невядома. Атыйдзіся ў старонку – тока будзеш чуць, як скрыпка граіць. Как ана праразаіт. *Далей атойдзеш – то лепей чуеш*. О то скрыпка – эта ж вот так на первам шчату. Чатыры струны. *Тую не чуеш музыку – толька скрыпкі сакочуць. Скрыпка плачыць, жалаcна пяець*.

" Ай, дзе ні былі! Мне не страшна – і сягодня б пайшоў (далее рассказывает о цимбальных палочках-*крючках*). *Каб* ён *лёгка* ў цябе *кавыраўся ў* руцэ і ён *каб выгадна, працяжна*. І вот так і сяк, а еслі так дзяржаць – не, не палучыцца. Як пальцы ляжаць на смыку – во як дзяржаць яго нада: два в аснавным пальца зверху (і тры можна), і трэці з-пад нізу. Штоб ён у цябе лёгка чуставаўся. А еслі сціснеш яго – дык не, ня будзіць цябе. Усяк бываіць, працяжна, а *дзе нада – скоранька, на адном месце смыкам атработаць*. Сматра што будзеце граць, дзе вам нада".

Основные элементы для извлечения звука во всех струнных инструментах, в том числе – в цимбалах: генератор – возбудитель колебаний, с помощью которого мышечная энергия передается через движение смычка или удар молоточком; вибратор – натянутые колеблющиеся струны инструмента; резонатор – корпус с заключенным в нем объемом воздуха. Как и у скрипки, в цимбалах имеются резонаторные (круглые) отверстия. Они способствуют возбуждению верхней деки на высоких частотах, обеспечивают усиление звука на низких. Вместе с внутренним объемом корпуса они формируют резонатор. Сильнейшее влияние на процесс звукообразования оказывает подставка. Она имеет сложную форму и устанавливается на верхней деке. Ее предназначение – удерживать струны на нужном расстоянии от корпуса и передавать колебания струн на резонаторы (верхняя нижняя части корпуса и воздушный объем между ними). Форма, структура, физические особенности головки-"кручка", свобода, легкость ощущений при их

нахождении в руках специалиста-музыканта оказывают влияние на громкость и тембр получаемого звука. Акустические свойства палочки-крючка определяются формой его ударной части, массой, жесткостью головки (жесткая и средней жесткости крючок-головка дают совершенно разный спектр звука). Место удара, скорость молоточка при подлете к струне, время соприкосновения с нею, обусловленные как массой головки, так и внутренними импульсами, посылом играющего, силой-слабостью удара – предопределяют характер звука. Палочка – продолжение руки музыканта и проводник его эмоции. При ударе точно в том месте струны, где находится узловая точка данной гармоники, возникает то, самораспознаваемое слухом такого серьезного музыканта, каким представляется В.П.Радзюш, ощущение поющих, дляющихся, расплывающихся, набирающих силу голосов (музыкант демонстрировал это перемещение звуковой волны движением рукой). Место удара избирается музыкантом интуитивно – по предугадываемому и обусловленному практикой игры, опытом цимбалиста, звуковому результату исходя из условий получения струной максимальной энергии колебаний (7. 326).

Естественный вопрос собирателя к знатоку традиции – кто были его предшественники, у кого он учился. Ожидаемым оказывается и ответ: "*Самае навучэнне* – то эта *сам*. Самі – што яны нас вучылі? Што яны граюць – мы ўжо чулі, панімалі, што яны граюць". Всю свою жизнь В.П.Радзюш, как и любой другой профессиональный народный музыкант-инструменталист, исполнял функцию "служителя крестьянской общины" (8: 170). С одной стороны, он – непременный участник самых важных обрядовых празднеств, календарных и жизненного цикла. С другой – первое по значимости лицо на деревенских увеселениях и танцах.

Функция музыканта в обрядах (для В.П.Радзюша самые памятные – это Великдень и Цярэшка) предполагает его мобильность, наблюдательность, остроту реакции. Цимбалист не сидит на месте – он ходит, передвигается, быстро и самостоятельно реагирует на происходящее.

"На первы дзень пасхі хадзілі – цымбалы і скрыпка –мы з братам. Іван – запявала: адзін толькі запяваіць. *Гаспадарскі Хрыстос* ігралі".

"На *Цярэшку* танцуюць –маладзёж танцуіць. І шэпчыць адзін аднаму. Жэншчына і мужчына –дапусцім, нас з вамі апрэдзялілі. Ўсё – дагаворымся. Точна ўсё – сагласіе. І выходзюць. А музыканты – іграем і нібы і не дапанімаем гэта. А мы відзім усё гэта. Бабушка ходзіць і дзед ходзіць. І дагаварваюцца, хто з кім будзе. І ўжо дружбу маюць между сабой - ходзюць, ходзюць.Ну, абводзіць: музуканты ўжо відзяць. Сразу начынаем *Цярэшку* граць. Падымаюцца і сходзюцца. І становіць у шэрэнгу – усех становіць. Мальчыкі ў адну шэрэнгу, а гэта – дзевачкі - па пары. Ну, ужо як набяруць – усё. Музыка начынаіць іграць, іграць. Іграем *Цярэшку* і дабаўляем *Лявоніху*. Малец далжон дзевачку лавіць – і бегаюць. А *Лявоніха* іграецца – гэта самая пара мінаецца. Дзевачка далжна мальчыка злавіць. І тады ўжо хто стаяў на правым канцы, на левы становіцца. А тады танцы".

Для В.П.Радзюша не безразлично следование тому или иному принципу повторности колен в целостной форме, которые сам он назвал новым для нас термином *кап'ёрт*. Для него существенно, что во Встречном свадебном марше *куплет* (почему-то уже не кап'ёрт) повторяют ровно два раза. Заинтересовала нас и система создания цимбалистом целостной развернутой танцевально-инструментальной композиции, которую он проектирует, сознательно воспроизводя и обновляя существующий канон. Общепринятым является построение на базе сопоставления двух разных колен. В нашем варианте полька разворачивается путем сопоставления трех, а не двух разных "тем" танцевального генезиса в сопоставлении – кажая внутри себя – различных типов повторности и обновления, в разном количественном исчислении таких повторений-преобразований, обнаружении их сходств-различий на расстоянии в пределах целостной формы, в их допустимой сочетаемости или несочетаемости с другим тематическим материалом, "набираемым" в процессе продвижения. С наибольшей обстоятельностью представление о принципах конструирования В.П.Радзюшем своей индивидуальной авторской версии формы-структуры и формы-процесса можно составить, проанализировав целостные транскрипции, которые сделаны нами по магнитофонным записям игры цимбалиста (86 строк, занявших 9 страниц нотного текста).

Все три «тематических» материала «Бара-

виковай» польки представляются мелодическими образованиями очевидного инструментально-танцевального генезиса. Каждый из наигрышей как самостоятельная малая форма, существующая в границах целостной инструментально-хореографической композиции, представлен симметрично-пропорциональной парно-квадратной структурой, обусловленной, в том числе, симметрией тела человека – наличием двух ног, рук, соответствующей интуитивной парностью любых движений-жестов и отвечающих им ритмотембровых мотивных комбинаций, психологическим удобством такого рода комплексов двигательно-интонационной парности, запечатленных на любом структурном уровне танцевальной инструментальной композиции разных этносов и континентов.

Наигрыш **А** строится как нисходящее, стремительно разворачивающееся в потоке равновеликих равномерных длительностей с замыканием (путем суммирования двух длительностей в одну на конечной доле «квадрата») движение от вершины-источника с задействованием трех тонов в трех последовательных неточных секвенциях. Внутренняя спаянность этих интонационных структур предопределяется «пружиной» зарождающейся мелодико-интонационной функциональности. Последовательно проводимые – вначале через тон ступени, осознаваемые современным слухом, воспитанным на базе закономерностей аккордово-гармонической функциональности как трезвучие IV ступени, разворачиваются в своей линейной функции с движением сверху вниз, затем плавно переливаются в неполное – без основного тона трезвучие I ступени, данное в обращении (2-е звено секвенции). Это интервальное (неаккордовое) созвучание в горизонтальном мелодическом развертывании V–II ступеней (преддоминантового генезиса). Четвертым, завершающим звеном танцевального «квадрата» становится большетерцовая интонация III – I с трехкратным повторением нижнего тона (в движении польки соответствующее притопу в «три ноги»). Общая схема, реализуемая в мелодии «темы»-наигрыша близка схеме IV-I-V-I (см.: Е.В.Гиппиус о русской частушке), с той лишь разницей, что ступени еще не равнозначны аккордовой функциональности, они отражают ту историческую стадию, которая хронологически предшествует функциональной аккордовой централизации и реализуются в мелодической горизонтали в своем ладовом – неаккордовом, неполном виде. Определяют интонационное содержание наигрыша звуки терцового ряда, построенные в рамках IV ступени, преобразуемые затем в последовательность регистрово более низких – трихорда в кварте с нижним опорным тоном в качестве базового и следующего за ним квартового сопряжения тонов мелодии с базовой пятой ступенью. Мелодия, которая берет свое начало в зоне вершины-источника, наиболее удобна для вокализации, хотя какого либо приближения к ценностным ориентирам вокального интонирования с его опорой на песенный распев, на продление тона здесь нет. Изначально сверху вниз, а не наоборот, строилась, кстати, даже сама тетрахордовая система в Древней Греции, лишь в Новое время преобразованная. Подобного рода мелодический вектор отвечает естественным предпосылкам голосового аппарата человека. Он соотносим с традиционной мелодикой многих архаических культур мира (Северная Австралия, Океания, Африка, индейцы Америки и др.).

Вторая «тема» **В** контрастирует первой по направленности движения, по широте охватываемого ею звукового пространства. Оставаясь неизменной в ритмико-тембровом отношении, в этом плане она не составляет контрастирующего материала – наборы фигур дробления, общий ритмический рисунок остаются вроде бы неизменными. Эта «тема» тоже представляет собой композиционное единство как цельная мелодия волнового строения. Взамен коротких секвенционных интонационных звеньев предшествующего «тематического» образования, она «набирается» с учетом уже сугубо инструментальных предрасположенностей. Охват звукового пространства широкий – в движении снизу вверх по тонам полного трезвучия I ступени. Его объем, превышающий октаву, немыслим в собственно певческой традиции (ее мог бы спеть разве что оперный певец с развернутым диапазоном голоса и соответствующей техникой). В качестве вершины здесь задействована III ступень через октаву, находящаяся на расстоянии децимы от начального тона.

Третий «тематический» блок **С** разворачивается в границах диапазона большой ноны – в верхней его зоне. Этот наигрыш имеет, как и первый, секвенционную звеньевую природу. Три последовательно «спускающихся» от вершины, движущихся фазами микрораздела завершаются объединением третьей и четвертой фаз в единую неделимую завершающую звуковую конструкцию с трехкратным закреплением в сознании прежде всего самих танцующих нижнего опорного тона.

Если в мелодии **А** мелодическое движение осуществлялось с пропуском тонов – через тон, а то и через два, то в **В** соседние звуки плотно прилегают друг к другу, расположены часто, без каких бы то ни было скачков. Движение мелодии в целом соответствует менее виртуозной манере игры. Тоны движутся равномерно, чуть «лениво» восьмыми длительностями – без «подстегивающего» разгона шестнадцатыми. В третьем наигрыше, как и в первом, можно расслышать зачатки той же мелодико-функциональной схемы, которая организует первый наигрыш. Противопоставляемый **С** материал **В** преобразуется в начальной своей зоне достаточно принципиально: задействованный диапазон сужается до октавы, первая и вторая фазы строятся теперь на базе видоизмененной повторности. Соотносятся они между собой как свободные варианты микроразделов исходного материала **В**, как его разработочные, вполне в духе стилистики классицизма, преобразования.

Понять каждый раз заново слагаемую форму цимбальной композиции – значит уяснить целесообразность в продвижении воспринимаемого слухом потока звучаний. Конструктивные свойства цимбал, как и любого другого инструмента, предопределяют технику игры на них. Музыкант каждый раз заново находит раздражители для слуха, преодолевая инертность заданной повторности музыкального материала. Точные и неточные повторы, движение по тем же элементам, но в ином, подчас – обратном порядке, горизонтальные и вертикальные перестановки становятся важными формообразующими механизмами интонационного прорастания.

На основе подобного рода трансформаций нами выстроены ряды технических и художесвенных приемов, с помощью которых мастер преобразует звуковой материал отдельных эпизодов, "узлов" малой формы, создает на базе их повторности крупные блоки, разделы целостной композиции. Один из «рецептов» обновления уже прозвучавшего ранее обусловлен объемом и плотностью репетиционных звукообразований (разными способами игры «в два кручка» коротких и более долгих тремоло). Соответствующие сегменты формы то строго симметричные и разряженные – репитиции шестнадцатыми длительностями поначалу перемежается тремя, пятью восьмыми (А, А-1), то более плотные и масштабные – появляется стремительный поток, сплошная «стена» из шестнадцатых, которые перемежаются всего двумя восьмыми на один «квадрат» формы (В-3, А-4, А-5). Особенно важной связующей функцией наделяются фигуры из двух шестнадцатых (равно – той же фигуры, но уже с дроблением в две тридцать вторых и одну шестнадцатую) на стыках формы – при объединении мотивов (ср.: А и А-2) и колен. Подобные ритмические последовательности соотносятся прежде всего с последней восьмой, замыкающей практически каждый предыдущий «квадрат» формы (редкие исключения в этом плане, лишенные такой мелодической микросвязки - В-10, В-12, В -13, С-1), и открывают каждый последующий (именно с нее начинается каждая строка нашей транскрипции). Их появление становится связующим звеном, которое знаменует преобразование композиции из замкнутой по отдельным «квадратам» и парам «квадратов» в продолжающуюся, длящуюся. Оригинальный выход, напрямую способствующий приращению последующего «квадрата» к предыдущему, имеем в В-16 с его зачином в виде ритмически обостренной короткой, весьма активной шестнадцатой с паузой. Каждый полный «квадрат» всегда сдвоен – он образуется всегда парным проведением одной и той же темы (АА-1 или ВВ-1 и т.д.) и связан в единство с последующей – другой, контрастной темой на стыке «тем». Последовательно сцепляясь, такие объединенные сопоставления преобразуют звучащий материал бесконечно продвигаемую вперед, долго не замыкающуюся целостность. Финал композиции обусловлен только художественным замыслом самого музыканта, соизмеренным им самим с силами танцующих.

Подобную же роль играют и регистровые смены. В проведении А-3 появляется резкая атака начального тона, взятого в более низком – смещенном на октаву вниз регистре с использованием восходящего мордентного приема на фортиссимо. Затем тема снова возвращается в прежний привычный регистр. Обычно подобный регистровый контраст становится сцепкой внутри пары квадратов, основанных на том же тематическом материале. В А-10, А-21 регистровые «сломы» сопряжены с резкими сфор-

цандо в верхнем или нижнем регистрах, обеспечивающих большую плотность прилегания к последующему звуковому материалу, который оказывается в поле воздействия обертонов предыдущего. Приемы глиссандирования на пиано в зоне начальных звуковых импульсов «тем» (восходящие глиссандо в зоне ступеней I-IV, I-VI, III-IV, I-VII, II-VII, VI-III через октаву) – еще один из приемов обновления формы (А-12, А-13, В-14, В-18). Паузирование как пропуск, отсутствие тона, приходящегося на «раз» – самую сильную долю, выполняет функцию ориентира для танцующих в любом танце и становится приметным способом обновления материала, но уже в динамических шкалах форте и фортиссимо (А-3, А-9, А-20). «Новое дыхание» многократно повторяемой «теме» может придать отчетливая синкопа, приходящаяся на «и» – уже без предваряющей ее паузы (А-9, А-10, А-12). В В-12, В-15, В-19 октавная мелодическая «рамка» раздвигается до интервала ноны. В проведениях В-3, В-5, В-7, В-23, А-34, В-31, В-38, В-39, В-41 появляются роскошные, преимущественно большесекундовые созвучия-синкопы гетерофонной природы – одиночные и в виде гроздей повторяющихся секунд (сочетания IV и V, VII и VIII ступеней), предельно динамизирующие форму. В А-9 возникает целая череда таких «бликующих» разномастных секунд, объединящих созвучия V и VI, IV и V ступеней; в В-39 слышим неожиданную секунду из созвучаний II и III ступеней через октаву). В В-3 подмечаем редкую малосекундовую звуковую краску, которую дают созвучания си бекар с до, в В-5 – верхнее фа с ми бекаром тоже дают в целом редкое малосекундовое созвучие. В В-13, В-15 наряду с секундовыми вертикалями появляются еще и сразу два квартовых сопряжения (II и V, I и IV ступени) на ритмически слабых долях, что тоже чрезвычайно показательно. В С-4, А-10, А-23, А-24 появляется мелодический ми бекар вместо прежнего ми бемоля, в начальном А – перемежающиеся, переменные звуковысотные варианты IV-й ступени: си бекар и с си бемоль, которые снова обостряют наше восприятие. В-18, В-19 как свидетельство мелодического обновления незыблемой, казалось бы, темы нарастает эмоциональный накал это как раз примерно середина формы. В В-30 встречаем мелодическую связку внутри темы взамен уже привычной разделенности составляющих ее тонов. Подчас обновление затрагивает даже собственно ритмическую конструкцию, в принципе будто бы обязанную по законам жанра быть неизменной: на смену парным квадратным приходят одиночные трехмерные мотивы, движение то продолжается, то сокращается, то растягивается. В В-18, В-19, С-4, С-6, С-7 появляется один из любопытнейших способов обновления музыкантом звуковой краски с помощью флажолетов: едва прикасаясь к струне движущимся пальцем, цимбалист получает звук, лишенный своего основного тона, смягченный в динамике неземной по степени своей «тихости» краски. По идее такие звучания можно было бы даже не расслышать, настолько они тихо-серебристы. В-21, В-23 характеризуются возникновением триольных ритмических группировок, весьма характерных и для песенной белорусской культуры.

При всем соответствии подобных способов обновления тематического материала принципам комбинаторики (9), рассмотрение целостной композиции выявляет отчетливую трехчастность. Последняя дает о себе знать прежде всего в сопоставлении по принципу эмоциональной динамизации (средний раздел) и успокоения (начальный крупный раздел и реприза), в направленном движении к обновлению формы и возвращении к исходному материалу, в противопоставлении динамизированной и спокойной «шкал» с соответствующими каждой из них техническими приемами – уже вне ориентиров на виртуозность исполнения. Наиболее убедительным фактором подобного трехчастного структурирования становится характер сопоставляемых между собой трех тематических блоков, а также задействование вокализации как еще одного, дополнительного средства динамизации целостной формы. Сам цимбалист в определенный момент развертывания формы начинает петь припевки с явным, то шуточным, то эротическим подтекстом.

Первый крупный раздел организуется сопоставлением двух материалов – А и В (АА-1, ВВ-1, А-2А-3, В-2В-3) в их сменяющих друг друга дважды версиях (первая страница транскрипции). Затем, сохраняя ту же структуру – но уже в новых вариантах тех же тематических проведений, к парам сдвоенного квадрата как принципиальной основе инструментального мышления (А-4, А-5 и А-6. А-7) подключается певческий голос. Припевки сугубо мужского плана распеваются всегда только на тематическом материале А (их разделяет материал В-4, В-5, а заключает В-6, В-7) (см. страницу 2

нотации). Тексты припевок следующие:

1. Ну, дзевак многа, дзевак многа,
2. А на небі звёздак многа

А іх некуда дзеваць, І вялікіх і малых,
Скора будзет пасевная, А на свеці дзевак многа
Будзем араць запрагаць, І разумных і дурных.

Последующее серьезное обновление тех же сопоствляемых материалов - теперь уже в три пары: А-8, А-9, В-8, В-9, А-9, А-10, В-10, В-11, А-11, А-12, В-12, В-13 (представлены на с. 3 нашей расшифровки) - служит заключительным разделом первой части большой трехчастности.

Вторая часть большой трехчастной композиции начинается с введения совсем нового инструментального раздела – С, которому присуще контрастное сопоставление – в соотвстствии с уже апробированным ранее принципом парности "квадратов" - в сочетании с уже сугубо инструментальным разделом В. Общее соотношение этих пар: С-В-С-В-С. Только здесь начинают активно "работать" такие мощные средства обновления, ранее уже в некоторой степени опробированные, как восходящие глиссандо на пиано и сменяющие их тишайшие флажолеты. Заметно расширяется звуковой объем в результирующих вертикалях созвучаний (с. 4-5).

С возвращения к сопоставлению тематических материалов А и В (внизу на с.5) начинается расширенный третий раздел формы. К инструментальному проведению А-25, А-26 (с.7) снова подключается голос - с очередной, уже третьей по счету припевкой:

А хто полечку танцует,
Тот багатым із-за мук,
Тот паследнюю карову
Над бацінкі аддаёт.

Общее число сопоставляемых сдвоенных и постоянно обновляемых пар А-В в третьем крупном разделе формы возрастает до 17. Совершенно неожиданно завершающим композицию выступает раздел А-37, уже не имеющий сопоставления с В, более того - остающийся непарным. Целостная форма заканчивается на диминуэндо с прерываемой, обрываемой и затухающей краткой, слегка замедленной в инерции обретенного ранее полечного движения, новой интонацией (при этом палочки кладутся на струны инструмента и дают еще одну неповторимую звуковую краску).

Три тематических составляющих польки, рассматриваемые в их преобразованиях-трансформациях, со всей очевидностью рассчитаны на вызывание определенных мускульно-моторных ощущений – тоже мощных и виртуозных, но уже в хореографической шкале измерений. Гипнотическое повторение этих базовых формул становится возбудителем «полечного полета» танцующих, нужных притопов, смен хореографических па – так и видишь, как пыль поднимается вверх, а ноги, руки, тела, разгоряченные лица танцоров мелькают, словно в калейдоскопе. Наплывами сменяя друг друга, кружась в бешеном ритме, пары, по крайней мере, отдельные представительницы женской их составляющей в изможднии падают ниц. Самые же физически выносливые готовы продолжать танец. Целостная музыкальная форма польки сознательно наращивается цимбалистом, он осознанно продуцирует дальнейшее нескончаемое движение в танце.

Развертывание полечной композиции, рассматриваемой как результат беспрестанного обновления в игре народного музыканта, связано с реализацией канона беспрестанных новаций, обязательного для традиционной инструментальной игры: "Еслі б мы ігралі следушчэ васкрэсенье, – саўсім другая музыка была б. Тое самае, што чалавек песню пяець – не палучаецца тое самае".

"Хатак не было, толькі на тым месцы быллё было парошшы, што вы думаеце! А вясёла было тым, што збéруцца – і ўсё ў кучкі. Вот і ніхто не пацяраецца: і маладыя, і сярэднія, і старыя. Хаткі строілі і на плячах цягалі. А вясёла было! А ўжо музыку! У нас цымбалы былі – так дадзём, дык што ты! *Вечар – як пойдуць дзевачкі па вуліцах пяць*, дык тока...А цяпер каго пачуіш? А тады ж как пялі – ай-я-яй!. *Толька лясы калышацца, як пялі*, во. А цяпер ужэ тых людзей нет. Гэта ў маім возрасце прымерна – дак пялі. *А танцавалі* – што ты, божэй! *Не было, калі спаць* (10: 29). Не паспеш, прыедзеш, а як зімой – прывазілі нас (музыкантов, - Г.Т.) дамоў. Каня ўжэ дзяржаць прыгатоўлена. Не ўспеем толькі сагрэцца – ужэ сідзяць прыехаўшы следующчыя. Не было музукантаў – што вы думаеце! Толька ляжаш,

абагрэісся – ужэ сідзяць, улыбаюцца. *Ніякай платы не было*. Спасіба – усё, рукапажаціе. Хто ж мог плаціць? Мы ж роўназначныя – *тока ўгашчэнне*. Чым багат, тым быў і рад чалавек: *бутылачка там, агурчык, кусочык хлеба, можа там якога лупунка*, - і апяць пашлі. Толька пол ходзіт хадуром – так танцуюць. Вясёла было, а весялосць – што вы думаеце? Я і сам траву еў. Што вы думаеце – крапіўкі не было дзе знайсці. Асаку, ай, пупышкі на 'сацэ, на балотнім – сморгалі. І мамкі нашы строілі, как дзе мучыцы дабавяць жменьку – на тры жменькі гэтай герц'ы – то елі. Спрашываецца, што елі – мы самі не знаем, што елі...А каб было што надзець! І не падражалі адзін аднаму: ці там латанае, ці не латанае, ці табе падходзіць, ці не падходзіць, красівае ці некрасівае – ніхто вніманія не ўдзялял. *Але вясёла!* Назбіраецца поўная хата мальчыкаў і дзяўчатак. Месяць – тока пыл ідзе. *Цяпер дрэнь Заглохла прырода, гладка* – што вы думаеце! І надзецца не было чаго, і абуць не было чаго, есці не было чаго, ну, весяліліся, духам не падалі. І не балелі плюс к таму. Былі разбітыя, раскалочаныя, а тады сабіраліся ўсе ў кучку. А цяпер запяі – скажуць п'яны. Сколька ў нас тут дзеравень: Асінаўка – тры жанчыны. А было ў тое ўрэмя да вайны 27 хат - і ў срэднім узяць: пяць чалавек на хату. У Гразях тры, а шосты бяз ног ляжыць".

"Не ўпатрэбляецца музыка – ана тожэ *глохнет*. Нет таго чыстага голаса ў ей. А тады *пасцепенна* яна *разыгрываецца*. Яна *барабаніць*. Вот, кажыцца, ты і *звядзеш звод*, а ўсё роўна чэво-та не хватает. А не хватает таго, што ня пользаваішся ей."

Литература

1. Эрих фон Хорнбостель и Курт Закс. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов в двух частях. / Редактор-составитель И.В.Мациевский. Под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. Часть первая. – М. 1987.
2. Хоткевич Г.М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2012.
3. Encyklopedia instrumentów muzycznych świata. Warszawa,1996.
4. Тавлай Г.В. Орнаментальное пение – универсалия традиционной культуры//Голос в культуре: Артикуляция и тембр. СПб., 2007. – С.66, 74-75.
5. Назина И.Д. Бытие народных инструментов в свете народной терминологии (на белорусском материале) // Проблемы инструментоведческой терминологии. – СПб., 2005. –С. 7-8.
6. Утегалиева С.И. Хордофоны центральной Азии: этапы эволюции//Музыкальные инструменты в истории культуры. – СПб., 2007. – С.91-92.
7. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика: Учебник для высших учебных заведений.– СПб., 2006. – С.281, 326.
8. Никифоровский Н.Я. Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударъ и Музыка //Этнографическое обозрение. 1891. Кн. 13-14. № 2-3. – С. 170.
9. Предложенный И.В.Мациевским термин *комбинаторика* впервые применен, раскрыт как основной формообразующий принцип в структурах разного уровня русской бытовой инструментальной музыки Ю.Е.Бойко. Исследователь выстраивает определенные системы уровней комбинаторики путем комбинирования различных версий одной попевки, наблюдаемой в пределах наиболее массовой – малой композиции, которая затем, в той или иной мере обновляясь, многократно повторяется уже в целостной композиции (Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского северо-запада. Глава IV: «Проблемы формообразования». Автореферат дисс. Канд. искусств. – Л., 1982). Термин подхвачен и, как правило, без ссылок используется сегодня многими отечественными этноинструментоведами.
10. «Значимость плясовых форм для функционирования всей инструментально-танцевальной традиции подчеркивается различием жанровых доминант в разных зонах северобелорусского этнографического региона. В западных местностях (за Полоцком, на путях к Минской области, Литве) важнейшее значение приобретает полька» (Ромодин А.В.Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. – СПб., 2009. – С.29).

УДК: 7.03 (575. 2) (04)

Rimantas Sliužinskas,
prof. dr.
Senior Research Fellow at Department of Music, Faculty of Arts, University of Klaipėda, Lithuania

LITHUANIAN TRADITIONAL LAMENTS: SIMPLE FOLKLORE GENRE OR THE BRIDGE *WORLD*" FROM THE "*LIFE WORLD*" TO THE "*DEATH*"

Abstract. *The article is devoted to traditional Lithuanian laments. The Lithuanian traditional musical folklore is one of the most archaic, and the ancient Balt worldview is reflected in a number of calendar and family ritual folk songs, including traditional melodious songs and poetic texts of traditional lament. Two social situations are known, which crying is used in the Lithuanian tradition: funerals and wedding ceremonies.*

Key words: *traditional Lithuanian laments, ancient Balt worldview, funeral and wedding ceremony.*

ЛИТВАНЫН САЛТТУУ ЛАМЕНТТЕРИ: ЖӨНӨКӨЙ ФОЛЬКЛОРДУК ЖАНР ЖЕ « ӨМҮРДӨН» «ӨЛҮМГӨ» ЧЕЙИНКИ ДҮЙНӨНҮН КӨПҮРӨСҮ

Аннотация. *Макала салттуу литвалык ый (кошок) ырына арналат. Литвалык салттуу музыкалык фольклор бирден-бир архаикалык эски ырлардан болуп саналат, байыркы-балтика дүйнө тааным, календардык жана үй-бүлөлүк элдик ырлар, анын ичинде мелодиялык ыр жана поэтикалуу салттуу тексттер чагылдырылат. Литвалык элдик салтта колдонгон эки социалдык кырдаал белгилүү: маркумду узатканда жана үйлөнүү үлпөт тойлорунда.*

Негизги сөздөр: *салттуу литвалык ый (кошок), байыркы-балтикалык дүйнөтааным, маркумду көмүү жана үйлөнүү үлпөту.*

ТРАДИЦИОННЫЕ ЛАМЕНТЫ ЛИТВЫ: ПРОСТОЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ЖАНР ИЛИ МИР МОСТА ОТ «ЖИЗНЕННОГО МИРА» К «СМЕРТИ»

Аннотация. *Статья посвящена традиционным литовским плачам. Литовский традиционный музыкальный фольклор является одним из самых архаичных, а древне-балтское мировоззрение отражено в ряде календарных и семейных обрядовых народных песен, в том числе и в мелодических попевках и поэтических текстах традиционных плачей. Известны две социальные ситуации, в которых плач используется в литовской традиции: похороны и свадебные обряды.*

Ключевые слова: *традиционные литовские плачи, древне-балтское мировоззрение, похоронный и свадебный обряд.*

The Lithuanian traditional musical folklore is one of the most archaic in all the Europe. The ancient Baltic world-outlook is reflected in a number of calendar and family ritual folk songs, including melodic lines and poetic texts of traditional laments.

What do we understand as **laments** in Lithuania? They represent very special and ancient genre of our traditional folklore. All traditional laments are created for a moment, on special fatal and dramatic occasions. So, they seem to be very improvised in their poetry and melodic lines. And they are. In other hand, our laments have very clear stable elements both in verbal and musical their sides.

The elements of traditional funerals and wedding customs are investigated and described in Lithuanian scientific literature. The works of Beresnevičius (1990)[1], Kudirka (1991) and Patackas, Žarskus (1990) may be mentioned as the classical publications on them. And the song books of traditional Lithuanian singing folklore, such as Juška (1955), *Lietuvių tautosakos rinktinė* (1954), *Lietuvių tautosaka* (1964) may serve us as the main traditional Lithuanian laments sources here with their poetic texts and melodic lines.

There are two social situations where laments are used in Lithuanian tradition: **funeral** and **wedding ceremonies**. Both of them reflect the essential changes in human being.

Funeral laments are still known in *Dzūkija* region (South East Lithuania) as a rule. The **pantheistic** and **animistic** world-outlook is very important in ***traditional poetry*** here:

Vai motule mano,	Oh my old mother,
Vai širdele mano,	Oh my sweetheart,
Vai, kada *pareisi*	Oh, when *will You come back*
Iš aukštojo kalnelio?	From the high hill?[2]
(...)	(...)[3]

LT[4] II, No. 566.

Pasakyk, tėvuli,	Tell, me, my old father,
O kuo man *pasiversti*	Whom I have *to turn into*,
Šiltą vasarėlę:	This mild summer time:
Ar raiba gegule,	Or into motley cuckoo-bird?[5]
Ar drabna paukštele?	Or into some other small and fine bird?
O *ar man nulėkti*	May I *fly off*
Žaliojon girelėn,	To the green forests?
O *ar man čiulbėti*	May I *warble* here
Su drabnais paukšteliais?	Together with all other small birds?
(...)	(...)

LT II, No. 569.

The **cuckoo-bird** is very important symbolic object here. It is possible to turn into it and to contact with both dead and living spheres. It is easy to see in the text of funeral laments for passed mother:

[1] Hereby and further see the Literature list in the end of the article.
[2] High hill we understand as symbol of village cemetery in our Lithuanian ancient world outlook.
[3] English translations hereby and further are made by author of the article.
[4] The list of abbreviations is given in the end of the article.
[5] Cuckoo-bird (female in Lithuanian language) we understand as symbol of hard life fate, especially for just-married brides in Lithuanian ancient world outlook.

Atskris, motinyte,	Oh, my dear mummy,
Pilkos gegutėlės,	The *grey cuckoo-birds* will fly to me here,
Padės *kukuoti* man, siratėlei,	They will help *to cuckoo* for me,
Paklausyk, motinyte,	The young orphan-girl,
Anksti rytelio,	Listen, please, my dear mummy
Nemanyk, motinyte,	In the early morning,
Kad tik *gegutėlė*,	And don't think it is only *cuckoo-bird*,
Žinok, motinyte,	Let You know
Kad čia tava *dukrelė*,	This is Your young *daughter*,
(...)	(...)

LT II, No. 563.

And all the birds are able to contact with the soul of the dead person. They even are asked to help for the young daughter to *wake up* her *sleeping* mother[1]:

Aš suprašysiu	I will call
Raibų gegučių	All the motley cuckoo-birds,
Iš tolimų šalelių,	From all the far-away sides,
Ir raibų sakalėlių	And all the motley falcon-birds,[2]
Nuog jūros kraštelio,	From all the sea-sides,
Kad jie *suskristų*	*To fly* all of them
Ant aukšto kalnelio,	On this high hill,
Kad jie *susėstų*	*To sit down*
Ant medžių šakelių,	On those tree twigs,
Kad jie padėtų	Let they help me
Budint motinėlę,	*To wake up* my old mummy,
Budint sengalvėlę,	My dear old mummy ...
(...)	(...)
Motule mano, senoji galvele,	My mummy, my dear old mummy,
Kukuosiu aš žalioj girelėj,	*I will cuckoo* in the green forests,
Kaip gegutėlė aukštam medely,	As a grey cuckoo-bird on this high tree,
Kol *neatšauksiu* savo motinėlės,	Until I will *wake up* my old mummy
(...)	(...)

LT II, No. 564.

Poetic formulas always are based on rhetoric questions: "*Why did You leave us for so long trip?*", "*In what sort of flowers will You blossom for us*?", "*In what sort of birds will You fly back to us?*" , etc. It also shows us very clear world-outlook position of our ancient, pagan forefathers. Both worlds – Death and Life – looked as the same world they knew from every day life, including well known for them all the living nature elements:

[6] The death is understood as temporary sleeping of the body in our traditional ancient world outlook. The soul is eternal, and it simply waits for the sleeping body, which knows in advance about its Resurrection in given by Lord time...
[7] It is also important to note human and nature parallels in ancient Lithuanian world outlook. So brother is tied with symbol of mail birds (as falcon-bird, etc.), and sister with symbol of female birds (as cuckoo-bird, etc.) in poetic texts of Lithuanian traditional laments.

Dai pasakai, dukrele,	Oh, tell me, my young daughter,
Dai pasakai, slūgele,	Oh, tell me, my young helper,
Dai *kokiu žolynėliu tu sprogsi*,	Oh, *what plants will You burst in*?
Dai *kokiu žolynėliu tu žydėsi*, -	Oh, *what flowers will You blossom in*?
Tai aš tą žolynėlį	Oh, I will water those plants
Tai kožna dienelė	With my bitter tears
Ašarėlėm laistysiu	All the days, all the nights here
(...)	(...)

LT II, No. 570.

The expression "*death*" is never used here, just "*sleeping*", "*leaving*", "*separating*", "*journey far away*", etc. :

Kelkis, motule,	*Wake up*, my dear mummy,
Kelkis, širdele, (...)	*Wake up*, my sweetheart, (...)
Ko neprakalbi	Why do You say nothing
Į mane, siratą,	To me, young orphan-girl,
Nė vieno žodelio? (...)	Any word, any syllable? (...)
Ar mano motulė jau taip *įmigus*	Is my dear mummy *fallen so deeply*
Į *saldų miegelį*?	In *so sweet and silent sleep*?
(...)	(...)

LT II, Nr. 564.

Močiute mano,	My dear mummy,
Širdele mano,	My sweetheart,
Ko tu taip greitai *atsiskyrei*	Why did You *separate* Yourself
Nuo manęs, siratėlės?	From me, Your little orphan-daughter?
(...)	(...)

LT II, Nr. 561.

Motulė *pasirengus*	My mummy *is ready* now,
Į didelę kelionėlę,	For *the great journey*,
Į aukštąjį kalnelį,	To the high hills[1],
Į mėlyną šilelį,	To the pine forests,
(...)	(...)

LT II, Nr. 562.

We can explain this position as ***death*** understanding in not tragic way, as forever natural changes in the nature. The animistic and pantheistic world-outlook is also seen very clear here.

The same way we also can recognise the possible ***bridge*** imagine to go to the Death World and the way back to rebirth in some other living forms. The symbolic ***soul bench*** (as the variant of *bridge*) is also known here very well:

[8] As it was mentioned earlier, high hill we understand as symbol of village cemetery in our Lithuanian ancient world outlook.

O priimkite savo žentelį,	Oh, [my forefathers], take Your son-in-law,
Mano vyrelį,	My dear husband,
Už baltų rankelių,	By his white hands,
O užstokite ant *vėlių durelių*,	Oh, stand, please, at the *soul-doors*,
O atidarykite *vėlių dureles*, (...)	Oh, open , please, the *soul-doors*, (...)
O pasodinkite į *vėlių suolelį*,	And let him sit down on the *soul bench*
(...)	(...)

JLD I, Nr. 317.

As we see, the ***soul gates (soul-doors)*** also are as synonym of *bridge* or *soul bench*. The widow cries, attending her husband at funeral procession (description of the lament from the end of 19th century):

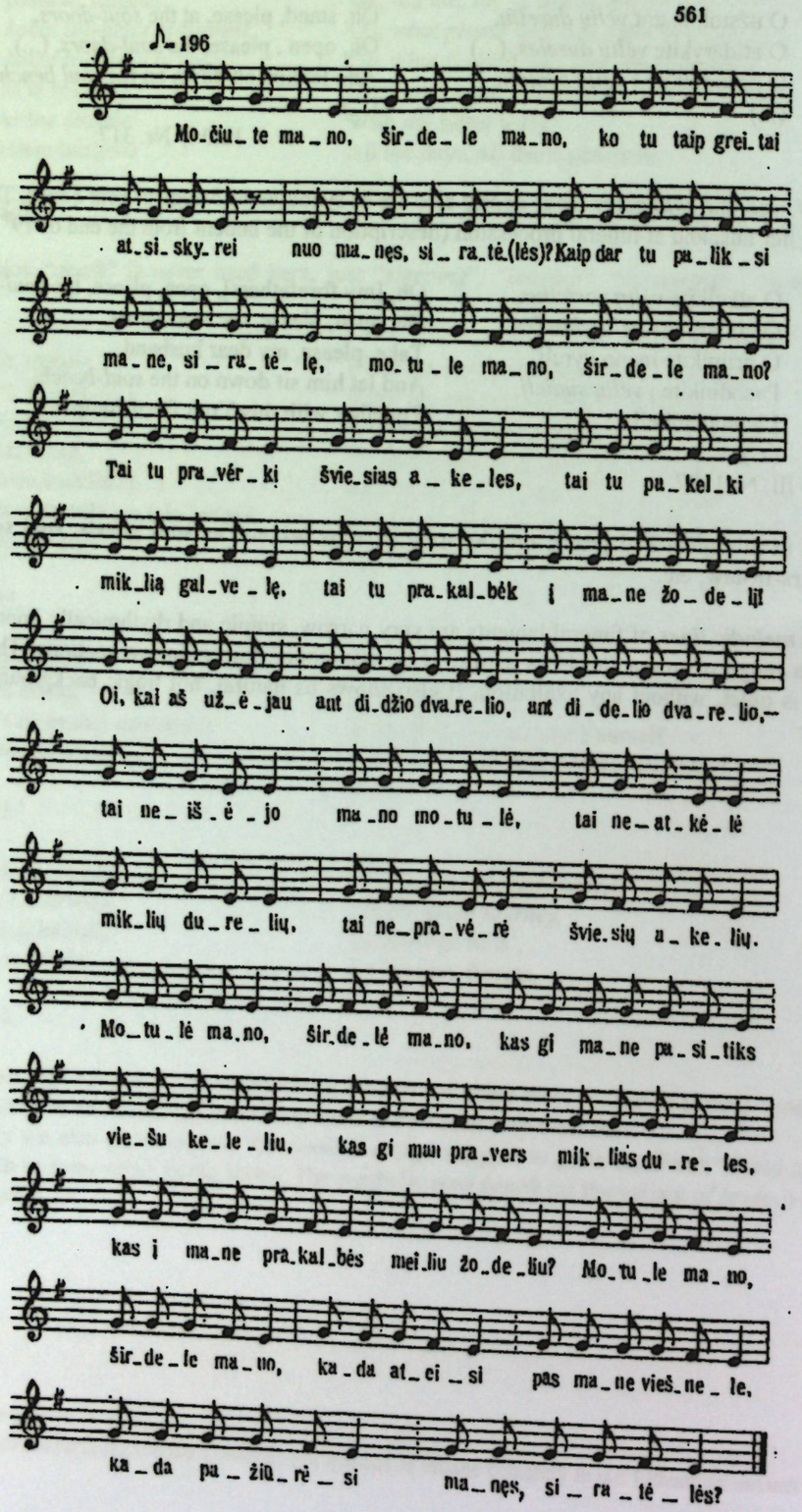
O atkelkite *vėlių vartelius*,	Oh, [my forefathers], open, please, the *soul-gates*,
O atidarykite *vėlių dureles*,	Oh, open, please, the *soul-doors*,
O priimkite mano vyrelį,	Take, please, my dear husband,
Pasodinkite į *vėlių suolelį*,	And let him sit down on the *soul-bench*,
Į lemtą pulkelį	Together with this Your fated company
(...)	(...)

JLD III, Nr.1187

Just in this quiet and peace, the departed persons become as **soul guests, soul sons-in-law, soul daughters-in-law**, etc.

The ***melodic lines*** of funeral laments are very narrow, simple and rhythmically improvised. They are based on range of minor thirds as a rule, with monotonic descending intonations. The mood of their reciting is quiet, without any exaltation. It also shows us natural, not tragic background of their native feelings:

Example Nr. 1.:



Močiute mano,
Širdele mano,
Ko tu taip greitai atsiskyrei
Nuo manęs, siratėlės?
Kaip dar tu paliksi,
Mane, siratėlę
Motule mano,
Širdele mano?
Tai tu praverki
Šviesias akeles,
Tai tu pakelki
Miklią galvelę,
Tai tu prakalbėk
Į mane žodelį ...
(...)

Oh, my old mummy,
My sweetheart,
Why did You left me,
Your young orphan-daughter?
How can You leave
Me, Your orphan-daughter,
Oh, my old mummy,
My sweetheart?
May You open
Your light eyes,
May You lift up
Your bright head,
May You speak
At least a word to me ...
(...)

LT II, Nr. 561.

The similar situation we can find in the *Aukštaitija* (north-east Lithuania) and *Dzūkija* (South-East Lithuania) regional **wedding laments**. The young girl is becoming as bride, and traditionally it is also understood as **the end of one life** (as *girl*), and **beginning of another life** (as *woman*):

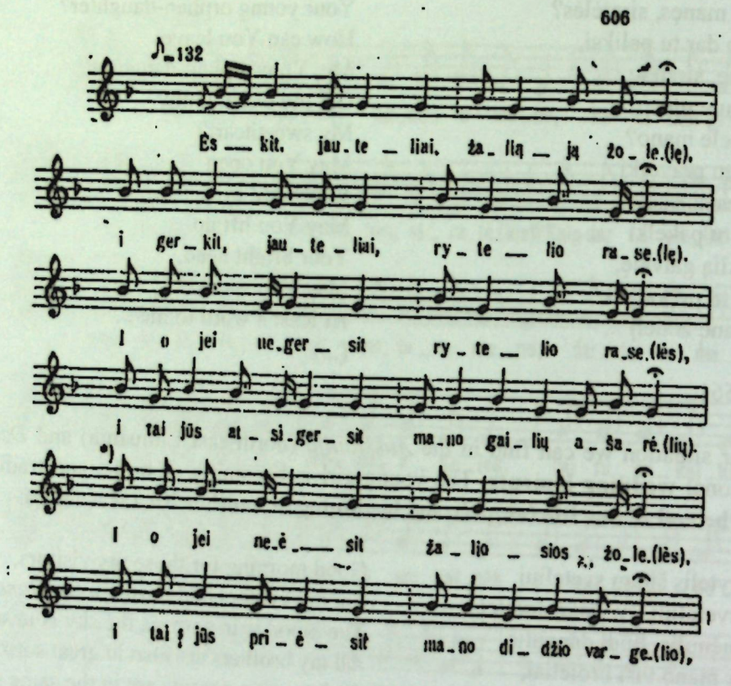
Labas rytelis šitam sveteliui,
Šitam sveteliui, *svetimai šalelei*,
Liūdi mėnulis, liūdi dangulis,
Liūdi ir mano visi broleliai,
Liūdi ir mano tikri tėveliai,
Tiktai neliūdi šitie sveteliai,
Šitie sveteliai *svetimos šalelės*,
(...)

Good morning for those my visitors,
For my visitors and *those foreign lands*,
The moon is in sorrow, the sky is in sorrow,
All my brothers are also in great sorrow,
And my own parents are in the same sorrow,
Only those visitors are not in any sorrow,
Those visitors from *foreign lands*
(...)

LT II, Nr. 596.

According the Lithuanian wedding traditions all the brides were not allowed to sing, to laugh, and even to smile during the time of all the party. All she had to do was just to keep herself in very humble, abject and passive mood. The silent crying and reciting the laments (nothing more) were heard from her side. Both poetic texts and melodic lines of wedding laments are very closed with funeral ones. The same descending, rhythmically improvised minor thirds intonations, the same not affected, calm mood of their reciting:

Example Nr. 2.:



Ėskit, jauteliai,
Žaliąją žolelę,
I gerkit, jauteliai,
Rytelio raselę,
I o jei negersit
Rytelio raselės,
I tai jūs atsigersit
Mano gailių ašarėlių,
I o jei neėsit
Žaliosios žolelės,
I tai jūs priėsit
Mano didžio vargelio.
(...)
LT II, Nr. 606.

May you eat the green grass,
You – my oxen,
May you drink the morning-dew,
My light-grey oxen,
And if you will not drink
This morning-dew,
You will drink
All my bitter tears,
And if you will not eat
This green grass,
You will eat all
Deep my troubles [everyday hard life],
(...)

Bride is also ready for the **long trip along the bridge** from her *childhood* and *youth world* to the very another, new and unknown *world of married woman*.

We can see the clear parallels in the symbolic senses of **funeral** and **wedding** laments in Lithuania. Both of them reflect the following :

1. Funerals and Weddings are the most important situations, changing the main position in human being: going from one World to another World.
2. Nature and magic powers are able to influence this trip.
3. It is necessary to help for the "travelling" person in this journey. All the family have to be active to create the situation, preserving it from the negative powers, and to ask for the positive powers favour.

4. The laments, as magic action, were the most important tools for this task both in funeral and wedding situations.

There is a great number of other parallels, showing us the analogies between living and death Worlds in other ancient Lithuanian believes. It is important to tell about **Soul Easter** and **Soul supper at Christmas Eve** traditions, where the personal plates were put on the table for the souls of dead members of all the family. All the meals were left on this table for the well known **Souls Supper.**

This way and in all there presented context we can discuss the traditional ritual meanings of Lithuanian laments as specific forms of animistic and pantheistic world-outlook, coming to us from ancient pagan times with two Worlds – **Life World** and **Death World**, interdependent with the help of symbolic mystic **bridge**. It is known clear way in special musical folklore genre there – Lithuanian traditional laments.

Abbreviations:

JLD I, II, III - Juška A. *Lietuviškos dainos*, kn. 1-3. Vilnius, 1955.
LT II - *Lietuvių tautosaka*. T. 2. : *Dainos, raudos*. Vilnius: Mintis, 1964.

Literatures

1. Beresnevičius G. *Dausos*. Klaipėda: Gimtinė - Taura, 1990.
2. Juška A. *Lietuviškos dainos*, kn. 1-3. Vilnius, 1955.
3. Kudirka J. *Vėlinės*. Vilnius: Mokslas, 1991.
4. *Lietuvių tautosaka*. T. 2. : *Dainos, raudos*. Vilnius: Mintis, 1964.
5. *Lietuvių tautosakos rinktinė*. Vilnius, 1954.
6. Patackas A., Žarskus A. *Mirties virsmas*. Vilnius, 1990.

УДК 398.22 (575.2) (04)

Байас Турал,
докторант, кандидат исторических наук

«МАНАС» ЭПОСУ ЖАНА АНЫ АТКАРУУ САЛТЫНА БАЙЛАНЫШКАН МАСЕЛЕЛЕР

Аннотация. *Макалада кыргыз музыкасынын келип чыгышына байланышкан ойлор, байыркы эпикалык айтуучулар (ришилер) жана "Манас" эпосуна байланышкан айтуучулук өнөрдүн маселелери тууралуу кеп кылынды.*

Негизги сөздөр: *Ману, Манас, салттуу музыка, түрк элдери, жети риши, жети касиет, шашмаком, Куран ж.б.*

ЭПОС «МАНАС» И ПРОБЛЕМЫ, СВЯЗАННЫЕ С ЕГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВОМ

Аннотация. *В статье речь идет о мыслях, связанных с генезисом кыргызской музыки, о древних сказителях (риши) и о проблемах, связанных с искусством сказителей эпоса «Манас».*

Ключевые слов: *Ману, Манас, традиционная музыка, семь риш, семь особых дара, шашмаком, Коран и.т.д.*

EPIC OF «MANAS» AND PROBLEMS, RELATED TO ITS EXECUTION

Abstract. *The article deals with thoughts related to the genesis of Kyrgyz music, about ancient storytellers (rishi) and about problems, related to the art of storytellers of the epic of "Manas".*

Key word: *Manu, Manas, traditional music, seven rish, seven special gifts, shashmaq, the Quran, etc.*

Ар бир элдин музыкалык ой жүгүртүүсүнүн пайда болушу жана музыкалык маданиятынын келип чыгышы ошол элдин жаралышы жана калыптанышы менен тыгыз байланыштуу.

Кийинки кезде кыргыз музыкасынын пайда болушу жана калыптанышы боюнча кызыктуу илимий изилдөөлөр пайда болууда. Ошондой илимий монографиялардын бири жаш окумуштуу Чынара Уметалиева - Баялиевага таандык. Ал өзүнүн "Этногенез кыргызов. Музыковедческий аспект" деген монографиясында кыргыз музыкасы тууралуу мингип жазат: "Кыргыздардын музыкалык ой жүгүртүүсү жана музыкалык маданияты жүздөгөн жылдар боюнча жаңаша жашап келе жатышкан элдерден (казак, түркмөн, тажик, уйгур, өзбек ж.б.) таптакыр айырмаланып турат" [1.117]. Мисалы, автордун жазганы боюнча, "кыргыз музыкасынын негизги өзгөчөлүктөрүнүн бири болуп, таза диатоника эсептелет. Ал, Тагар маданиятына таандык (б.з.ч. 7-2 кк.) динлин компонентинин негизинде жаралган байыркы кыргыз этносунун уюткусу калыптанган мезгилде пайда болгон"[2.10]. Кыргыз музыкасынын келип чыгыш тамырын изилдеген окумуштуулар анын тамыры Алтай-Сайан аймагында жашашкан хоорай (хакас) жана ойрот (алтай) кыргыздары менен тектеш экенин белгилешкен. Түпкү теги жана тили бир экенине карабай, түрк элдериндеги дагы бир өзгөчөлүк – алардын музыкаларынын ар кандай экендигинде. Бул маселеге байланыштуу

атактуу окумуштуу В.Виноградовдун минтип жазганы бар: "Тил менен музыка катар өнүгөт. Бирок бардык элде эле ал бирдей боло бербейт. Алсак, түпкү теги жана тили бир экенине карабай, түрк элдеринин музыкалык маданияттары ар кандай. Алардын байыркы же кийинки тектештик бир негизин табуу кыйын. Бул, сыягы көөнө тарыхтын кайсы бир мезгилдеринде, кандайдыр бир себептер менен түпкү этностун жарылып, чачырап кетишине байланышкан. Алардын чачыраган бөлүктөрү ар кандай багыттар менен жүрүп отурушуп, бири-биринен алыс аралыктарга барып токтошкон да, башка элдер менен аралашып жашап калышкан" [3.22].

В.Виноградовдун жазганы боюнча "тил сыяктуу эле музыка да туруктуу өнүгөт. Бирок тилге караганда музыканын туруктуулугу азыраак. Анткени тилге салыштырмалуу музыка сезимтал келет да, таасирленүү, аралашуу жана өзгөрүү процессине көбүрөөк учурайт. Мисалы, элдин чачылышы, тектеш эмес элдер менен аралашуусу же чоочун элдердин басып алып, баш ийдириши, тилге караганда, музыкага көбүрөөк таасир тийгизет" [4.20-21].

***

Легендарлуу ришилер тууралуу Энциклопедиялык сөздүктөрдө да кеңири айтылган. Байыркы индус мифологиясы боюнча, риши – «акылман», "акын", «көзү ачык» дегенди түшүндүрөт [5.384]. Бул сөз кыргыз тилинде "ырчы" формасында сакталып, азыр да колдонулуп келатат. Ырчылар ((ришилер) тууралуу белгилүү теософ Е.Блаватская да өз Сөздүгүндө төмөндөгүдөй кеңири чечмелеген: "Риши (санс.) – архаттар, таланттуулар. Веда адабияттарында бул сөз ыр формасында айтылган ар кандай дубаларды (мантралар) түшүндүргөн термин болуп саналат. Ал дубалар дал ушул ырчылар тарабынан аян менен алынган [6.410]. Риши – Праджапати (санс.) – Арьяварта өлкөсүнүн диний тарыхында "аян алуучу", "ачылыш жасоочу" ыйык акылмандарды билдирет. Эзотерика илиминде улуу ришилер жер үстүндө жашашкан Дүйнөнү Куруучулар жана Ааламдын Архитекторлору болуп саналат. Жалпы жонунан аларды Дхиан Кагандар, Дөөлөр жана Кудайлар деп да айтышат [7.411].

Ошентип, жогоруда Сөздүктөрдө айтылгандай, бүгүнкү түшүнүккө келтирсек, ришилер кудайлар менен байланышкан, касиеттүү "биринчи адамдар" болушкан. Алардын ысымдары «Шатапатха-брахман» боюнча: Гаутама, Бхарадважа, Вишвамитра, Жамад-агни, Васиштха, Кашяпа, Атрии деп айтылат. Ал эми «Махабхарат» эпосу боюнча алардын ысымдары: Маричи, Атрии, Ангирас, Пулаха, Крату, Пуластя, Васиштха. «Ваю-пурана» боюнча бул тизмеге дагы Бхиргу менен Дакшанын ысымдары кошулат. Булардан башка дагы байыркы булактардан: Ману, Вияса, Гаутама, Канва, Вальмики, Вибхандаканын ысымдарын жолуктурабыз.

Башка бир маалыматтар боюнча ушул эле жети риши Индраны даңктаган жана Ману менен бирге биринчи жолу кудайларга арнап курмандык чалган «жети бакшы» же «жети кыдыр» катары белгилүү [8.384]. Ошентип, жогоруда кеп кылгандай, риши – ырчы, акын, көзү ачык, кудайларга арналган гимндерди жаратуучулар, кудайлар менен адамдардын ортосундагы элчилер болуп саналышат. Ошондой эле жети риши – жетиген жылдызы менен окшоштурулган, касиеттүү ата-бабалардын мистикалык тобу [9.761]..

Байыркы индус арийлерине тиешелүү мындай бир уламыш айтылат: Аалам эми жаралып, бирок, али адам жарала элек мезгилде, Кудай алгач "жети ришини" [10.384] жаратып, анан алардын ар бирине бирден касиет берет экен. Жети ришинин эң улуусу – Мануга сөз өнөрү тиет. Андан кийинкисине – күү чыгаруу өнөрү, андан кийинкисине – сүрөт тартуу өнөрү ыроолонот, дагы бирине "устачылык", дагы бирине "жоокердик", дагы бирине "тек сүрүү", дагы бирине "эл башкаруу" касиети берилет.

"Өнөр алды – кызыл тил" деген сөз ошол Биринчи Адам Манудан (Манас-Б.Т.) бери карай айтылып келатат экен. Мифти чечмелеген окумуштуулар ушул "жети касиетти" сактаган эл жок болбойт деген ойду билдиришкен. Арийлер дал ушул жети касиетти бирдей баалап, барктап, остүрүп отуруп, адамдын мүмкүнчүлүгүн ар тараптуу өнүктүрүүгө жол ачышкан. Ошентип, "сөз" менен "күү" биригип, ыр жаралат. Ыр жараткандарды арийлер ырчылар ("ришилер") дешкен. Мифте айтылгандай, экинчи ришиге күү чыгаруу же музыка жаратуу касиети берилген. Мунун өзү, музыка өнөрү ошончолук байыркы, өлбөс-өчпөс, адамзат жок болгончо түгөнбөй, жашай бере турган улуу өнөрдүн бири экенин айтып турат. Балким кыргыз сөз жараткан, күү чыгарган, сүрөт тарткан же айкел жасаган ошол ришилердин урпактары болгону үчүн, "Манас" эпосундай улуу Сөздү, Ниязалы, Карамолдо

черткен кара күүлөрдү, Саймалы-Таштагы сүрөттөрдү чегип, тоо-талаалардын бетинде чыгышты сырдуу тиктеп турган сансыз баба таштарды жасап келишкендир? Ак калпак – алгач кудайлар кийген баш кийим, Ак өргө алгач кудайлар жашаган үй болгон. Азыр ак калпакты кыргыздар кийип, ак өргөдө дагы деле кыргыздар жашап келатышат. "Манасты" да кыргыздар айтып, кара күүлөрдү да кыргыздар чертип эски салтты улантышууда. Ааламды аралаштыруу ("глобализация") идеологиясы жүрүп жаткан мезгилде, кыргыз озунун улуттук жүзүн сактап калыш үчүн кайрадан салттуу күүлөрүн жандандырып, жоокер оюндарын кайра жаратып жатат. Жети аватарга (жети ириши) берилген касиеттер Кыргыз канында кайрадан ойгонуп баштады. Бул улуу кыймыл болууда. Анын башы "Манасты" айтуучулукту өркүндөтүүдөн башталып, акыры улутту кайра жаратууга алып келиши керек.

***

Салттуу музыка тууралуу сөз болуп жатканда, бир окуя эсиме түшөт. Жаңылышпасам, 2004-жылдары болсо керек эле, Душанбеде этномузыка боюнча эл аралык илимий конференция өткөн. Мен ал мезгилде Душанбеде, Ага Хан фонду каржылаган "Адамтаануу" долбоору боюнча, кыргыз материалдарын сунуш кылып, иштеп жүргөм. Душанбедеги бул долбоорунун офисинде үч республиканын (тажик, кыргыз жана казак) бирден өкүлдөрү иштешчү. Кыргызстандан, И. Арабаев атындагы КМУдан мен баргам. Долбоордун деректири профессор Рафик Кешавжи мени да конференцияга катышып, кыргыздын бир элдик ырын ырдап бергин деп суранды. Конференциянын негизги демилгечиси осмон түрктөрүнүн элдик музыкасы боюнча адис, англиялык окумуштуу профессор Л.Жон деген эле. Ошол эл аралык конференцияга Америка, Европа жана Азия өлкөлөрүнөн ондон ашык окумуштуу профессорлор келип катышышты.

Тажиктер "шашмаком" боюнча атактуу эки ырчысын чакырып келип, ырдатышты. Экоосу алмак-салмак, эки тарелканы ооздоруна жакын кармап алып, үндөрүн аябай созушту. Бул жанр өзбектерде да бар. Андан башка ар бир областтан келишкен белгилүү тажик артисттери бирден-экиден элдик ырлардан ырдашып, концерт беришти. Бадакшандыктар "өлүм бийи" ("танец смерти") деген бир бийди бийлешти. Сахнага чыгып, адегенде он бештей кыз-жигит уй мүйүз тартып, аралаш отурушту. Музыка башталганда бир кыз туруп бийлеп баштады, бир аздан кийин бир жигит ага кошулду, дагы бир нече мүнөттөн баары туруп бийлеп киришти. Музыка ойноп жатат, кыз-жигиттер бийлеп жатышат. Ар кимисинин кыймылы ар кандай: шамал сапырылып, куюн чимирилип жаткансыйт. Бул таң каларлык, мистикалык мүнөздөгү бий болчу. Бүткөндө, баарыбыз туруп кол чаптык. Сырттан келишкен окумуштуулар да таң калышып, бири-бирине энкейип, өздөрүнчө бир нерселерди сүйлөшүп жатышты.

Алардан кийинки кезек Кыргызстанга келип, мен "Сары Ойду" созгону ортого чыктым. Тилмечтер, мен кыргызстандык өкүл экенимди англис тилине которуп айтышты. Кайра-кайра ысык чай ичип, кара кочкул үнүмдү тапка келтирип отурган болчумун. Мен ортого чыгып, ырымдын атын айтып, кыска орусча эки ооз сөз менен маанисин баяндадым. Тилмечтер менин айтканымды англис тилине которуп, коноктордо түшүндүрүштү. Ошол маалда англичандык окумуштуу Жон мага карап бир нерсени айтты. Аны мага тилмеч: "Кыргыздарда "Манас" деген эпос бар, ар бир кыргыз жок дегенде эки куплет айтат" деп уккан элем, эгер мүмкүн болсо, "Манастан" билгениңизче айтып берсеңиз"– деп айтып жатат" деп котерду. Менин алдымда жаңы эле бийлеп токтошкон бадакшандыктар да: "Эң туура! Абдурахман "Манастан" айтып бер!" деп жаалап жибериштн. Капыс сунуш болгондуктан, мен эпостун каеринен айтсам деп, өзүм жатка билчү тексттерди эске түшүрө баштадым. Анан конференция "этномузыка" жөнүндө болуп жаткандыктан, экинчиден мейманлар ансыз деле сөзүн түшүнүшпөйт, аларга "Манастын" музыкасын айтыш керек. Ошол маалда, мен өзүм ошол убакка чейин анча маани бербеген Манастын обондору эсиме келди. Бир эле тексти беш манасчы айтса, беш башка обон, беш башка кыраат, кыймылдар менен коштоп айтарын эсиме түшүрдүм. Алдын ала кыскача түшүндүрмө бердим. Анан, жатка билген жеримди жатка айтып, жатка билбеген жеримди акындыгыма салып, Манас кырк чорону жыйнап жаткан текстн кыскача айтып кирдим. Досторум менен отурганда, "Сары Ойду" созуп, эптеп кутулчумун. Бул жолу кыйын ишке туш болдум. Бирде-экиде эл алдына чыгып ырдап көргон эмесмин, эми ырдашка туура келди. Эл жымжырт болуп калды. Элге кошулуп, камералар да мени тиктеп калышты:

Тигил, Алтайдан келди бир чоро

Алтайдан келген чорого
Ак боз атты мингизди,
Ак күбө тонду кийгизди.
Асеми көздү талдырган
Ак өргөөгө киргизди.
Аны менен эр Манас
Өзүнүн арыстандыгын билгизди [11].

"Ушул эле текстти экинчи манасчы мындай обон менен ырдайт", - деп обонумду өзгөртүп, текстти башка обон менен ырдап кирдим:

Тигил, Көк-Арттан келди бир чоро
Көк-Арттан келген чорого
Көк тулпарды мингизди
Көркөмү көздү талдырган
Көк чатырга киргизди
Аны менен Эр Манас,
Өзүнүн көкжалдыгын билгизди!

"Ушул эле тексти үчүнчү манасчы мындай обон менен ырдайт", - деп, обонумду дагы өзгөртүп, текстти дагы башка обон менен ырдап баштадым:

Тигил, Кырымдан келди бир чоро
Кырымдан келген чорого
Кызыл жерде мингизди.
Кымкап менен жабылган
Кызыл үйгө киргизди
Аны менен Эр Манас,
Өзүнүн кыйындыгын билгизди! -

деп отуруп, дагы 5 мүнөттөй күпүлдөп барып токтодум. Өзүмө анча болбогону менен менин ырым коноктордо жакты. Жашымда жарым саатган ашык тынбай айтуучумун. Баары эле: "окей!" дешип калышты. Айрыкча Жон абдан сүйүндү. Колумду кысып, кучактады. "Биринчи жолу "Манасты" угушум, кыргыздардын баары эле "Манасты" сага окшоп айтышабы?" деп сурады. Мен, чоң манасчылар эртеден кечке айтыша берерин, ал эми мага окшогондор ар кими ар кандай ырдашарын, бирок кыргыздардын баары "Манасты" билишерин айттым. Ал абдан таң калды.

Ошол конференциядан кийин "Манастын" музыкасы изилдене электигин билдим. Манасчылар, илим-техника өнүккөн биздин заманда "Манасты" кыргыз тарыхынан кабар берген маалымат булагы катары эмес, аны көркөм айтууну үйрөнүшү керек экенин түшүндүм. Мисалы, "Курандын" бир кичинекей текстин беш молдо окуса, беш башка кыраат менен окуйт. Ошолордун ичинен сөзүн так айткан, үнүн кооз чыгарып, кырааты менен созуп окуган молдонун өнөрү жогору бааланат. Бул – илим дагы, өнөр дагы. "Манасты" да биз ушундай көркөм айтууга үйрөнүшүбүз керек.

Салттуу музыка – ал бир гана лирикалык ырлар эмес, ал дастандар да, ал улуу сөз болгон "Манас" эпосу дагы. "Башканы коюп Манасты айт" деген сөздүн өзү да, сөз жана музыка өнөрүнө байланышкан салтта "Манас" баарынан жогору турганын маалымдайт. "Манасты" кыска (10-15 мүнөт), көркөм айтуу, анын музыкасын изилдеп үйрөнүү – ал бүгүнкү күндүн алдындагы ыйык милдет. Анткени, "Манаста" сөз да, музыка да, тарых да, география да, эн башкысы улуттук дух да бар!..

Адабияттар

1. Уметалиева-Баялиева Ч.Т., Этногенез кыргызов. Музыковедческий аспект., Бишкек, 2008.
2. Виноградов В.С. "Киргизская народная музыка", Фрунзе, Киргизгосиздат, 1968.
3. Токорев С.А. Мифы народов мира. 2 т, Риши. 1992.
4. Блаватская Е.П., Теософский словарь.
5. Ригведа.
6. «Манас» эпосу.

УДК 7.007(575.2)(04)

А. И. Раимбергенов,
соискатель Института философии и политико-правовых исследований НАН КР, БГУ им. Х. Карасаева и КТУ "Манас"

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА КЮЙШИ КАЗАНГАПА

Аннотация. *В статье впервые дана классификация творческого наследия кюйши Казангапа, определены четыре жанровые группы: толгау, акжелен, речевые кюи, изобразительные кюи. Характерные черты стиля Казангапа: медитативные свойства созерцательной лирики толгау и акжелен, инструментально-речевая основа тематизма, звукоизобразительность как выражение психологического состояния его героев.*

Ключевые слова: *кюйши, традиционные жанры, авторские кюи, жанр акжелен, жанр толгау, разговорные кюи, изобразительные кюи, стиль кюйши.*

КАЗАНГАП КҮҮЧҮНҮН ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНЫН СТИЛДИК ӨЗГӨЧӨЛҮГҮ

Аннотация. *Макалада биринчилерден болуп күүчү Казангаптын чыгармачылык мурасынын түрлөрү берилген жана торт жанрдык топко: толгоо, акжелең, күүнүн тили, коркөм күү болуп бөлүнгөн. Казангап стилине мүнөздүү белгилери: кептин үстүнөн ой жүгүртүү касиети, толгоо жана акжелең лирикасынын байкоо, аваздык-аспаптык тематиканын негизи, үн түшүрүлгөн каармандардын психологиялык абалын үн аркылуу берүү.*

Негизги сөздөр: *күү, салттык жанрлар, автордук күүлөр, акжелең жанры, толгоо жанры, күү айтыш, коркөм күү, күүнүн стили.*

STYLE PECULIARITIES OF KUYSHI KAZANGAP'S CREATIVITY

Abstract. *The article summarizes the analysis of the creative heritage of kuishi Kazangap and identify four major genre groups of kui, which define the features of composer style. Characteristic features of Kazangap style: meditative properties of the contemplative lyrics of tolgau and akzhelen, thematism's instrumental-basis speech, sound performance wich shows the psychological state of his heroes.*

Key words: *kuishi (a person who plays dombra), traditional genre, copyright kuis, genre akzhelen, genre tolgau, conversional kui, pictioral kui and kuishi style.*

Творческое наследие кюйши Казангапа составляет 64 кюя с историями их создания, которые были записаны и сохранились в более 300 вариантах в исполнении в его учеников. Сочинения Казангапа можно разделить на четыре жанровые группы: лирические кюи акжелен, философские толгау, кюи с речевыми формулами и кюи изображающие бег коней. Каждая жанровая группа имеет свои *стилистические особенности.*

Кюи «Акжелен» сопровождали Казангапа всю жизнь. В юношеские годы его профессиональное обучение начиналось с освоения традиционного цикла «62 Ақжелен». Народная

система воспитания «Устаз - шакирт» включала обязательное обучение кюям жанра «Акжелен». Этот цикл служил школой исполнительского мастерства: мастером считали только тех домбристов, кто знал и мог исполнить весь цикл кюев. Структура цикла «62 Акжелен» отражала время, которое по традиционному календарю составляет основу жизненного цикла из 5 мушелей. Земной путь человека исчислялся пятью 12-летними мушелями, которым соответствовали цифры 13, 25, 37, 49 и 61[1, с. 78]. Время благодатной бесконечности открывал 62 год:

Время жизни человека			*Кюи «Ақжелеs»*
первый мушель	1-12 лет	детство	"Тентек Акжелен" (*Баловница*) "Донгелек Акжелен" (*Круговой Акжелен*)
второй мушель	13-24 года	молодость	"Кыз Акжелен","Джигит Акжелен", "Конил ашар Акжелен "(*Акжелен поднимающий настроение*), "Буранбел Акжелен " (*Тонкий стан*), "Кербез Акжелен " (*Грациозная Акжелен*), "Булбул Акжелен " (*Соловей Акжелен*), "Сипай сал Акжелен " (*Ласкающий Акжелен*)
третий мушель	25-36 лет	зрелость	"Сылаң Акжелен" (*Пава Акжелен или Достойная уважения*), "Сырбаз Акжелен" (*Величавый Акжелен*), "Серпер Акжелен" (*Вдохновенный Акжелен, Порыв*) "Домалатпай Акжелен" (*Круговороты жизни*)
четвертый мушель	37-48 лет	зрелость	"Ќиран бел Акжелен" (*Не гнущаяся поясница*), "Туйдек Акжелен" (*Наслаивающийся Акжелен*)
пятый мушель	49-60 лет	старость	"Кари Акжелен" (*Старый Акжелен*), "Шал Акжелен" (*Старик Ақжелеs*) "Шалдириш Акжелен" (*Истекающие силы*) "Отті-ау, кетті-ау Балжан"(*Время прошло*)

Число «62» у казахов считается сакральным. В старину цикл кюев называли «62 тамырлы Акжелен» – «Акжелен из шестидесяти двух вен», так как верили, что у человека 62 кровеносных сосуда. Кюи «62 Акжелен» отражают время, которое представляет основу жизни человека: каждой возрастной группе соответствовали кюи, передающие особенности женского характера. Содержание кюев Акжелен было связано с женскими образами и отождествлялось с понятиями красота, изящество, грация. Кюи Акжелен обладали особой силой воздействия, давали энергию любви и силу молодости.

Кюи «Акжелен» стали ведущим жанром творчества Казангапа [2, с.18]. Мы разделили группу «Акжеленов» на две подгруппы: традиционные кюи «Акжелен» и собственные сочинения Казангапа в этом жанре. Традиционные кюи небольшие по размеру, основаны на типо-

вой буынной форме с кіші сага и обыгрывании одной-двух штриховых формул ильме-кагыс. В рамках традиционного жанра народный композитор создает свои собственные сочинения, которые были поиском новых выразительных средств, оттачиванием штриховой исполнительской техники, стали выражением личного отношения кюйши к людям. Авторские акжелены были творческой лабораторией кюйши: «Домалатпай Акжелен» [4, с.13, 18], «Кербез Акжелен», «Буран бел Акжелен» [4, с.21, 23], «Бурандама келиншек», «Он жеты жасар Балжан-кыз», «Он сегиз жасар Балжан-кыз» [5, с.31], «Кари Акжелен» и другие (всего 29 кюев). Казангап смело включал новые оригинальные штрихи и развернутые формы. В музыкальном развитии это выражалось в варьировании интонационно-тематических оборотов, игре штрихов с выразительные ритмами, образующими короткие темы-мотивы, в вариативных повторениях разработочного раздела орта буын.

Казангап создал подлинные музыкальные шедевры, которые кюйши посвятил своей возлюбленной Балжан. В силу сложившихся жизненных обстоятельств Казангап не мог на ней жениться, но чистую возвышенную любовь он пронес до конца жизни, и возвращаясь в аул Балжан, оставлял ей кюи-посвящения. Следуя традиционным нормам, Казангап подчеркивает возраст Балжан во всех акжеленах-посвящениях: «Он бес жасар Балжан ќыз» («Балжан 15 лет»), «Он жеті жасар Балжан кыз» («Балжан 17 лет»), «Он сегиз жасар Балжан кыз» («Балжан 18 лет»), «Балжан келиншек» («Балжан замужняя молодая невестка»), «Балжан катын» («Балжан женщина») [6, с.100], «Отыз бес жасар Балжан кыз» («Балжан 35 лет»), «Балжанын еки мыкынынын булкилдеуи» («Походка Балжан»). Дополняют этот цикл кюй, сочиненные Казангапом уже в преклонном возрасте: «Отті-ау Балжан, кетті-ау, Балжан» («Прошло время Балжан, покинула нас Балжан»).

Вторую группу составляют ***кюи жанра толгау***, которые стали высоким жанром философского осмысления жизни. В неторопливом повествовании-*толгау* отражаны самоуглубленные, эмоционально-насыщенные философские раздумья: «Кокіл» [3, с.31], «Кус кайтару» [4, с.39], «Журтта калган», «Шырылдатпа», «Рамазаннын жоктау куи», «Дуркін-дуркін дуние», «Омір жайлау», «Оттін дуние, кеттін дуние» [5, с.41], «Ногайлынын зары» [6, с. 116]. Каждый кюй – это взгляд на жизнь, размышление о быстротечности времени, личное отношение к происходящим событиям.

В кюях-толгау Казангап дается один основной музыкальный образ, и соответственно звучит тема, которая имеет законченный характер. Кюй передает одно эмоциональное настроение, одно состояние. Для кюев толгау характерны четко очерченные штриховые ритмо-формулы; нет игры штрихов, которые мы наблюдали в кюях жанра Акжелен. Кюйши обыгрывает каждую интонацию мелодического движения, детально разрабатывает все его нюансы. Жанровая группа кюев толгау отличается размеренностью звучания, типичны сдержанные темпы с последовательным разворачиванием темы кюя, в музыкальном развитии это выражается в обыгрывании интонационно-тематических оборотов, их опевании и ритмическом варьировании мотивов.

Характерной стилевой чертой кюев-толгау является сложная форма-схема, в которой разработочные разделы – орта буын могут проводиться несколько раз, их развитие строится на вариантном обыгрывании и метро-ритмическом обновление темы. Кульминационые разделы саги в кюях отсутствуют: при повторных проведениях орта буынов возможно расширение диапазона с охватом зоны киши саги, образуется *рассредоточенная форма,* в которой в один раздел объединены регистровые зоны орта буына и саги.

Внутренняя размеренность звучания определяется тем, что развитие кюя проводится в одной регистровой зоне, что связано с медитативной природой кюев Казангапа и стало отличительной чертой его стиля. Движение и развитие как бы замирают, звучание парит в одной регистровой зоне и кюй кружится. Как сложен круг образов толгау, так сложен и язык этих кюев.

В третью группу входят кюи, происхождение которых было связано с конкретными жизненными ситуациями. Основой тематизма этих кюев служила ***речевая формула***, которая определяла характер, метро-ритм и штрихи кюя: «Сен кеткенде, мен кайтем» [4, с. 64], «Кайтатын мезгил болды гой, руќсат берши, Балжан кыз» [5, с. 34], «Сау бол Балжан», «Уршыктын

журтта калганы», «Отті, кетті дуние», «Куй молдан бол, ќожан бол, барене де бір олим» [6, с. 92], «Кіші Каратос», «Дуркін-дуркін дуние» (всего 17 кюев). Речевые формулы в кюях Казангапа являются интонационной и ритмической основой тематизма и служат способом сохранения традиционной музыки. Кюи с речевой формулой отличаются неторопливым характером и простой статичной формой.

Связь со словом стояла у истоков формирования инструментальной музыки. В древних аныз-куйлер – кюях-легендах сохранились образцы, в которых инструментальная мелодия связана с речевой интонацией. Генетические истоки этого родства восходят к традиционным жанрам искусства, в которых слово музыкально проговаривалось. Это полуречевое-полупесенное произношение было характерно для заговоров, в которых многократное повторение напевов-формул являлось актом магического воздействия. Так, например, в основу кюя «Кус кайтару» Казангап положил междометие, которым казахи кличут соколов во время охоты: «Киту-киту, кайт-кайт». Речевой оклик был действенным заговором, направленный на то, чтобы приманить, вернуть охотничью птицу.

Речевые слова-формулы являются одним из принципов сохранения традиционной музыки! В репертуаре 90-летнего Жумабай-аксакала многие кюи связаны со словом: для него главное – *мотивы с текстами,* по которым он восстанавливает тему кюя. *Порядок слов и интонации речи формируют ритм-штрих и интонацию-мотив.* Штрих – основная отличительная особенность кюя, по нему определяется метр.

В ***четвертую группу*** включены кюи изобразительные характера: «Торы аттын кекіл ќаќпайы» – «Трясущаяся челка гнедого коня» [3, с. 79], «Торы жорганын богелек какпайы» – «Бег гнедого иноходца от овода» [5, с. 28], «Торжорганын табак тарткан куйі» – «Гнедой иноходец, разносящий блюда», «Сауранкок» – «Кличка коня», «Алиманын боз жоргасы» – «Алима на иноходце», «Балжаннын торы аттын устіндегі куйі» – «Балжан, сидящая верхом на гнедом коне».

Образ скачки относится к числу наиболее распространенных в домбровом искусстве [7, с. 315]. В многочисленных кюях этот образ воплощает самые различные картины мира кочевников: восторг и любование бескрайними просторами степей, стремительный дух байги, красочный бег иноходцев, философские раздумья о жизненном пути. Воплощение через образ скачки столь широкого круга различных эмоциональных состояний стало возможным из-за детальной разработанности всех компонентов музыкального языка, корни которого идут из глубокой древности.

Генезис кюев, изображающих бег коней, уходит в глубину веков к древним аныз-кюям, которые отличались фрагментарностью формы, исполнялись в квинтовом строе. Характер скачки, динамика образа передавались через ритм и темп. Многократный повтор звукоизобразительной ритмоформулы – главная отличительная черта древнего кюя. Создаваемый образ скачки изображал «бег на месте», был статичным образом-символом. В процессе развития и совершенствования образ скачки получает кристаллизацию имманентных музыкальных приемов развития. Прежде всего изменяется смысловое значение музыки: кюи создают образы, передающий эмоционально-психологическое состояние – чувство радости, восторга, раздолья, характер погони и схватки. На основе «традиционных ритмов коней» формируется мелодическая тема, кюй получает стройную структурную организацию, обусловленную закономерностями музыкальной композиции западноказахстанских кюев.

Казангап в своём творчестве изображает бег иноходцев и находит свои средства выразительности. Логика развития казангаповских кюев следует за точностью передачи *плавности движения коней-иноходцев:* он использует гибкий пятидольный размер 5/8 со штрихом ильме-кагыс. Изобразительность в кюях Казангапа стала выражением психологического состояния его героев: бег коня ассоциируется с восторгом и радостью юного кюйши, с отчаянием молодой невестки Алимы, поступь Торжорга, развозившего на спине блюда поминального обеда стала размышлением о быстротечности жизни.

Кюи, изображающие бег коней, Казангап сочинял на протяжение всего творчества, но отличить разницу между его первыми сочинениями и последними кюями невозможно. Отличительной особенностью устного творчества народных композиторов является тот

факт, что кюйши, повторяя в течение долгой исполнительской деятельности свои сочинения, оттачивал их форму, тему и штрихи до изысканного совершенства. Грани между ранними и поздними сочинениями стирались, образуя единый композиторский стиль.

Литература

1. Мухамбетова А. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов. // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк Пресс, 2002, с. 67-92.
2. Бахтыгалиева Д. «Ақжелен» нендей сыр шертеді... // «Ұлттық музыка тілі жане қазіргі маденият кеністігі» (халықаралық ғылыми-тажірибелік конференция). – Алматы, 2007 – с. 27-31.
3. Райымбергенов А. Қазангап. Ақжелен. – Алматы: Онер, 1984.
4. Райымбергенов А. Қазангап. Куйлер. – Алматы: Ауен, 2017. 75 б.
5. Балмаеамбетов С. Саз зергері Қазангап. – Алматы: ЖШС «Баспа», 2001.
6. Басыгараев Ерсайын, Басыгараев Еділ. Қазангаптын ізімен, куйші Бақыт Басыгараев. – Алматы: Ауен, 2003. 158 б.
7. Аравин Ю.П. Вопросы генезиса метроритма домбрового кюя. // Аравин Ю.П. Казахская инструментальная музыка от кюя к симфонии. Сборник очерков. – Алматы: Ruan, – С .315-343.

УДК 372. 878 (575.2) (04)

Муратбек Касей
К. Молдобасанов атындагы Кыргыз Улуттук консерваториясынын доценти

ЭЛДИК МУЗЫКАДАГЫ ФОЛЬКЛОРДУН ЖАНА ПРОФЕССИОНАЛДЫК АТКАРУУЧУЛУКТУН САЛТТУУЛУГУ

Аннотация. *Элдик музыкалык аткаруучулук онор – бул элдин көркөм онөр маданиятынын негизги жана маанилүү бөлүгүнон болуу менен бирге, көптөгөн кылымдарды өз ичине камтыган, чыгармачылык жана аткаруучулук тажрыйбасында жашап келген оозеки түрүндөгү салттуу өнөрү катары эсептелет. Бул онордун байыртадан бери оозеки түрдө салттуу өнүгүүсү, фольклор менен тектеш экендигин билдирип турат.*

Бул макалада элдик музыкалык аткаруучулугундагы фольклордук жана профессионалдык салттуулуктун өз ара байланышта өнүгүүсү каралат.

Негизги сөздөр: *фольклор, элдик профессионал, маданият таануучулук, устат-шакирт, салттуулук, көркөм өнөр, аспаптык, ырчылык, музыкалык аткаруучулук, маданият.*

ТРАДИЦИОННОСТЬ ФОЛЬКЛОРНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация. *Народное музыкальное исполнительство – это не только важная составная часть музыкальной культуры народа, но и многовековая практика бытования музыкального исполнительства в фольклоре. Она прослеживается из глубокой древности до наших дней и органично связана с народной профессиональной исполнительской культурой. Ряд таких свойств народной музыки, как тардиционность и устная форма передачи традиции, роднит ее с фольклором.*

В статье рассматривается взаимосвязи фольклорной и профессиональной традиций в народном музыкальном исполнительстве.

Ключевые слова: *фольклор, народно-профессиональное, устная традиция, искусство, инструментальное, певческое, музыкальное исполнительство, культура.*

TRADITIONALITY OF FOLKLORE AND PROFESSIONAL PERFORMANCE IN FOLK MUSIC

Annotation. *Folk musical performance is not only an important part of the people's cultural culture, but also the centuries-old practice of musical performance in folklore. It can be traced from ancient times to the present day and is organically connected with the folk professional performing culture. A number of such folk music properties as the traditional and oral form of the transmission of tradition, have it in common with folklore.*

The article discusses the relationship of folk and professional traditions in folk music performance.

Key words: *folklore, national professional, cultural, oral tradition, art, instrumental, singing, musical performance, culture.*

Кыргыз элдик музыкалык аткаруучулугу, оозеки салттуулукта өсүп-өнүккөн көркөм өнөр маданиятынын эң негизги бөлүктөрүнүн биринен болуп эсептелет. Байыркы элдин жашоо-тиричилигин, тарыхын, дүйнө таанымын чагылдырган элдик салттык музыкасы, нечендеген кылымдар ичиндеги муундар аркылуу өзүнө мүнөздүү спецификадагы эстетикалык көрүнүш катары калыптанып, өнүгүп келгендигин айтууга болот. Өзүнүн өнүгүү жолунда, элдик музыкалык аткаруучулугунун фольклордук уламыштарда, болмуштарда кеңири айтылышынан, алардын жалпы элдин сүйменчүлүгүнө айлангандыгын көрөбүз.

Элдик көркөм өнөр маданий мурасынын, анын ичинде элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн эволюциясы жагынан караганда, бүгүнкү мезгилде элдик өнөрчүлүктүн табигый чыгармачыл процессинин булактарына шайкеш келүүсүнө кайрылуу көңүлгө алынууда. Кандай гана маданий өнөрчүлүктү албайлы, аны жеке эле окуп-өздөштүрүү жагдайын гана эмес, анын түздөн түз интеграциялануусунун жана анын популярдуулугун арттыруунун керектиги тургандыгын айтууга болот. Мындай тенденциялар, бири-бири менен иштиктүүлүктөгү стилдердин жана жанрлардын калыптануусундагы элдик музыкалык аткаруучулуктун эки салттуу түрүнүн: *фольклордук* жана *профессионалдык аткаруучулугунун* негизинде жатат.

Элибиздин бүтүндөй тарыхын, жашоо-турмушун чагылдырган "Манас" эпосунан элдик ырчылык жана аспаптык аткаруучулугу тууралуу, ал гана эмес аспаптардын жасалышы, келбети, түзүлүшү жөнүндөгү маалыматтарды кеңири кезиктиребиз. Ошондой эле, кыргыз элдик музыкалык аткаруучулук маданиятынын кандайдыр бир деңгээлде өнүгүүсү тууралуу тарыхый-адабий булактарда да аз эмес. Ошондуктан, элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн бүгүнкү күндөгү өнүгүүсү – анын узакка созулган тарыхый жолунун натыйжасы.

Нечендеген кылымдар бою коомчулуктун жашоо-тиричилигинде болуп туруучу кандай гана кыйынчылыктар, кубулуштар, өзгөрүүлөр болбосун, элдик музыкалык аткаруучулук өнөр өзүнүн өнүгүүсүн үзбөй эл ичинде жашоосун улантты. Ошол музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн өнүгүүсүн кыргыз эли ички сезимине кыттай куюп эсинде сактоо менен, оозеки түрүндө өнүктүрүп, чыгармачыл чойрөсүндө улап келди. Бул жагдайда, элдик музыкалык аткаруучулук өнөрдү оздөштүрүп өнүктүрүүдө эки тенденцияга кабылабыз:

1. Эл ичинен чыккан чыгармачыл таланттар тарабынан элдик музыкалык аткаруучулук өнөрү оозеки түрдө "устатшакирт" салттуу жолунда үзгүлтүксүз өнүгүүдө болуп, бир муундан экинчи муунга өтүшү;

2. Ноталык жазылма колдонулбастан, ар бир элдик музыкант-аткаруучу өзүнүн төкмөчүлүк дараметине жараша ар кандай варианттарда өздөштүрүү менен салт катары сакталып, оозеки өнүгүү жолунда болушу.

Элдик ыр-күүлөрдүн эң алгачкы үлгүлөрү кандай формада, түзүлүштө, көлөмдө жана аларды аткаруучулук маданиятынын канчалык деңгээлде болгону бизге белгисиз. Бирок, алардын кээ бир сакталып бизге жеткен үлгүлөрүнө караганда, ал мезгилдеги чыгармачыл адамдын обондуу ырлары жана аспаптык күүлөрү акырындык менен, бара-бара өнүгүү жолунда болуунун натыйжасында, кандайдыр бир деңгээлде өзүнчө бүткөн бир ойду билдирүү менен, мыйзам ченемдүү түзүлүштөгү формага айлангандыгын баамдайбыз. Элдик музыканттын аткаруучулук чеберчилиги жогорку деңгээлде болгондо гана, ал жалпы угуучу-көрүүчүлөрдүн оозуна алынып, анын чыгармачылыгы жана аткаруучулук дарамети канчалык деңгээлде экендиги билинген. Бул жагдайда, музыка таануучу В. Виноградов мындайча жазган: "Ар бир ырчы же музыкант өз көзү менен көрүп турган окуяны, жашоону, айлана-чөйрөнү ж. б. канчалык деңгээлде жогорку көркөмдүктөгү формада аткарып көрсөтө билсе, анын таланты ошончолук жогору бааланган" [1, 34-б.].

Элдик музыкалык аткаруучулуктун спецификасына түшүнүүнүн шарттуу түрлөрүнүн биринен болуп, элдик обондорду жана аспаптык күүлөрдү окуп-өздөштүрүү эсептелет. Аткаруучулуктун байыртадан берки тажрыйбасы, кандайдыр бир деңгээлде аткаруучудан чеберчиликти, ойноо ыкмаларын тиешелүү деңгээлде өздөштүрүүнү, ошону менен бирге, аны ар дайым өркүндөтүү эл ичинде кеңири

колдонулган "устат-шакирт" салттуу жолунда болууну талап кылган. Бул сөзсүз түрдө, элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн тарыхый калыптануусу жана өнүгүүсү, ошондой эле элдин жалпы музыкалык маданияты менен тыгыз байланышта экендигин көрсөтөт. Кыргыз элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн өзгөчөлүктөрүнөн болуп, XIX кылымга чейинки оозеки түрдөгү салттуу жолунда, өзүнчө өнөрчүлүктүн түрү катары калыптануу менен өнүгүп келиши эсептелет. Элдик музыкалык аткаруучулук жана чыгармачылык маданиятынын өнүгүү жолунун бизге белгилүү болгон мезгили – бул XIX кылымдан башталат. Анткени, бул мезгилден баштап, ырчы-акындардын жана аспапчы-күүчүлөрдүн – оозеки салттагы профессионал музыканттардын автордук чыгармачылыгы жана аткаруучулук ишмердүүлүктөрү бизге кеңири келип жеткен. Ар бир элдик музыканттын аткаруучулук өнөрү жеке өзүнө мүнөздүү стили менен өзгөчөлөнгөн. Бизге келип жеткен өзүнүн түрдүү мүнөздүүлүгү менен өзгөчөлөнгөн, элдик музыкалык аткаруучулук өнөр мурасына айланган элдик обондордун жана күүлөрдүн саны арбын. Алардын чыныгы элдик классикалык чыгармаларга айланышы, нечендеген жылдарды, кылымдарды өзүнө камтыган бай тажрыйбасы "академиялык" аткаруучулук стили менен байланыштуу. Мындай ойду музыка таануучу В. Виноградовдун эмгектеринен да кезиктире алабыз: "Карамолдо өзүнүн коллегаларынын арасында номер биринчи музыкант болгон. Ал кээде, басма маалыматтарда, бирде "катуу талаптуу", бирде "академиялык", бирде "классикалык" деп аташкан комузчулардын элдик өзгөчө мектебинин башында турган" [2, 48-б.].

Музыка таануучулук көз карашта, элдик музыкалык аткаруучулук өнөрү боюнча А. Затаевичтин, В. Виноградовдун, К. Дүйшалиевдин, Ч. Т. Уметалиева-Баялиеванын, Б. Алагушевдин, С. Субаналиевдин ж. б. изилдөөчүлүк эмгектеринен, алардын этикалык, эстетикалык, патриоттук тарбиялоонун жана чыгармачыл ышкылуулардын өсүп-өнүгүүсүнүн негизин түзгөн универсалдуу келген устаттык өнөр экендигин биле алабыз.

Бүгүнкү күндө актуалдуу маселелерден болуп, жаш муундарга көркөм-эстетикалык тарбия берүүдө, элдик оозеки салттагы музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн "устат-шакирт" мурас жолунун негизиндеги окутуучулук болуп эсептелет. Мындай окутуучулукка чыгармачылыктын жана аткаруучулуктун ыкмаларынын жаңы формаларын изденүү мүнөздүү болду. Мында маселе, элдик музыкалык аткаруучулуктун профессионалдык багыттагы окутуучулук формасы болуп эсептелет. Бул жагдайда, маданият таануу илимдеринин доктору Ч. Т. Уметалиева-Баялиева мындай деп жазган: "...кыргыздардын көркөм өнөрү өзүнүн маңызы боюнча эпикалык, тамыры байыркы заманга кетет. Андыктан, кыргыз профессионал музыкасы ырчылардын, комузчулардын, манасчылардын чыгармачыл мурасысыз элестетүү мүмкүн эмес" [3, 103-б.]. Демек, окумуштуу айткандай, кыргыз фольклордук музыкасынын байыртадан бери өсүп-өнүгүп калыптанып келиши, элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн профессионалдык деңгээлге жетип өнүгүүсүнө кыйла өбөлгө түзүүдө.

Кыргыз элдик музыкалык өнөрүндө профессионалдык аткаруучулуктун спецификасын кароодо, XX кылымдын аягы, XXI кылымдын башындагы Кыргызстандагы музыкалык чөйрөнүн, андагы аткаруучулукту элдик сүйүүчүлөрдүн жана музыкант-профессионалдардын ишмердүүлүктөрү, анын маңызын терең түшүнүүгө мүмкүнчүлүк берет. Бул масселеге кайрылуу сөзсүз түрдө, элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн тарыхын окуп-оздөштүрүү контекстинде кароо менен шартталат. Мындай шарт, азыркы жаш муундардын элдик музыкага кызыгуусун арттыруунун жогорулатуу тенденциясына туура келет. Мунун актуалдуу маселелеринен болуп, конкреттүү түрдө элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүн изилдөөнүн керектиги жана анын натыйжасын музыкалык мектептеринин, музыкалык орто жана жогорку окуу жайларынын окуу процессинде колдонуу эсептелет.

Өткөн кылымдын 80-жылдарынын аягынан кыргыз элдик музыкалык аткаруучулугунун профессионалдык деңгээлдеги жаңы этабы башталат. Бул негизинен Б. Бейшеналиева атындагы Кыргыз Мамлекеттик искусство институтунда 1987-жылы, Кыргыз Улуттук консерваториясында 1995-жылы элдик ырдоо жана комуз, бара-бара бул окуу жайларын-

да кыл кыяк жана үйлөмө аспаптары боюнча класстарынын ачылышы менен байланышкан. Аталган музыкалык окуу жайларында, нукура кыргыз элдик ырчылык жана аспаптык аткаруучулугунун профессионалдык деңгээлдеги платформасын мыйзам-ченемдештирүүгө өткөрүү шартка коюлган. Мындай шартта элдик ырчылык жана аспаптык аткаруучулук өнөр боюнча окуп-билим алган жаш муундар, оозеки салттык аткаруучулуктун негизин эске алуу менен, ноталык жазма салтына өтүү коюлду. Бул мезгилдерде, элдик музыкалык аткаруучулук жана педагогикалык тажрыйбасында аткаруучулуктун академиялык багытына баш коюу жүргүзүлө баштайт.

Улам кийинки жаш музыкант-аткаруучулардын чыгармачылыктары элдик салттуулукту сактоо аркылуу, учурдагы элибиздин жашоо-тиричилигин чагылдыруу менен тыгыз байланышын үзгөн жок. Алардын репертуарындагы элдик обондор жана күүлөр өзүнүн мазмундуулугу, көркомдүүлүгү, колоритүүлүгү, оригиналдуулугу, элдиктүүлүгү менен, жалпы элге жагымдуу жагдайды түзүүдө.

Музыкалык билим берүү системасында үчүнчү баскычтын ачылышы, элдик музыкалык аткаруучулук жагдайында академиялык аткаруучулук багытынын калыптануусуна жана өнүгүүсүнө жол ачты. Республикабыздагы музыкалык орто жана жогорку окуу жайлары ондогон жылдардын (1995-2018) ичинде, элдик ырдоо жана аспаптык аткаруучулук боюнча профессионал музыкант-аткаруучуларды даярдоонун борбору болуп калды. Элдик ырдоо жана аспаптык аткаруучулук боюнча окутуучулардын устаттык ишмердүүлүгүнүн сапаттуулугу, алардын жогорку билимдүүлүгү, аткаруучулук чеберчилиги, маданиятынын бийиктиги күбөлөп турат. Орто жана жогорку музыкалык окуу жайларында элдик музыкалык аткаруучулук адистигинин бүтүрүүчүлөрүнүн профессионалдык жогорку деңгээлде өсүп-өнүгүүсүн, алардын окуу процессиндеги мамлекеттик программасынын академиялык мазмундуулугунан көрө алабыз.

Бүтүндөй Кыргызстан боюнча кыргыз элдик ырдоо жана аспаптык аткаруучулугунун популярдуулугун арттыруу үчүн, эл аралык жана республикалык деңгээлде, музыкант-аткаруучулардын кароо-сынактарын жана фестивалдарын уюштуруу жүргүзүлүп келүүдө. Жалпы элдик ырдоо жана аспаптарда ойноону профессионалдык деңгээлдеги өткөрүлгөн мындай иш-чаралар элдик музыкалык академиялык аткаруучулуктун чыныгы мектебинен болуп эсептелээрин айтууга болот.

Элдик музыкалык аткаруучулук ишмердүүлүгүн профессионалдаштырылган сферасы тууралуу, өлкөдөгү музыкалык жана маданий мекемелердеги (Кыргыз Улуттук филармониясы, Маданият үйлөрү ж. б.) жана окуу жайларынын (музыкалык мектептер, орто жана жогорку музыкалык жана маданий окуу жайлары) иш-аракеттеринин жыйынтыктарына карап айтууга болот. Ошентип, мындай иш-чаралар, кыргыз элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн профессионалдык аткаруучулук деңгээлинин өнүгүшү үчүн, жаңы импульс катары эсептелди.

Элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн профессионал музыкант-аткаруучулары, Кыргызстандын жалпы музыкалык маданиятынын өсүп-өнүгүшүнө зор салымдарын кошууда. Элдик аспаптарда аткаруучулук өнөрүнүн профессионалдык аткаруучулук деңгээлге жетишине, өнөрдүн эң башатында турган ышкылуу жаш таланттардын тынымсыз эмгектенүүсүнүн натыйжасындагы өнүгүү жолунда болушу, өзүлөрүнүн аспабын сүйгөндүгү жана чыгармачылыкка жана аткаруучулукка чексиз берилгендиги, элдик музыкага болгон сүйүүсүнүн артышы жана улуттук салттуулукту бекем сактоосу күбө болот алат.

Элдик музыкалык аткаруучулук өнөрүнүн өнүгүшүнө мүнөздүү өзгөчөлүктөрүн төмөндөгүдөй критерийлер менен белгилөөгө болот:

1. Элдик музыкалык аткаруучулугундагы чыгармачыл жаш муундардын көбөйүшү;

2. Республикабызда музыкалык маданий мекемелеринин жана окуу жайларынын чыгармачыл биримдигинин өнүгүшү;

3. Өлкөбүздө элдик музыкалык аткаруучулук өнөрү боюнча профессионал музыкант-аткаруучулардын плеядасынын пайда болушу.

Бүгүнкү күндө, элдик музыкалык аткаруучулук өнөрү боюнча илимий-методикалык

жана изилдөөчүлүк жагдайында түрдүү багыттардын чагылдырылышын, анын ар кандай формаларында таба алабыз:

1. Элдик музыкалык аткаруучулук өнөрү боюнча илимий негиздеги эмгектердин, окуу-методикалык куралдардын жазылышы;

2. Бул тармак боюнча кароо-сынактардын жана фестивалдардын алкагында илимий форумдардын, конференциялардын, семинарлардын өткөрүлүшү;

3. Эл музыкалык аткаруучулуктун академиялык деңгээлдеги формаларынын мазмундуулугуна жана көркөм чеберчилигине бай тажрыйба аркылуу жетүүсү.

Ошентип, элдик музыкалык аткаруучулугунун академиялык деңгээлде өнүгүшүнүн эң негизги шарттарынын биринен болуп, профессионалдык билим берүү эсептелет. Профессионалдык билим берүүнүн өнүгүүсү, элдик музыкалык аткаруучулуктун салттуулугунун негизинде гана болуп өтөт. Мунун натыйжасында, музыкалык мектептерде элдик ырдоо жана аспаптык аткаруучулук өнөрү боюнча тарбия-таалим алгандарынын дээрлик көпчүлүгү, анын орто жана жогорку баскычтарында билим деңгээлин жана аткаруучулук чеберчилик маданиятын жогорулатууга максат кылып коюшкан.

Адабияттар

1. Виноградов В. Муратаалы Куренкеев: өмүрү жана чыгармачылыгы. – Ф.: 1962, 34-б.
2. Виноградов В. Кыргыз музыканттары жана ырчылары. – М.: 1972, 48-б.
3. Уметалиева-Баялиева Ч. Т. Кыргыздардын этногенезиси: музыка таануу аспекти (тарыхый-культурологиялык изилдөө). – Б.: 2016, 103-б.

УДК 398.22 (575.2) (04)

Galina Woodova PhD.
History and Culture of Asia, CU, Prague

SACREDNESS OF ALTAI EPIC MUSIC

Abstract. *Altai, hidden in a remote south Siberian mountain sanctuary, has caringly kept ancient traditional values and characteristics visible even today both through life and epic stories. Based on seven years of immersive fieldwork among the people of the land, the author will explore the role of sacred topshuur; the purpose of kaychi; a miraculous epic music transforming nature; and a song as a heart language of the Altai people.*

Key words: *Altai, sacred, epic, tradition, kaychi, topshuur, Heaven, transforming nature, evergreen, harmony, revealing true love*

АЛТАЙ ЭПОСУНУН МУЗЫКАСЫНЫН КАСИЕТИ

Аннотация. *Алыскы түштүк Сибириянын тоолуу ыйык жайында катылган Алтай бизге дем берип турган, байыркы салттуу баалуулуктарын жана касиеттерин азыркы күнго чейин бапестеп, кам көрүп сактап келген. Жергиликтүү элдердин арасында жүрүп жети жылдык тажрыйбанын негизинде автор касиеттүү 'комуз'- топшуурдун маңызын; 'манасчы'- кайчынын чакырымын, арноосун; эпостун Алтайдын табигатын ойготуп, жаңылантып, өзгөртүүгө кудуреттүү музыканын кереметин; жана Алтай элинин жүрөгүнөн чыккан ыр тилин түшүндүрүп ачып берет.*

Негизги сөздөр: *Алтай, касиеттүү, эпос, салттуу, кайчы, топшуур, Теңир, музыканын кереметтүү кудурети, табигаттын жаңыланышы, дайыма көгөрүп турган Алтай, уйкаштык, жүрөктөн чыккан ыр тили.*

САКРАЛЬНОСТЬ МУЗЫКИ ЭПОСА АЛТАЯ

Аннотация. *Алтай, будучи скрыт в отдалённом южно-сибирском горном святилище, смог бережно сохранить древние традиционные взгляды и ценности, которыми можем вдохновляться в жизни и эпосе народа. Черпая из семилетнего опыта жизни среди народа, автор раскрывает роль священного инструмента топшуура; предназначение сказителя кайчи; чудесную силу музыки эпоса, которая пробуждает, возрождает и преобразовывает природу Алтая; и песню, как язык сердца Алтайского народа.*

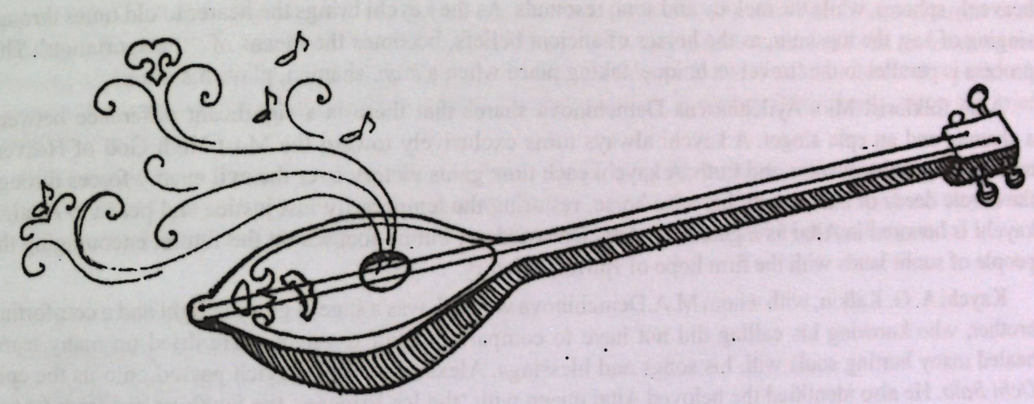
Ключевые слова: *Алтай, священный, эпос, традиция, кайчи, топшуур, Небо, чудотворность музыки, возрождение природы, вечнозелёный Алтай, гармония, признание истинной любви.*

Altai poet Arzhan Adarov confesses,

"I love our wise, free, kind and warmhearted, happy Altai people with their deep passion for life. Our people did not construct and leave behind any architectural monuments, but they created and carried through long ages the meaningful and beautiful epic songs revealing our inner spiritual riches. They fill us with joy and should be shared with others" [1].

The Altai heroic epic songs are performed by *kaychi* in unique throat singing style *kay* with the accompaniment of a sacred instrument *topshuur*. Folklorist A.V. Anokhin recorded a story betraying the mysterious, supernatural origin of topshuur. Two friends, building a bridge together, started to quarrel about who will get to own the higher mountain. They agreed that whoever talks about women first would lose the bet. After the first morning rays of golden sun embraced the Altai Mountains after the two had sung their praises, they were suddenly overwhelmed by the magical sound of singing and music. They followed the tantalizing melody and beheld a shining maiden sitting on the rock playing. One man, forgetting the bet, exclaimed "A woman!" then the stunningly beautiful being disappeared with lightning and the bridge fell forming the emerald depths of *Altyn Kol*, *Teletskoje Ozero,* a lake. The creative Altai people used the imprint left on the rock to carve out the first topshuur. Playing its strings, one feels the harmony of man with the nature.

[2. p.6-10].



Before the kaychi starts singing the epic story, he turns with prayer and blessing to his topshuur. Kaychi Arzhan Kezerekov confided that the story-singer needs to be in tune with his topshuur, listen to it and then the topshuur will lead and take him wherever is needed [3]. Examples of asking the topshuur for meaningful musical expression are reflected in epic and in contemporary literature.

Skillfully carved out of white birch reaching toward heaven,
Strung with two white hairs of a precious horse,
Sacred topshuur, please guide me, grant me three long breaths,
Sharing treasured ancient songs with three living generations [4].

Oh, my guiding light-topshuur,
I am fully yours, with you, oh, so rich and full of hope
Without the sacred songs of sages, oh, so empty and poor
Resound under the movement of my swift fingers,
Flying like winged horses over my beautiful sunlit Altai (Boris Ukachin)

The happy flames of fire hearth are dancing
Topshuur ready to sing in my hand
The white horse hair strings resound bouncing
Taking us into the tales of the sacred land

The saviors of old gain victories
They bravely overcome all evil foes
Their love lights up our tired faces
They glow joyfully with a new dawn [1].

As revealed by the archeological finds from the Pazyryk kurgans, both two stringed *topshuur* 'lute' and seven stringed 'harp' *jadagan* were the instruments played in Altai of Scythian time. The jadagan continued to be used by the Khakass of the Yenisey River, while the topshuur became emblematic of Altai. Masters carve the body of topshuur from a trunk of a sacred tree, pine or birch, and use only white hair of a horsetail to braid the two strings. The part of topshuur made from the hide of a calf, or a thin wood plank is dried above the hearth fire before each performance. A carved head of an *argymak*, fast flying, speaking epic horse, customarily decorates the end of the wooden neck of topshuur. This is symbolic of its movement to heavenly spheres, while the melody and song resounds. As the kaychi brings the hearer to old times through singing of kay, the topshuur, as the horses of ancient beliefs, becomes the means of 'transportation'. This process is parallel to the 'travel technique' taking place when a *kam,* shaman, plays his drum.

Altai folklorist Mira Ayilchinovna Demchinova shares that there is a significant difference between a shaman and an epic singer. A kaychi always turns exclusively toward the Most High God of Heaven, representing righteousness and truth. A kaychi each time gains victory over the evil enemy forces through the heroic deeds of *baatyr* with his wise horse, restoring the temporarily lost justice and peace to Altai. A kaychi is honored in Altai as a guardian of ancient wisdom, but he focuses on the future, encouraging the people of sunlit lands with the firm hope of spiritual victory.

Kaychi A. G. Kalkin, with whom M.A.Demchinova worked, was a sage, a guiding light and a comforting brother, who knowing his calling did not have to compare himself to anyone. He dried up many tears, healed many hurting souls with his songs and blessings. Alexander Grigoryevich passed onto us the epic *Ochi Bala*. He also identified the beloved Altai queen with 'the Ice Princess, the Scythian girl from frozen ice discovered by Natalia Polosmak in U'kok. [5]. The Russian archeologist proposed that the mummified, highly esteemed woman could have been a priestess and a storyteller [6. pp.51-54.]



Ochi Bala is a *kys-baatyr,* girl-hero, righteous queen-savior of Altai flocks, people, woods and pastures. Ochi Bala hunts with bow and arrow to clothe her people in the choicest fur coats, hats and boots, she makes. Being a protector, the queen does not attack, but always stops the greedy enemy from harming Altai. Riding an *argymak*, swift horse, without a whip, she plays topshuur. While she sings, nature responds miraculously to the magic of her melodies. The birds listen with wonder, the flowers grow from the rocks and burst into bloom, the needles and leafs break through. She keeps on singing till fresh green grass appears everywhere [4]. Her beautiful music awakens nature, transforming winter into the lush resurrection of the spring. Altai in its peaceful harmony becomes a heavenly blooming evergreen land of eternal summer.

The Altai people, who live in the serenity of woods and mountains are mostly shy and speak little, however they are able to use song, the language of their heart, to reveal hidden truth. Altai epic introduces a typical folk character *Tastarakhay,* he is *tas,* bold, older, dressed in tattered clothes and accompanied by a dirty, skinny, sickly looking horse. He also plays an important part in the epic *Alyp Manash.*

Alyp Manash has a plot similar to the one of Odysseus. For a long time Alyp Manash is absent from his wife fighting to save innocent people from a cruel enemy, while his so called friend lusts after the wife of Manash, *Kumuzheng Aru,* Pure Pearl. To reach his goal of marrying Manash's wife he pretends to set out on the mission of bringing back Alyp Manash. He presents the skeleton of another hero, who perished, to convince everybody of Alyp Manash's death. Kumuzheng Aru, learning of his death, sings out grief through her lament.

"We were born to different parents, but we have loved each other deeply. We grew up in different valleys, but we have never tried to hurt one another. Even if you are breathing no more my heart stays with you. The burning flame of my hearth fire will warm you up, my heart will still beat just for you…"

Голосом, Что нежнее комыса звенит, Петь стала:
«От разных родителей мы появились,
Но крепко друг друга любили.
В разных долинах мы рождены,
Но никогда друг друга не обижали.
Пусть глаза твои погасли –
Имя твое осталось со мной.

The horse of Alyp Manash saved him from a grave danger and brought him home just in time for the *toy,* wedding. He turned into an ugly Tastarakhay and proceeded unrecognized into the central *ail,* yurt. In spite of the angry attacks from the bridegroom, he keeps singing, asking sincere questions from the bride, Kumuzheng Aru.

"If the Grayish White horse would come running back to you Kumuzheng Aru, would you come to meet him? If Alyp Manash would return into your *ail*, Kumuzheng Aru, would you welcome him?" She answers him:

"If only the Grayish White horse would return home I would not stop petting his golden main tenderly; if only Alyp Manash would come back to me I would not stop kissing his sweet lips warmly."

«Если бы бело-серый конь,
Домой прибежал,
Я бы золотую шерсть
Его погладила.
Если бы Алып-Манаш
Домой вернулся,
Я поцеловала бы его
В сладкие губы».

Kumuzheng Aru also sings that her food and fellowship she will willingly share with others, but her *tozhok*, bed belongs only to Alyp Manash. The faithful marriage relationship in Altai epic is restored through heart to heart communicating of truth through the means of a song.

Altai epic songs are a spring of Altai wisdom flowing from the deep past to our day. The heroic epic keeps the examples of victory over evil in people's minds, filling them with courage and hope. Music, which came from above, the accompaniment of the sacred topshuur and the transforming power of melody and songs are examples of unique expression of beauty, which comes from a keen sense of a harmonious relationship with the Altai nature. The wonderful melody resurrects the Altai nature with its green freshness and bloom. The harmoneous Altai also brings an image of peaceful Altai Mountains under the warm reign of the everlasting summer, where flocks graze and people sing out of gratefulness, aware of being close to Heaven.

Literature

1. Adarov A. *Simvol bessmertija naroda. Altajskije geroicheskije skazanija. Sovremennik.*, M. 1983, p.5., 8.
2. Khokholkov V.F., *Muzykalnyje instrumenty Gornogo Altaja*, 2003, p.3-11.
3. Kezerekov A., interview, Onguday, 2004
4. Altajskije geroicheskije skazanija, *Ochi Bala, Kan Altyn*, Novosibirsk, Nauka, Sibirskoje Predprijatije RAN, 1997
5. Demchinova M. A., interview, Kayas, 2005.
6. Polosmak N. V., *Zoloto Steregushije Grify*, Novosibirsk, Nauka, 1994, p.51-54.



Ilustrations: Cheynesh Barsukova (Melody and Nature, Mother's Cradle Song)
Mergen Nonov (Kaychi, Topshuur)

Вопросы изучения сказительских, инструментальных и песенных традиций

УДК 7.071 (575.2) (04)

Субаналиев Сагыналы,
кандидат
искусствоведения, профессор
Заслуженный деятель культуры
Кыргызской Республики

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ КЫРГЫЗСКИХ КОМУЗИСТОВ

Аннотация. *В статье рассматриваются проблемы связанные с зарождением, дальнейшим развитием и становлением на современном этапе основных параметров исполнительского стиля кыргызских комузистов контактной коммуникации. Обосновывается определение исполнительских стилей с учетом диахронических аспектов функционирования исполнительского искусства кыргызских инструменталистов контактной коммуникации.*

Ключевые слова: *однопозиционный, переменно-позиционный и свободно-пассажный исполнительские стили игры на комузе. Звуковая организация инструмента как фактор определяющий специфику исполнительского стиля комузистов. Определяемые в логике генетическим, как основа возникновения исполнительских стилей кыргызских комузистов. Инструменталисты контактной коммуникации.*

КЫРГЫЗ КОМУЗЧУЛАРЫНЫН АТКАРУУ СТИЛИНИН АЙРЫМ ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨРҮ

Аннотация. *Макала кыргыз музыка таануу илиминдеги комузда аткаруучулуктун стилдеринин келип чыгышын, онугуп өсүүсүн жана бүгүнкү күндөгү озгочолугун терең талдаган алгачкы эмгек болуп эсептелет. Комуздагы аткаруучулук стилдерге диахроникалык өзгөчөлүктү эске алуу менен терең, таамай жана толук аныктама берилет.*

Негизги сөздөр: *комузчулуктагы аткаруучулук стилдер: бир чектен жылбай чертүү, чектен-чекке жылып чертүү, чертүү чектерине такалбай эркин чертүү. Комузчулукта аткаруучулук стилдердин калыптанышындагы аспаптын добуш түзүлүшүнүн орду. Логикада генетикалык деген аныктаманын комузда аткаруучулук стилдеринин жаралышынын негизи. Түздон-түз байланыш аркылуу жаралган аспаптык аткаруучулук.*

SOME FEATURES OF THE PERFORMING STYLE OF KYRGYZ KOMUZISTS

Abstract. *The article reveals the problems associated with the emergence, further development and development of contact communication based on the basic principles of the performers of the style of Kyrgyz komuzists. The definition of performing styles is substantiated taking into account the diachronic aspects of the performance of the performing art of Kyrgyz contact communication instrumentalists.*

Key words: *one-position, variable-positional and free-passage performing styles of komuz. The sound organization of the instrument as a factor determining the specificity of the performing style of komuzists. Logically defined as genetic, as the basis for the emergence of performing styles of Kyrgyz komuzists. Instrumentalists of contact communication.*

Бесспорно, что на сегодняшний день, по всеобщему признанию проблемы связанные с определением содержания и характеристикой музыкального стиля в целом, а также музыкального исполнительского стиля в частности являются слабо разработанными и мало изученным. Как пишет М.К.Михайлов «При многочисленности аналитических исследований конкретных музыкально-стилевых явлений (в основном стилей отдельных композиторов) рассмотрение стиля в музыке в общем теоретическом плане пока что представлены лишь единичными трудами» [26, с.4]. Ему вторят другие авторы, где подчеркивается, что «изучение метода и стиля в музыке во взаимосвязи творческих принципов композитора и исполнителя – одна из важнейших и еще не решенных задач музыкознание и эстетики» [18, с.205]. Следовательно, трудности и сложности, встречающиеся при дефиниции, исполнительского стиля связаны не только с многоаспектностью, многогранностью, многовекторностью генезиса, эволюции и функционировании в его социуме, но и слабой разработанностью стиля в обще-эстетическом и общетеоретических уровнях[1].

Вопросы исполнительского стиля затронуты и в специальной работе Е.В.Назайкинского о стиле. В частности он пишет, что «музыкант исполнитель постоянно сталкивается со стилевыми задачами интерпретации, ибо соотношения стилей произведения и исполнения связано с трудностями, которые невозможно решить лишь на уровне общеэстетическом» [27, с.16]. Далее анализируя различные аспекты данной проблемы он останавливается и на характеристике музыкально-исполнительского стиля утверждая, что исполнительство «как и авторский стиль, представляет для слушателя непосредственно в звучании, в организации звуковых и исполнительских средств – в агогике, динамике, звуковысотной интонации, в туше, звуковедении, артикуляционных особенностях и фразировке» [27, с.24].

Общие, вернее обобщенные определения существуют и в изучении музыкального исполнительского стиля в частности, в историческом аспекте. К примеру, В.А.Фролкин утверждает, что «Исполнение является старейшей формой музыкальной деятельности….. самые ранние культурные «искорки» обнаруживаются в период среднего палеолита» (38, с.58). Это утверждение созвучно с тем, что говорит американский специалист в этой области С. Митхен. Он уверен, что «искорки» исполнительства соединяясь, сливаясь и срастаясь (коалэсценцируя по терминологии автора - С.С.) с историческими, социальными, естественными, интеллектуальными и языковыми элементами превратились в составную часть религиозной, художественной и шире всей социокультурной практики того или иного этноса. Так игра на музыкальных инструментах стала не только развлечением, но и неотъемлемой частью

[1] *Несомненно, что само наличие музыкального исполнительства, а также исполнительского стиля – факт слишком хорошо известный – для того, чтобы требовать каких-то особых доказательств. Но как видно, имеющая на сегодняшний день информация слишком фрагментарна и недостаточно систематизирована в плане изучения исполнительского стиля инструменталистов контактной коммуникации, а также традиционного исполнительства. К тому же в силу объективных причин недоступными остаются работы таких авторов как Э.М.Хорнбостель, Г.Адлер, Ф.Хорбургер, Д.Голы, Б.Берток и других (47; 48; 49; 51; 52; 59). Работа первого автора была посвящена исследованию исполнительских стилей австралийцев, индейцев, берберов, второго положило начало исследованиям стиля в области исторического музыкознания, третьего охватило сферу инструментальной народной музыки Моравии, а работа пятого автора была посвящена анализу народной инструментальной музыки румын (47; 48; 51; 52; 59). Добавим сюда и исследование А.Эльшековой и О.Эльшека (50,с.353). Исключение составляет статья О.Эльшека опубликованная в 1987г. на русском языке (43, с.68). Конечно, объем небольшой статьи и аксиоматическая направленность подачи материала не могли охватить и решить все задачи стоящие перед «исполнительским стиловедением». К тому же О.Эльшек перед собой решение такой задачи не ставил. Относительно работы М.Н.Лобановой заметим, что она была посвящена не анализу исполнительского стиля, а поиску гармонии в ее новом выражении на основе «смешанного стиля и жанра» позволяющего вернутся к основной классической эстетике (22, с.179).*

религиозных обрядов и иных социально значимых действий уже в эпоху античности» [45, с.189].

Как бы продолжая эту мысль, И.М.Ямпольский пишет об исполнительстве музыкальном, как о самостоятельно виде художественного творчества, который сложился «…. на том историческом этапе развития музыкального искусства, когда в условиях городской культуры возникла система фиксации музыки условными знаками» [44, с.584]. Е.М.Царева в своем исследовании акцентирует, «что исполнительское искусство является особым проявлением общего музыкального стиля и отсюда сложность в определении его основных признаков, хотя она признает, что в общих чертах такая дефиниция существует, и приблизительно совпадают с основными направлениями композиторского искусства» (39, с. 288). А в работе Т.В.Чередниченко внимание обращается на то, что «о стиле музыкальном правомерно говорить также в связи с исполнительской интерпретацией, система выразительных средств которой зависит от стиля композиции, но в то же время обладает относительной самостоятельностью» [42, с.522].

В исследованиях по этой теме акцентируется и такая проблема как своеобразие связи композиторского и исполнительского творчества, где музыкант–исполнитель выступает как высоко креативная личность. Подчеркивается, что музыкант-исполнитель осуществляет диалектическую связь между создателем и интерпретатором, сплавляя познание художественного смысла исполняемого произведения с собственными представлениями об окружающем его объективном мире, о цели музыкального искусства.

Следовательно, музыкальное исполнительство, осуществляя сплав познания творчества композитора с художественными критериями эпохи создания произведения, получило возможность определять основные черты своей стилевой специфики. Отсюда и утверждение о том, что «исполнительский стиль – это принципы использования художественно-выразительных средств с целью реализации творческих намерений интерпретатора» [18, с.204]. Видимо все это дало возможность И.М.Ямпольскому выдвинуть идею о типе музыканта-интерпретатора, который был уже не узким «ремесленником», действующим в соответствии с древними традициями прошлого, а глубоко креативной личностью, имеющим в своем распоряжении многосторонние знания и глубокие профессиональные навыки. Самым важным здесь было слияние в одном лице исполнителя и создателя музыки. Этот тип «играющего» композитора средневековой эпохи, по мнению исследователя, трансформируясь и проходя через влияния барокко, рококо, сентиментализма, героического классицизма и романтизма приводит к конечному разделению труда и исполнителя. В разные этапы он назывался то «сочиняющим виртуозом», то «концертирующим артистом», то «играющим композитором» пока не стал подлинным интерпретаторам композиторского творчества, глубоко раскрывающим и мастерски истолковывающим образный строй исполняемого музыкального произведения и замысла его автора в наше время (44, с.587-588). Далее углубляя свою мысль, И.М.Ямпольский указывает на то, что «Наличие художественной реальности музыкального произведения существующего в виде нотного текста и воссоздаваемого исполнителем … на основе заложенных в нем эстетических закономерностей, принципиально отличает исполнение музыканта от импровизатора» [44, с.584].

Несомненно все сказанное является релевантным репрезентантом музыкального исполнительского стиля западной или европейской профессиональной музыки письменной традиции. И только определение “импровизация” в какой-то мере связана с музыкой контактной коммуникации в частности, и профессиональной музыкой восточной или бесписьменной (изустной) традиции в целом. Снова процитируем И.М.Ямпольского “Устный характер народного творчества, передача песен и инструментальных наигрышей на слух, по памяти – способствовали использования народными музыкантами …. элементов импровизации. В своей практике импровизации они опирались на выработанные в народе формы музыкального мышления, на устоявшийся круг интонаций, попевок, ритмов и т.п. … В музыкальных культурах восточных народов импровизационное

варьирование определенного мелодической модели составляют основную форму музыцирования" [45, с.508].

Если исходить из вышеизложенного то именно импровизация кардинально отличает особенности форму музицирования, т.е. музыкального исполнительства, точнее музыкального исполнительского стиля сложившегося в профессиональной музыке письменной европейской (западной) традиции от профессиональной музыки восточной (изустной) бесписьменной традиции. Не вступая в дискуссию о правильности отнесения всего корпуса профессиональной музыки изустной традиции, в том числе и искусство "музыкантов-инструменталистов контактной коммуникации с характерной для них неразрывностью создания и интерпретации" [24, с.197] к народному творчеству без должной дифференциации и аргументированных дефиниций, остановимся только на ключевом для нас понятии "импровизация". В контексте нашего изыскания она также требует четкого определения и уточнения, ибо как справедливо пишет К.Дальхауз "Недостаток понятия импровизации, не подвергнутого рефлексии, в том виде, как оно бытует, состоит в том, что это понятие является прежде всего негативной категорией, противоположенной понятию композиции, т.е. служит собирательным наименованием для музыкальных феноменов, которые в силу тех или иных причин нежелательно называть композицией и которые потому сводят к противоположенному понятию о том, связаны ли эти феномены между собой общими отличительными чертами или нет" [49, с.91]. Глубоко исследовавший этот феномен С.М.Мальцев считает, что импровизация прелставляет собой одно из фундаментальных понятий всего мирового музыкознания и нуждается во всемерном пояснения посредством "разветвленной классификации видов (типов) импровизации, охватывающий все известные ее исторические формы" [23, с.4]. Он предлагает около шестнадцатми видов (типов) импровизации многие из которых генетически связаны не с культурой восточных народов", а исполнительской культурой европейцев. Например, колорирование, диминуирование, органум, дискант, контрапункт, cantus firmus и т.д. (23, с.4,10). В то же время в этой работе автор особенно акцентирует "что импровизационно возникающая инструментальная фактура (равно и другие факторы исполнительства – С.С.) имплицитно заключает в себе основные особенности исполнительской манеры и индивидуальной виртуозной техники импровизатора-интерпритатора" [23, с. 21]. Все это особым образом сказывается на импровизационном результате, ибо преодоление технико-исполнительских трудностей всегда полезно для инструменталистов. Заметим, что этот же феномен способствует лучшему познанию интерпетатором природы, технических и художественно выразительных возможностей своего музыкального "орудия", помогает овладеванию виртуозными приемама игры, составляющей основу исполнительства. Действительно, только в этом аспекте импровизация сталкивается с музыкально-исполнительским искусством всех инструменталистов, в том числе и контактной коммуникации, и способна помочь в определении особенностей своих стилевых черт[2].

[2] *О важнейшей роли имплицитно возникающей инструментальной фактуры, а также и других сопутствующих факторов в изучении исполнительского стиля интерпретаторов в контактной коммуникации продемонстрировал П.В.Аравин в своей монографии посвященной творчеству казахского домбриста Даулеткерея, где он осуществляет анализ отдельного факта исполнительского стиля. В частности на примере авторской кюй "Шалкыма" ("Ыскырма") Даулеткерея, где домбрист впервые на практике казахских инструменталистов реализовал исполнительский прием активного использования наряду с привычной нижней мелодической струной, верхнюю бурдонирующую в таком качестве, что "значительно расширил исполнительские и, следовательно, художественные возможности домбры" (4, с. 67).*

На эту особенность исполнительского искусства казахских домбристов, обратил внимание еще академик А.Жубанов, который писал, что "домбристы нередко исполняют свои пъесы, не путем передвижения левой руки по грифу вниз и вверх, а путем перехода со струны на струну, тем самым как бы удлиняя гриф и максимально используя каждую позицию для того, чтобы избежать лишних движений руки по грифу" (13, с. 93).

Другой вашнейшей чертой импоровизации, через который она реализует себя – это "комбинирование некоторого конечного множества относительно устойчивых элементов" [23, с.23]. К такому же выводу пришел и Е.М.Сапонов иссследовавший импровизационные виды творчества западно-европейской музыки средних веков и эпохи Возреждения: "импровизация основана на памяти. Импровизатор не создает материю, составляет ее из готовых блоков – издавна запомнившихся музыкальных отрезков" [29, с.57). Развивая эту мысль С.М.Мальцев считает, что эти блоки непременно должны быть мелкими и многочисленными в виду отдельных созвучий, кратких мотивов, малых ритмических фигур и т.д. Только в этом случае характер их соединения будет сложно предугадать, а слушатель увлеченный изобилием неожиданностей, воспримет процесс комбинирования элементов, как успешно реализованную импровизацию[3].

Как мы видим, здесь на передний план выходит другая особенность импровизации – это комбинаторика "конечного множества относительно устойчивых элементов" реализующего себя в виде способа создания формы музыкального произведения как на уровне процессуально-динамической, так и на уровне архитектонической ("кристалической"). А также как итог структурного завершения развития музыкального о'pusa. Этот посыл обращает наше внимание на глубокую "связь стиля с формой, содержанием музыкальных произведений, с мышлением, методом и т.д." [27, с.12] и на отражении этой связи в музыкально-исполнительском стиле в виде формообразующих факторов или технических приемов игры на инструменте.

Забегая вперед подчеркнем, что именно многоплановая комбинаторика структур и элементов в пределах типа было осознано как основной способ формообразования в искусстве кыргызских комузистов, представляющих собой традиционных исполнителей-инструменталистов контактной коммуникации, где создатель и интерпретатор едины и неразделимы (32, с.186). Осознание и такое определение способа создания и интерпретации инструментальных композиций практикуемый кыргызскими комузистами стала возможным благодоря системно-этнографоническому методу в органологии разработанной И.В. Мациевским [25, с.79].

Как пишет далее В.П.Аравин эти "два оригинальных домбровых штриха: передача темы с одной струны на другую в одноголосом изложении и слигованное исполнение двух восьмых на один удар по струнам стали достоянием всех казахских инструменталистови встречаются в таких кюу как "Аксак киик", "Серпер", "Адай" и другие." (4, с. 71).

Другим автором обратившимся к проблеме имплицитно возникающей интрументальной фактуры на примере искусства молдавских лэутаров был Б.Я.Котляров. В работе этого автора на основе отдельных технических приемов исполнительского искусства молдавских скрипачей характеризуются особенности стиля их игры. Как и в практике казахских домбристов, они в большинстве случаев основаны на анализе отдельных показателей игры молдавских мастеров-интерпретаторов. К тому же в статье общее обоснование исполнительского стиля в основном носят краткий общеэстетически-аксиоматический оттенок и многое необходимо домыслить и догадывается самому читателю. И здесь как в предыдущих комментариях мы вынуждены повторять то, что и Б.Я.Котляров в своей небольшой статье не ставил перед собой задачу решения всех проблем исполнительского стиля хотя бы молдавских лэутаров, а только обращал наше внимание на отдельные ярко характеризирующие их игру факты. При этом аналогии в искусстве игры на отдельнам инструменте в этих (и других заметим мы – С.С.) культурах являются результатом конвергенции, ибо все они являются яркими репрезентантами инструментального исполнительского искусства контактной коммуникации. Несмотря на принципиальное различие щипкового и смычкового хордофонов в игре на этих инструментах можно наблюдать такое явление, как использование "выдаржанного звука (обычно открытой струной),являющегося, как правило, тоническим или доминантовыми органным пунктом. И еще тембр открытой струны, отличающийся большой звонкостью, усиливает красочность звучания" (19, с. 292). О близких аналогах этого мы говорили на примере практики игры казахских домбристов и будем говорить в дальнейшем на основе исполнительского искусства кыргызских комузистов.

[3] *В связи с этим не лишне вспомнить высказывание Царлино о комбинационной бесконечности семизвуков диотонического звукоряда, о комбинаторной класификации звукоряда индийских раг, а также комбинаторной природе усулей в узбекском шашмакоме (с.23; 28, с.94; 41, с.82).*

Эти указанные выше две важные составляющие сути импровизации – это инструментальная фактура имплицитно заключающая в себе основные особенности интерпетационной манеры и индивидуальной виртуозной техники комузиста, а также "комбинаторика некоторого конечного множества относительно устойчивых элементов" во многом определяют основные направления особенностей исполнительского стиля кыргызских комузистов.

Другим важным компонентом исполнительского стиля является его генетическая связь со своим источником, который выступает и центральным критерием. Как утверждает Е.В.Назайкинский, "одним из центральных и специфических для категории стиля является понятие генетического целого" [27, с.21]. Таким образом дефиниция исполнительского стиля помимо всего прочего включает и характеристику его генезиса, в том числе исходные корни исполнительского стиля кыргызских комузистов. Словом это определение, именуемое в логике генетическим, указывает на способ происхождения анализируемого нами явления.

Действительно, определение генетическое – это определение, в котором спецификация определяемого предмета (в нынешнем случае – это исполнительский стиль кыргызских комузистов) осуществляется через описание способов его образования, возникновения, получения и построения. Здесь также немаловажную роль принадлежит и философским категориям причины и следствия.. Как известно эти категории отражают одну из форм всеобщей связи и взаимодействия явлений, где под причиной понимается явление, действие которого вызывает, определяет, изменяет, производит или влечет за собой другие явления называемые следствием [37, с.531]. В нашем случае первой категорией, т.е. причиной выступает звуковая организация присущая только комузу – трехструнному танбуровидному щипковуму хордофону кыргызов. А второй категорией, т.е. следствием выступает исполнительский стиль, возникший как способ воспроизведения на практике музыки созданного для комуза – как основного щипкового хордофона кыргызского истрементального искусства контактной коммуникации.

Прежде чем приступить к конкретному описанию звуковой организации комуза, генерировавшего специфику исполнительского стиля на нем, считаем подчеркнуть следующее. Во-первых, хотелось бы, чтобы это явление не рассматривалось только как материально-акустический феномен, во-вторых, не забывалось бы то, что это социально-историческое явление, ибо в той ситуации они выполняли и сегодня выполняют важную функцию в музыкальной коммуникации социума. В контексте этого явления происходило аккумулирование достижений исполнительской техники, канонизация (естественно в рамках изустного бытия) этих достижений и передача их следующему (новому) поколению. Так сложился, функционировал, эволюционировал и сегодня функционирует этот национальный исполнительский стиль кыргызских комузистов.

Наше обращение к генетическим истоком исполнительского стиля на комузе хотели бы начать со слов В.В.Виноградова об этом инструменте, "киргизский комуз, ... – более совершенный музыкальный инструмент, чем ряд аналогичных инструментов других народов" (11, с.163). Его отличает "Рационально продуманная техника всех пяти пальцев левой руки, разработка методики игры на позициях, применение многих новых штрихов, выработанных практикой игры ..." [11, с.175]. Затрагивая вопросы исполнительства на комузе он останавливался на следующем: "Творческий профиль каждого комузчи определяется принадлежностью к одной из двух наиболее типичных народных школ игры на инструменте: одной – эстрадно-виртуозной и другой – строгой, сдержанной, без ориентировки на внешние эффекты. Все внешние трюковые приемы игры входят в арсенал представителей первой школы, но, однако, не исчерпывается. У виртуоза-комузчи превосходная техника пальцев левой руки, умения использовать трехзвучную фактуру комуза, весь его диапозон, умение развить темп к концу пъесы, блеснуть темпераментом и т.п.

Художественные средства у музыкантов другой школы также отшлифоны и взаимно согласованы, начиная от спокойной осанки, сосредоточенного выражения лица исполнителя, кончая глубоким содержательным репертуаром, уравновешенным стилем игры и соответствующими ему сдержанными приемами исполнения, расчитанными на раскрытие внутренних красот музыки" [11, с.174]. Мы специально процитировали все, что говорил В.В.Виноградов об исполнительском стиле кыргызских комузистов, крупнейший знаток их творчества, и убедились в том, что в его трудах этот вопрос практически и тем более глубоко не затрагивался. Он ограничился только общей характеристикой, исходя из внешних особенностей исполнительского искусства комузистов. В них не были затронуты внутренние, глубинные особенности характеризующие интерпретационное мастерство кыргызских исполнителей-инструменталистов контактной коммуникации. К тому же единственное упоминание стиля скорее всего носит не аналитический, а аксиоматический характер.

Эти характеристики данные В.В.Виноградовым отражают наиболее явные, преимущественно внешние черты и отдельные стороны оригинальности, что сближает его с понятием художественная манера. Действительно определение манеры исполнения, манеры игры больше подходит, чем дефиниция – стиля или исполнительского стиля.

Внутренние глубинные и особенно генетические истоки исполнительского стиля комузистов можно определить только во взаимосвязи, взаимодействии, взаимозависимости и взаимовлияния звуковой организации инструмента и инструментальной музыки исполняемой на нем. Основа звуковой организации комуза в первую очередь определяется количеством струн и их функциональной дифференциацией, настройкой, отсутствием лигатур, техникой звукоизвлечения и тембровой драматургией используемой комузистами. Первое, что отличает комуз от других однозначно близких хордофонов – это наличие трех активно используемых струн, а не две или четыре и т.д. Второе – это распределение струн по функциям. Если в двухструнных инструментах имеющий мелодической, т.е. высоко настраиваемой по регистру струной является первая (нижняя при игровом положении) струна, то вторая обычно является бурдонирующей. В случае ее активного использования это рассматривается как необычное и оригинальное. К примеру укажем на исследование А.П.Аравина (смотрите нашу сноску №2). Такое положение присуще и четырех струнным, а также другим щипковым хордофонам, где верхние струны обычно настраиваются на кварту, квинту, октаву ниже, чем от каждой следующей струны. В отличии от них в комузе мелодическими являются средняя струна настраиваемая на кварту, на квинту или октаву выше крайних двух. В силу этого активно используется не только средняя, но и нижняя (при игровом положении инструмента) струна, оптимально обеспечивая взаимодействие слуха и моторики, т.е. движения пальцев выше по грифу (шейке) коррелируется с воспроизведением звукоряда в восходящем движении. Все это априори детерменирует активное использование нижней струны, наряду со средней в качестве мелодической.

В свою очередь это дает возможность комузисту не меняя позицию получить семи, восьми ступенный звукоряд, что является достаточным для создания полноценной композиции – кюу. А третья, точнее верхняя (при игровом положении комуза) струна действительно является бурдонирующей. Помимо этого она то усиливая, то ослабляя опорность нижне кварового тона выполняет весьма важную роль в определении устойчивого звука всей инструментальной композиции. Относительно группы настройки оң толгоо (оң буроо), где функции мелодической струны выполняет нижняя (при игровом положении комуза), то в силу их специфики не могут быть выделены в отдельный исполнительский стилевой слой, так как они во-первых свидетельствует о ступенях эволюционного трансформирования общего исполнительского стиля кыргызских комузистов, во-вторых демонстрирует многообразие направлений исполнительского стиля в творчестве инструменталистов контактной коммуникации даже в рамках одного национального музыкального исполнительского стиля.

Вторым важным составляющим в генезисе исполнительского стиля на комузе является отсутствие лигатур (синонимы – лады, парда, перне) на грифе (шейке) инструмента. Как писал А.В.Затаевич, хорошо знавший исполнительское искусство кыргызских комузистов: " ... игра на таком инструменте требует от исполнителя не только высокоразвитой пальцевой

техники, но прежде всего, умения безупречно интонировать, не пользуясь для этого готовым, как у казахской домбры, да и вообще у целого ряда щипковых музыкальных инструментов (балалайка, домра, гитара, мандолина и пр.) ладами, а трактуя совершенно гладкий гриф (шейку - С.С.) комуза, так сказать по скрипичному" [14, с.36]. Естественно возникает вопрос как решалась эта задача в тех культурах, где они являлись основными репрезантативными инструментами, в частности в Европе, где такая роль среди хордофонов выпала на долю скрипки. Как мы знаем, для решение этой проблемы имелись два пути направленных либо на совершенствование конструкции иструмента с целью облегчения звукоизвлечения, отличающегося чистотой интонирования и ясности тона, либо совершенствовать технику игры и тем самым достичь искомое. В Европе был выбран второй путь, т.е. путь совершенствования техники игры на инструменте для достижения чистого интонирования, хотя как утверждают исселодователи "Первоначально в XVI в. игра на скрипке была ограничена тремя верхними струнам в пределах первой позиции (струны соль использовались лишь периодически)" [46, с.6]. Понадовилось время и громадное усилие многих десятилетий,чтобы достичь сегодняшнего уровня исполнительства на скрипке,хотя сама скрипка тоже не смогла избежать процесса совершенствования многих своих параметров. Как известно для фортепианного исполнительства был выбран первый путь – это совершенствование конструкции инструмента кардинально облегчающий чистоту интонирования с одновременным развитием техники игры на нем, хотя принципиально отличающегося от техники игры на скрипке.

В случае с комузом был избран путь сходный с практикой используемой в скрипичном искусстве, ибо все параметры звуковой организации комуза соответствовали требованиям обстановки и формы "юртового музыцирования" [30, с.47] и не требовало какой-либо модернизации инструмента. Если и были проведены какие-то работы по совершенствованию, то они носили скорее всего "косметико-эстетический" характер и не затрагивали основных параметров звуковой организации комуза. Как и в скрипичном искусстве инструментальные композиции кыргызских комузистов на начальном этапе своего стилевого генезиса опирались на однопозиционную технику игры. Естественно это была первая позиция. В этом сходятся все. Споры возникают тогда, когда речь идет о настройке. Какая настройка была освоена изначально: квартовая или квинтовая. Действительно это можно только предположить и строить гипотезы исходя из того, что "Чаще всего встречаются двухструнные инструменты со струнами, настроенными в большинстве случаев в кварту и в меньшинстве случаев в кванту" [8, с.24]. Далее мы сталкивемся с утверждением "Чистая кварта как наиболее узкий из совершенных консонансов в связи с этим начинает играть исключительно важную роль в процессе образования и развития ..... ладовых систем" [7, с.231]. Вместе с тем мы у того же автора читаем, что "Освоение квинты как совершенного консонанса оказывает огромное влияние на совершенствования струнных народных инструментов, выражающиеся во введении квинтовой настройки струн, вызывающей развитие техники игры на них, как средство такого же развития выразительных возможностей исполнения" (7, с.291). Чашу весов в этом не принципиальном по существу споре перевешивает на свою сторону квинтовая настройка, ибо у комузистов сохранилось такое изречение как "Начало всем кюу - Камбаркан". Действительно "Камбаркан", как традиционная инструментальная композиция создаваемых и исполняемых кыргызскими комузистами имеет квинтовую настройку и исполняется на первой позиции. Таким образом, однопозиционная игра и однопозиционные кюу создаваемые комузистами, где создатель и интерпретатор-исполнитель неразделимы и выступаст в одном лице стояли у истоков исполнительского стиля названным нами однопозиционным исполнительским стилем. Бесспорно, на сегодняшний день инструментальные композиции созданные в однопозиционном исполнительском стиле составляют основу репертуара кыргызских комузистов в контактной коммуникации. Естественно они не ограничивались только игрой на первой позиции, активно осваивали другие позиции. В этом процессе немаловажную роль принадлежит другой особенности комуза – его настройке. Их только в группе настройки "сол толгоо" (сол буроо) насчитывается около 15-ти. Но не все они задействованы активно. Среди них наиболее употребительными являются четыре: это квантовая, квартовая, кварто-квинтовая и квинта-квартовая настройки. Остальные настройки как октавно-квинтовые, октавно-квартовые, квинто-терцовые, кварто-секундовые и другие используются несколько реже.

В качестве опорного элемента в достижении чистоты интонирования и ясности тона в позиционной игре на комузе, инструменталисты опираются на те точки на шейке (грифе) комуза, где нижняя струна (при игровом положении инструмента) дает унисон со средней струной. Эта точка будет находиться на расстоянии чистой кварты от основного тона в квартовой настройке, на расстоянии чистой квинты от основного тона в квинтовой настройки. Такое же, т.е. соответственно будет находится и точка извлечения октавного звука от основного тона открытой струны при вышеуказанных настройках.

Еще одним опорным элементом в достижении чистоты интонирования и ясности тона является аппликатурная комбинация используемые комузистами. При квинтовой настройке на точке унисона между средней и нижней струнами, т.е. на первой игровой позиции обычно находится мизинец. При помощи трехпальцевой аппликатуры вместо со звуками открытых нижней и средней струн, на них комузист получает восьмиступенный звукоряд структурно совпадающий с ионийской диатоникой. Как видим здесь комузист "переходя со струну на струну, тем самым как-бы удлиняя гриф", максимально использует первую позицию для того,чтобы избежать лишних движений левой руки по шейке (грифу) и тем самым не совершать интонационных ошибок и погрешностей. А также получает возможность освободить свое внимание от процедуры перехода левой руки от одной лигатуры к другой и тем самым создается возможность свободного манипулирования правой рукой для достижения эстрадно-виртуозного эффекта при звукоизвлечении. Если А.К.Жубанов об этой технике игры казахских домбристов говорил как о новой творческой находке, то трехструнный комуз априори давал такую возможность комузисту реализовать его на практике игры автоматически, регулярно, а не эпизодически [13, с.99].

При игре на этой же позиции в квартовой настройке, такой же аппликатурой и на тех же двух струнах комузист получает семиступенный звукоряд структурно совпадающий с миксолидийской диотоникой. Во время игры на второй позиции на точке унисона между нижней и средней струной будет находится средний палец. В этих двух позициях обычными являются трехпальцевая взаимозаменяемая аппликатура, где безымянный и средний, в зависимости от места положения полутона между ступенями звукоряда чередуется. Такая аппликатура продиктована большой мензурой комуза, где расстояние между диатоническими ступенями требует большого растяжения пальцев в нижних позициях. На высоких позициях, где расстояние между диатоническими ступенями сокращаются и появляется возможность использования четырехпальцевой аппликатуры. Такая аппликатруа станет возможной уже на третьей позиции, где на точке унисона между нижней и средней струной находится указательный палец. Это в квартовой настройке. При такой аппликатуре, в этой позиции в кварто-квинтовой настройке мизинец, комузиста будет находится на шестой позиции, где звучит октава между крайними струнами. Такая же октава находится на седьмой позиции в квартовой и квинтовой настройках комуза. Таким образом комузисты получают возможность создавать свои однопозиционные композиции не только на одной первой позиции, но и в других позициях с опорой на совершенно консонирующие интервалы кварты, квинты и октавы и тем самым избежать неточностей, погрешностей интонирования и достигать ясности и четкоски тона. Главным для них остается сохранение однопозиционной игры. Такой исполнительский стиль был традиционным и каноническим, сложившийся на творческой практике комузистов многих поколений. Каждый комузист должен был не только сохранять неписанные каноны своего исполнительского стиля, но и создавать по этим канонам новые образцы инструментальных композиций, где демонстрировалось бы то нерасторжимое единство создателя и исполнителя-интерпрета-

тора, также подлинное мастерство инструменталистов контактной коммуникации.

Свои бессмертные шедевры создавали в течении многих веков и старые мастера имена которых ушло в небытие, но и те кто творил и жил в конце XIX и первой половине XX веков. Это М.Куренкеев, Т.Сатылганов, Н.Борошев и другие. В.М.Беляев писал,что "Муратаалы обладал большой силой творческого воображения и ярким личным музыкальным стилем .... в совершенстве владел и творчески, и исполнительски разнообразными формами киргизской народной музыки, начиная от миниатюры и кончая сложными композициями" [6, с.41].

Громадный вклад в развитие однопозиционного стиля игры внес и Токтогул Сатылганов, осуществивший в своих инструментальных композициях подлинный синтез (естественно в рамках достижений своей эпохи, в рамках эстетических понятий того социального строя в котором он жил и творил) вокальной мелодики с достижениями инструментального тематизма. Во многих кюу Токтогул-инструменталист обращается и мастерски использует поэтический текст. Наряду со многими техническими приемами звукоизвлечения, поэтическое слово выступая основным средством художественной выразительности, и здесь помогает Токтогулу-комузисту добиватся ударности художественного эффекта, безотказности его воздействия на широкую слушательскую аудиторию. Все многообразие приемов художественной выразительности, богатство содержания, глубокая логичность и красочность техники игры, разнообразие штрихов и приемов звукоизвлечения использованы в кюу "Чоң кербез" – "Большой кербез". В цитируемой работе В.В.Виноградова она дана как "Кербез" [12, с.69], а у В.С.Затаевича "Токтогулдун кербези" [14, с.118]. В практике многих современных комузистов он именуется как "Чоң кербез". По всеобщему признанию большинства исследователей, этот кюу имел центральное значение для всего творчества Токтогула [12, с.169; 14, с.383]. В этой связи вспомним замечательные слова А.В.Затаевича в которых подчеркивал, что "трогательно видеть, с какой любовью и какой торжественностью подходит он к этой длинной пьесе, в которой не торопясь, много и долго рассказывает звуками ..... пока наконец, ближе к финалу, не вводит в исполнение и живое слово и начинает петь" [14, с.383]. В этих словах, верно подчеркнуто то самое значительное, что придавало неповторимое своеобразие исполнителькому искусству Токтогула-комузиста – подлинный синтез вокального и инструментального начал, достигнутый с наибольшей убедительностью в этом "Чоң кербезе". Со своей стороны добавим, что "Чоң кербез" – один из вершинных образцов кюу, созданных в однопозиционном стиле.

Велика роль и Ниязаалы Борошева, создавшего свои великолепные однопозиционные кюу на основе бесконечного многообразия ритмических рисунков, фактур, тематических построений и их комбинаций в манере "перпетуум мобиле", и в то же время обладающий глубокой содержательностью, эстетическим совершенством и художественной убедительностью и действенностью. Самое главное он всегда выходил победителем в многочисленных творческих соревнованиях комузистов, ставя их в тупик своей бесконечной и неповторимой комбинаторикой "элементов и структур в пределах типа". Он обычно ограничиваясь рамками однопозиционного стиля игры и владея бисерной техникой, исполняя свои кюу на одном дыхании, а некоторых моментах применял эстрадно-виртуозные приемы звукоизвлечения. Своим искусством непринужденного и свободного владения комузом Ниязаалы доставлял слушателям не только звуковое, но и глубокое эстетческое зрительно-визуальное удовлетворение.

Если образцами Токтогуловского синтеза вокального и инструментального тематизма является его "Чоң кербез", исполняемый на второй позиции в квартовом настройке, то "Кара өзгөй" Ниязаалы является высоким образцом его исполнительского "перпетуум мобиле" и бесконечного разнообразия комбинаторики элементов в пределах типа из ограниченного исходного материала. Эта неповторимая инструментальная композиция исполняется на третьей позиции в квартовой настройке [5, с.63]. Оба кюу и сегодня занимают центральное место в репертуаре современных комузистов и являются любимыми произведениями энтузиастов этого искусства.

Великолепные образцы "Камбарканов" исполняемые в квинтовой настройке и в первой позиции создавали многие поколения комузистов. Такие же однопозиционные композиции создавалис с ориентиром на седьмую позицию в квантовой настройке. Это "Ботой". А "Шыңгырама" ориентировалась на шестую позицию в кварто-квинтовой настройке инструмента. Как мы заметили в квинтовой настройке, но в различных позициях, т.е. на первой и на седьмой исполняются "Камбарканы" и "Ботой" имеющие высотно-регистровое и художественно-содержательные различия[4].

Таким образом, традиционный однопозиционный исполнительский стиль, культивируемый кыргызскими инструменталистами контактной коммуникации, создали оптимальные условия для достижения не только чистоты интонирования и ясности тона, но и для реализации совего творческого потенциала как творца, создателя бессмертных инструментальных композиций, ибо в этом искусстве творец и исполнитель-интерпретатор неразделимы и едины.

Литература

1. Алдошина И.А., Притс Ф. "Музыкальная акустика". "Композитор". – Санкт-Петербург, 2011., – 720 с.
2. Аллон С.М., Максимов П.П. "Музыкальная акустика". "Высшая школа", – М., 1971., 284 с.
3. Анисимов М.В. "Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика", В anisklarnet@rambler.ru, Московского государственного университета культуры и искусства.
4. Аравин П.В. "Даулеткерей и казахская музыка XIX века", "Советский композитор". М., 1984г., 152 с.
5. Бейшембиев Б. "Комузда ойноо". "Мектеп", Фрунзе, 1972., 72 б.
6. Беляев В.М. "Очерки по истории музыки народов СССР". вып. 1, "Музгиз", 1962., 300 с.
7. Беляев А.В., Травина П.К. "Виктор Михайлович Беляев". "Советский композитор", – М., 1990 512 с.
8. Беляев В.М. "Руководство для обмера народных музыкальных интсрументов". "Госмузиздат", М., 1931., 63 с.
9. Благовещенский И.П. "Из истории скрипичной педагогики". "Высшая школа", – Минск, 1980., 88 с.
10. Бойко Ю.В. "Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада". Автореферат канд.диссер., Л., 1982., 20 с.
11. Виноградов В.С. "Киргизская народная музыка". "Киргосиздат", Фрунзе, 1958., 323 с.
12. Виноградов В.С. "Музыкальное наследие Токтогула". "Госмузиздат", – М., 1961 г., 310 с.
13. Жубанов А.К. "Струны столетия. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских композиторов". "Казгиз", Алма-Ата, 1958., 379 с.

---

[4] В связи с этим вспомним то явление, которое имеет конвергентное происхождение и называется в искусстве макамата "кван ал-лахн музавиджан", т.е. имеющий регистровое различие двух макамов одинаковым звукорядом (17, с.101). Углубляясь в этом направлении мы также обращаем внимание на то, что "прежде всего макам означает, точнее, означал в прошлом отдельный лад (лигатуру - С.С.) щипкового струнного иснтрумента и даже место касания струны на его грифе. Кроме того термин макам обозначает мелодию, напев, мотив, а также определенную модальную или ладовую структуру. И наконец, прежде всего название макам относится к классическому музыкальному циклу .. прфессиональной музыки изустной традиции" (17, с.118). Экстраполируя данные определения на искусство кюу кыргызских комузистов мы наталкиваемся на многочисленные типологические параллели. Они все имеют конвергентную природу, ибо культура земледельцев и кочевников слишком разительна для утверждения их как результат тесных этногенетических или историко-культурных контактов.

14. Затаевич А.В. "Киргизские инструментальные пьесы и напевы". "Советский композитор", – М., 1971., – 420 с.

15. Исабаев Ч. "Комуздун тандалма күүлөрү". "Кыргызстан", – Фрунзе, 1987., – 176.

16. Каммиларов Э. "О технике левой руки скрипачей". "Музгиз", – Л., 1961., – 64 с.

17. Кароматов Ф.М., Эльснер Ю. "Макам и маком". –В кн.: "Музыка народов Азии и Африки", М., 1984., 328 с.

18. "Книга по эстетике для музыкантов", "Музыка", – М., 1983., 271 с.

19. Котляров Б.А. "О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства". –В кн.: "Проблемы музыкального фольклора народов СССР". "Музыка", – М., 1973., 400 с.

20. Кюрегян Т.С. "Стилизация". –В кн.: "Музыкальная энциклопедия". "Советская энциклопедия", – М., т.5., 1981., 1056 с.

21. Лесман И.А. "Очерки по методике обучения игры на скрипке". "Музгиз", – М., 1964., 271 с.

22. Лобанова М.Н. "Музыкальный стиль и жанр". "Советский композитор", – М., 1990., 224 с.

23. Мальцев С.М. "О психологии музыкальной импоровизации". "Музыка", – М., 1991., 87 с.

24. Мациевский И.В. "О порождающих факторах стиля: Никкола Паганини". – В кн.: "В пространстве музыки". т.1., РИИИ, Санкт-Петербург, 2011., 204 с.

25. Мациевский И.В. "Системно-этнофонический метод в органологии". –В кн.: "В пространстве музыки". т.1., РИИИ, Санкт-Петербург, 2011., 204 с.

26. Михайлов М.К. "Стиль в музыке". "Музыка", – Л., 1981., 261 с.

27. Назайкинский Е.В. "Стиль и жанр в музыке". "Владос", – М., 2013., 248 с.

28. Плахов Ю.Н. "О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции". –В кн.: "Макомы, мугамы и современное композиторское творчество". "Изд. лит. и искусства им. Г.Гуляма", Ташкент, 1978., 259 с.

29. Сапонов М.Е. "Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества западно-европейской музыки средних веков и Возрождения". "Музыка", – М., 1982., 180 с.

30. Смирнов Б.В. "Музыка народной Монголии". "Музыка", – М., 1970., 158 с.

31. Солтонбеков Б. "Карамолдонун күүлөрү". "Кыргызстан", Фрунзе, Бишкек, 2003г-ж., 120 б.

32. Субаналиев С. "Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов". "Учкун", 2003., 336 с.

33. Турсуналиев Э. "Ак тандай"."Адабият", Фрунзе, 1991., 159 б.

34. Тыныбеков Т. "Менин устатым". "Кыргызстан", Фрунзе, 1983., 191 б.

35. "Узбекская нардная музыка". т. 2., "Госиздат худ-й литературы", Ташкент, 1957., 430 с.

36. Феферман Б.Ф. "Ыбрай Туманов. Күүлөр". "Адабият", Фрунзе, 1990., 141 б.

37. "Философский энциклопедический словарь". "Советская энциклопедия", – М., 1983., 839 с.

38. Фролкин В.А. "Расширение понятия "исполнения" в современных условиях: междисциплинарный аспект". –В кн.: "Исполнительское искусство". "Владос", – М., 2012., 183 с.

39. Царева Е. Ш. "Стиль музыкальный". –В кн.: "Музыкальная энциклопедия". "Советская энциклопедия", – М., т.5., 1981., 1056 с.

40. Царева Е.Ш. "Жанр музыкальный". –В кн.: "Музыкальная энциклопедия". "Советская энциклопедия", – М., т.2., 1974., 960 с.

41. Чайтанья Д.Б. "Индийская музыка". "Музыка", – М., 1980., 208 с.

42. Чередниченко т.В. "Стиль музыкальный". –В кн.: "Музыкальный энциклопедический словарь". "Советская энциклопедия", – М., 1990., 672 с.

43. Эльшек О. "Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии". –В кн.: "Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка". т. 1., "Советский композитор", – М., 1987., 263 с.

44. Ямпольский И.М. "Исполнение музыкальное". –В кн.: "Музыкальная энциклопедия". "Советская энциклопедия", – М., т.2., 1974., 960 с.

45. Ямпольский И.М. "Импровизация". –В кн.: "Музыкальная энциклопедия". "Советская энциклопедия", – М., т.2., 1974., 960 с.

46. Ямпольский И.М. "Основы скрипичной апликатуры". "Музыка", – М., 1977., 183 с.

47. Adhler G. "Der stil in der Musik". -"Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils". Leipzig, 1911j.

48. Bartok B. "Rumanian folk musik". "Den Haah", 1966, 1967j.

49. Dahlhaus C. "Waso heisst Jmprovisation? (Jmprovisation und neue musik". Acht Kongrebrt.) Hrsg. Von R.Brinkman. Mainz, 1979j.

50. Elschekova A., Elschek O. "Stilschichten der Slowakishen Volksmusic". –"Dentshes Jahrbueh fur Volkskunde". 6. Berlin, 1960j., 353 с.

51. Hoerburger F. "Musica vulgaris". -"Die Zwiefachen". Berlin, 1956j., 104 с.

52. Holy D. "Problem der Entwicklung und der Stils del Volksmusic". Brno, 1969j., 212 с.

53. Hornbostel E.M. "Die Poblem der vergleichende Music – wissenchaft". "ZIMG"., Sg. VII, Berlin, 1905-1906j., 357 с.

54. Mithen S. "The prehistory of the Mind". "The cognitive origins of arts, religion and science". London and New-York, 1966y., 227 p.

55. يمرور يجرع مروماق M., "Астрель", 2005г., 223 с.

УДК 78. 088 (575.2) (04)

Мусагулова Гульмира Жаксыбековна,
кандидат искусствоведения, декан факультета
«Музыковедение и композиция, Арт-менеджмент и
Социально-гуманитарные дисциплины»
Казахская Национальная консерватория им.Курмангазы
Академик МАИН Член Союза композиторов
Республики Казахстан

РЕЧИТАЦИЯ В ФОЛЬКЛОРЕ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ

Аннотация. *В статье исследуются вопросы взаимовлияния и взаимодействия фольклорных традиций с современной казахской музыкальной культурой. В ней изучены фундаментальные процессы, на которые опирается отечественное профессиональное искусство.*

Ключевые слова. *национальный, искусство, жанр, традиция, духовность.*

ТҮРК ТИЛДҮҮ ЭЛДЕРДИН ФОЛЬКЛОРУНДАГЫ РЕЧИТАЦИЯ: ИЗИЛДӨӨ МАСЕЛЕЛЕРИ

Аннотация. *Макалада фольклордук салттардын оз ара аракеттери жана оз ара аракеттешүүсү заманбап казак музыкалык маданияты менен изилденет. Анда ата-мекендик кесиптик өнөрдүн негизинде түзүлгөн фундаменталдык процесстер иликтенди.*

Негизги создор: *улуттук, көркөм онер, жанр, салт, руханият.*

PRESENTATION OF THE FOLKLORE OF THE TURKIC- SPEAKING PEOPLES IN THE PROBLEM OF STUDING

Abstract. *The article the issues of mutual involvement and interaction of folklore traditions with modern Kazakh musical culture are investigated. It examines the fundamental processes that underpin domestic professional art.*

Key words: *national, art, genre, tradition, spirituality.*

В музыкознании на современном этапе актуализируются процессы, направленные на изучение различных аспектов музыкального искусства тюркских народов. Тюркология, как комплексное явление заявило о себе достаточно широко, о чем свидетельствуют труды ученых разных стран тюркского ареала. Главенствующая роль данного направления в музыкологии многих стран весьма очевидна. На примере таких Республик как Кыргызстан, Турция, Азербайджан, Узбекистан, Татарстан, Башкирия, Казахстан и других, мы можем наблюдать за интеграционными процессами, связанными с сохранением культурного наследия каждого народа. В эпоху глобализации и универсализации достижение столь важного баланса в интерпретации фольклорного наследия имеет первостепенное значение. Важной составляющей концепцией в жизни любого тюркского народа является традиция, менталитет, мировоззрения, быт и культура, отражающие самобытность и оригинальность каждого их них.

Явление речитации, широко бытующее в традиционной культуре многих тюркских народов, в контексте всей системы музыкально-поэтического искусства как фольклорного, так и сценического, в целом, составляет одну из научных проблем современной музыкальной науки. Речитатив является одним из важнейших средств в раскрытии богатой, эмоционально насыщенной палитры чувств и переживаний человека и на протяжении нескольких столетий вызывает значительный интерес ученых. Он требует особого рассмотрения и изучения, так как является одним из многофункциональных средств композиционного каркаса, концентрирующим в себе различные этапы и динамику развития.

Истоки речитативных форм в казахском фольклоре глубокими корнями уходят в глубь веков. При выявлении наиболее древних образцов речитации особое внимание привлекают труды выдающегося мыслителя, философа Абу Насра Мухаммад аль-Фараби, который является одним из основоположников науки о музыке на Востоке, автором важнейшего музыкально-теоретического труда – «Трактата о музыке и поэзии» [1]. Он внес значительный вклад в становление классической науки на востоке. «Второй учитель» после Аристотеля в своих исследованиях изучает феномен речитативного начала в художественном произведении как нечто совершенное и необходимое. Мелодия, ритм и речь в композиции целого объединяются им в своеобразную триаду, которая рассматривается с нескольких позиций: «...С точки зрения ритмики мелодии, метрики речи и сочетания звуков мелодии с фонемами риторического или поэтического текста. Заключительная стадия сложения композиционной основы – объединение всех трех компонентов в «ритмизованных мелодиях, соединенных с размеренными речами» [2, с.95-96]. В своих исследованиях он изучает феномен речитативного начала в художественном произведении как нечто совершенное и необходимое. В своих учениях о взаимодействии звуков мелодии с речью философ выделяет два вида вокализации текста:

1. распевание или «мелодии свободных (незанятых) звуков».
2. речитацию или «мелодии наполненных (занятых) звуков».

Перечисленные разновидности имеют свои специфические особенности. Первый тип развит в мелодическом отношении и наиболее сильнее отображает эмоциональные переливы и внутренний мир действующего лица, в ущерб содержанию речи. Второй тип отличается меньшей напевностью, в нем превалирует декламационность, отчетливо прослеживается содержание и смысл высказываний, при этом отсутствуют кантилена, изящество и украшения.

Автор трактата предлагает чередовать представленные типы высказываний. Абу Наср аль-Фараби в «Большой книге о музыке» рассматривает широкий спектр жанров средневековой арабской словесности, связанные с интонированием или пропеванием текста: поэтические, риторические речи, поношение, осмеяние, плачи, эпические сказания, песенные жанры, а также чтение молитв (речитация Корана).

Следует особо отметить, что частью музыкального искусства многих тюркоговорящих народов на протяжении нескольких столетий является духовная музыка. Ислам имел непосредственное воздействие не только на культуру в целом, но и на формирование и развитие духовно-эстетического начала. Известно, что чтение священной книги мусульман «Корана», в основе которой есть мелодическое распевание молитв, это своего рода образцы «Коранической речитации» с речитативным уклоном в области интонирования. В самом Коране, как известно, нет прямого запрета музыки, она присутствует в мусульманском культе, помогая верующим постичь содержание священной книги – Корана, который читался нараспев. Напевы речитаций сур (частей Корана) устно передавались от поколения к поколению в стенах религиозных учебных заведений.

В обсуждении самой священной книги, религиозных ритуалов и хадисов, упомянающих о нормах чтения, содержания сур во все времена принимали активное участие многие мыслители, ученые. В изучении священного слова они особое внимание уделяют подготовке к чтению Корана, вопросу о длительности речи-

таций, группировке сур для удобства чтения, поведению чтеца во время речитаций, манере правильного произнесения молитв, красоте голоса чтеца, технике правильного высказывания и озвучивания. Среди них средневековые ученые – Абу Хамид аль-Газали [3], Аль Наваи [4], Джалал ад-Дина ас Суйути [5], Ибн аль-Джазари [5], Дарвиша Али [6] и др.

В ранних исследованиях ученых при упоминании данного явления, о его музыкальных параметрах и выразительных качествах затрагиваются вопросы многообразия исполнительской трактовки, заключающейся прежде всего в передаче строя арабской музыки, в которой присутствует определенный мелодический, ритмический, интервальный строй и формы, манеры исполнения.

С музыкальной точки зрения Коран начал представлять большой интерес в конце XIX - начале XX века в связи с признанием особого статуса ислама европо-христианским миром. Соприкосновение с ним в большей мере доказало то, что Коран представляет собой комплексное явление, пение текстов в котором оказывает более сильнейшее психологическое воздействие, нежели произношение его сур. То есть предпочтение в данной традиции отдано слуху, а не зрению, ибо звучащее священное слово выше написанного.

В период с 1975 года появилось ряд зарубежных исследований, посвященных музыкальной выразительности речитаций Корана. Это труды Дж.Пахольчика [7], Вайса [8], Морро [8], Рауфа [8], Ф.Денни [4, 9], Хассана Хабиба Тума [10, 11], Кристины Нельсон [12], Фаруки [14, 15] и многих других авторов, которые проанализировали впервые вышедшие громофонные диски с записью речитаций коранических текстов, которые рассматриваются ими как стержень всего исламского звукового искусства.

Самым важным при исполнении Корана является тип речитации «тартиль», как образец чтения священных текстов во всем мире. Как утверждает исследователь музыкальной речитации в Коране татар Г.Сайфуллина: «Иключительное значение тартиля связывается в мусульманской традиции с тем, что как отмечается в самом Коране священная книга была продиктована Мухаммаду тартилем, и ему было указано произносить текст в этой же манере. Многочисленные источники, начиная с самого Корана и хадисов, подтверждают, что «реализация» таджвида в коранической речитации есть тартиль» [16, с.120]. Главной характеристикой тартиля являются неторопливый, размеренный темп, четкость и ясность произношения, последовательность изложения всех частей Корана. Каждый чтец отличался своим индивидуальным подходом к названному стилю.

Следующие распространенные типы речитаций «мураттал» и «муджаввад» были обстоятельно изучены американской исследовательницей Корана К.Нельсон. «Мураттал» более камерный и способствующий достижению максимальной ясности в озвучивании текста, «муджаввад» применяется для публичного чтения Корана на больших праздниках, состязаниях и собраниях. Это разновидность импровизационной коранической речитации с признаком спонтанности, сиюминутности.

Перечисленные речитативные стили нацелены на демонстрацию потенциала чтеца – правильности и четкости дикции, определенной техники чтения, красоты голоса, мелодического дарования и т.д.

В формировании музыкальной речитации Корана в традиционной культуре многих тюркоязычных народов важное значение придается всем компонентам ритуала – профессионализму исполнителя, его компетентности в знании арабского языка, общеисламских традиций, высокому уровню исполнительских качеств чтеца, артистизму, красоте голоса и чистоте интонаций, грамотности и выразительности в произношении священных текстов и т.д.

Первые образцы молитвенных напевов в отечественном музыкальном искусстве были записаны видным профессиональным фольклористом, собирателем и исследователем киргизской и казахской народной музыки А.В. Затаевичем. Музыкально-этнографическая деятельность известного ученого, создавшего неоценимые по значимости работы – «1000 песен казахского народа» (1925), «500 казахских песен и кюев» (1931), «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (1934), ставших, по существу, антологией казахского и киргизского устного народного творчества и являясь уникальным пособием для развития национальной культуры и искусства двух идентичных традиций.

Ему принадлежит фундаментальный труд, посвященный записи, обработке, систематизации и серьезным научным обобщениям более 2300 песен и кюйев. Здесь даны ценные рукописные библиографические данные: сведения об информаторах, история создания и бытования песен, информация о том, кем, когда и где они записаны, краткий анализ содержания и формы. Так, в перечисленных сборниках представлены образцы устно-поэтического наследия – терме, желдірме, сарыны, песни бахсы, исполняющиеся речитативным напевом, а также песни не только казахские и киргизские, но и дунганские, кара-калпакские, монгольские, бурятские, тувинские, калмыцкие, якутские и других народностей. Автором указаны исполнители произведений национальной народной музыки, которые, по его мнению, стремились правдоподобно передать тот или иной образ, раскрыть картины быта, природы, различные нюансы эмоционального настроя. В трудах А.В.Затаевича зафиксированы данные о произведениях выдающихся казахских певцов и композиторов – Құрмангазы, Біржана, Даулеткерея, Абая, Ахана, Жаяу Мұсы, Естая, Мукита и многих других. В процессе собирания и записи фольклорных источников А.Затаевич предоставляет аналитические разработки и выводы по вопросам композиционных и художественно-стилевых закономерностей казахских песен и кюйев, им описаны выразительные особенности народных инструментов и зафиксированы региональные отличия разнообразных исполнительских школ.

Рассматривая мелодику казахских песен, этнограф, прежде всего, выделяет речитативный склад, гармоническую основу и периодичность, характерным для которых является двухкратное повторение главного предложения, состоящего из четверостишия, завершающегося коротким или не очень коротким припевом (в основной или побочной тональности). Помимо перечисленной, он затрагивает такую песенную форму, в которой три первых стиха четверостишия исполняются на один и тот же мотив, а четвертый – развивается в припев. В ладо-интонационной структуре фольклорных образцов, по словам автора, наблюдается полный диатонизм без “томных и млеющих хроматизмов восточной музыки”; интерпретация так называемых средневековых ладов – дорийского, фригийского, миксолидийского и эолийского. Научно-исследовательская деятельность А.В.Затаевича была высоко отмечена многими выдающимися деятелями, в частности, академиком Б.В.Асафьевым: «Труд ваш колоссален. А по затрате энергии, неутомимости и нечеловеческого упорства – по истине э п и ч е с к и й. Я внимательно просмотрел большую часть песен. Их свежесть, мотивная логика, закономерно-органическая структура и мелоса и орнамента, наконец, их ритмическая многообразность и интонационное богатство – все это вклад в фольклор, вклад надолго неизбывный для исследователя!..» [17, с.6]. «Codex Cumanicus», «Мұхамедия», «Я, құдай!», «Аллам жар», «Салауат (Қожа Ахмет Иассауи) – яркие образцы коранической речитации, которые нашли значительное место в труде этнографа.

В год празднования 150-летнего юбилея А.В. Затаевича в Казахстане проходят различные мероприятия, посвященные этой славной дате. 14 марта 2019 года в Институте литературы и искусства им.М.О.Ауэзова МОН РК г.Алматы была проведена Международная научно-практическая конференция «Древние сарыны во времени», увидел свет сборник статей, выпущенный усилиями отдела музыкального искусства. На ней присутствовали известные ученые и исполнители в области музыкального искусства.

27 марта в Центральном государственном музее открылась выставка “По следам степных мелодий”, посвященная 150 летнему юбилею А.Затаевича.

В июне 2019 года в Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы также планируется проведение Международной научно-практичесской конференции, приуроченной к празднованию года рождения ученого-фольклориста.

Таким образом, использование учений Аль-Фараби о коранической и других типах речитаций, а также труды многих других ученых, посвященных религиозным воззрениям и многочисленным фольклорным жанрам дают возможность глубоко и разносторонне изучить рассматриваемую проблематику на пути важных глобализационных процессов, происходящих в музыкальной культуре тюркоговорящего мира. В рамках данной статьи мы лишь в крат-

це и обзорно осветили масштабную и весьма актуальную тематику музыкознания многих тюркоязычных народов.

Литература

1. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. – Алма-Ата: Ғылым, 1992.- 459 с.
2. Даукеева С. Философия музыки Абу Насра Мухаммада Аль Фараби. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 352 с.
3. ал-Газали Абу Хамид. Воскрешение наук о вере (Ихйа улум ад-дин). – Избр.главы. Перевод, комментарии В.В.Наумкина. – М., 1986.
4. Frederick M.Denny. The adab of Qur'an Recitation: Text and Context. – International Conqress for the Stady of Qur'an. Australian National University, 8-13 May, 1980. Ser.1. Pp.143-160.
5. Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур. Востока. М., 1991.
6. Семенов А. А. Среднеазиатский трактат Дарвиша Али (ХУТ). Ташкент, 1946.
7. Pacholczyk J. Regulative Principles in Koran Chant of Shaikh 'Abdu 's-Samad. Ph. D. Dissertation. University of California. Los Angeles, 1970.
8. Touma H.H. Die Koranrezitation: Eine Form der Religiosen Music der Araber. Baessler-Archiv XXIII/l, Berlin, 1976. Pp.87-120.
9. Denny F.M. Exegesis and Recitation: Their Development as Classical Forms of Quranic Piety. - Transition and Transformations in the History of Religions: Essays in Honour of Joseph M.Kitagawa/ Ed. F.Reynolds, Th.Ludwig, Leiden, 1980. Pp.91-123.
10. Touma H.H. Die Koranrezitation: Eine Form der Religiosen Music der Araber. Baessler-Archiv XXIII/1, Berlin, 1976. Pp.87-120.
11. Хабиб Хассан Тума. Об арабской музыке. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. /Сб.материалов II Международного музыковедческого симпозиума. Сост. Д.А.Рашидова, Т.Б.Гафурбеков, отв.ред. Н.Г.Шахназарова. Советский композитор, 1987. - СС.141-145.
12. Nelson K. Reciter and Listener: Some Factors Shaping the Muj awwad Style of Qur'anic Reciting. - Ethnomusicology, 26, 1982.
13. al-Faruqi L.L. The Qur'anic Arts of Islamic Civilization. Afkar Inquiry. London, 1986, 3/7. Pp.40-44.
14. al-Faruqi Lois Ibsen. The Cantillation of the Qur'an. - Asian Music,1987,vol.19, N21.
15. al-Faruqi Ismail R. and Lois Lamya. The Cultural Atlas of Islam. Chapter 23. Handasah al Sawt or the Art of Sound. New York, Macmillan, 1986. Pp.441-479.
16. Сайфуллина Г. Музыка священого слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. – Казань, 1999. - 230 с.
17. Затаевич А. 1000 песен казахского народа (песни и кюйи). Изд. 2-е. – М.: Музгиз, 1963. – 607 с.

УДК 398.2 (575.2)(04)

Искаков Билал Алпанович,
профессор,
Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы,
Заслуженный деятель культуры РК

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДОСТОИНСТВА КЮЕВ – ЛЕГЕНД

Аннотация. *Данная статья посвящена художественным ценностям легенд кюев. Автор указывает на историческую и художественную ценность легенд. А также предлагает ведение лекции о истории создания легенд на уроках «История казахской музыки» и «История исполнительского искусства» на разных инструментах. Кроме того, на уроках специальности педагоги должны уделять внимание на художественную ценность каждой легенды кюев. В статье показаны типы, исторические этапы и жанровые особенности легенд кюев.*

Ключевые слова: *культура, кюй, фольклор, легенда, музыка, нация, жанр, ученый, эпос, муза, период, дух, эпоха, синкретт, красноречие, прорыв, искусство кюя, требования, исполнительство, традиция.*

КҮҮ – УЛАМЫШТАРДЫН КӨРКӨМ АРТЫКЧЫЛЫКТАРЫ

Аннотация. *Берилген макала күү уламышынын көркөм баалуулугуна арналды. Автор уламыштын тарыхыйлыгын жана көркөм баалуулугун көрсөтот. Ошондой эле уламыштын түзүлүш тарыхы жөнүндө окууда, ар түрдүү аспаптарда «Казак музыкасынын тарыхы» жана «Аткаруу чеберчилигинин тарыхы» тууралуу лекцияларды өтүүнү сунуштайт. Мындан тышкары, сабакта адистик мугалимдер ар бир күү уламыштарынын көркөм баалуулуктарына көңүл бурушу керек. Макалада күү уламышынын типтери, тарыхый этабы жана жанрдык өзгөчөлүгү көрсөтүлгөн.*

Негизги сөздөр: *маданият, күү, фольклор, уламыш, музыка, улут, жанр, окумуштуу, эпос, муза, өткөөл, дух, доор, синкрет, чечендик, күү маданиятынын үзүмү, күү маданияты, аткаруучулук, салт.*

ARTISTIC MERITS OF KUU-LEGENDS

Abstract. *This article is devoted to the artistic values of the legends of kuyis. The author points to the historical and artistic value of legends. Also, offers a lecture on the creation of legends for the lessons "History of Kazakh of music" and "History of performing art" on various instruments. Besides, in the classroom, teachers should pay attention to the artistic value of each legend. The article shows the types, historical stages and genre features of the legends of kuis.*

Key words: *culture, kuyi, folklore, legend, music, nation, genre, scientist, epic, motive, stage, spirit, century, syncretop, spiker, sparkling, kuyi's art, requirements, performance, tradition.*

Среди культурно–духовного наследие казахов есть одна сфера, о которой много говорится, но не исследуется, это – легенды кюев. В целом в казахском фольклоре сохранилось огромное количество легенд – рассказов касательно кюев, исполняемых на народных инструментах. Легенды кюев, родившиеся и сосуществующие вместе с традиционным музыкальным искусством, даже ставшие его неотъемлемой частью, в

настоящее время и со стороны музыкантов – кюйши не затрагиваются на должном уровне. Ясно, что история появления, художественная значимость каждого кюя напрямую зависима от устных рассказов, связанных с данным кюем. Известно, что своеобразная сущность музыки кюя также строится в соответствии с его текстовым смыслом.

Легенды кюев, образующие одно из основных направлений нашего фольклорного искусства, со своими различными жанровыми особенностями, исторической достоверностью, художественно – структурными свойствами относятся к особо ценным культурным наследиям, имеющим экстремальное значение. Академик, писатель Мухтар Ауэзов, впервые обративший определённое внимание к кюям – легендам, предложил рассматривать их в качестве одной из исторических и духовных летописей нашего народа, всесторонне проанализировал данный вопрос, написал: «Народ знает, что существует множество кюев-легенд, но не знают книги и издательства. Если искоренить ненормальности, написать красивые легенды кюев, повествовательные рассказы – комментарии, тогда наряду с пополнением казахского музыкального фольклора за счёт отличительного стиля и манеры, продолжения определения содержательного смысла, устный фольклор также намного обогатил бы свои художественные рассказы краткой формы, новеллы... А также интересные, очень содержательные легенды имеющихся в изобилии кюев, которые предаются забвению и находятся на грани исчезновения, стали бы культурным наследием, нашли бы выход и проложили бы себе путь» [1,60]. Это мнение, высказанное около полвека назад, до сих пор не нашло своего решения и считается наиболее актуальной проблемой.

Сегодня всё более растёт интерес к своим национальным ценностям, проблеме возрождения духа нашей нации, восстановлению обычаев и традиций – всё это стало главнейшей целью для каждого патриота своей нации. Вот, если посмотреть с точки зрения заветной цели, нам, специалистам национальной музыки, следовало бы обратить внимание на изобилующее количество нашего духовного наследия – легенды кюев.

В первую очередь следует обратить внимание на жанровую природу кюев – легенд. Наиболее ярко выделяется обоснованное заключение знаменитого исследователя, учёного – эстета Акселеу Сейдимбека, который дал научную характеристику этим легендам, до сих пор не ставшим объектом специального исследования: «По структурно–тематическим свойствам легенды кюев можно классифицировать следующим образом:

1. Легенды кюев, посвящённые историческим событиям.
2. Легенды кюев относительно жизнеописания кюйши – композиторов.
3. Легенды кюев, рождённые в связи с бытовыми обрядами.
4. Легенды – рассказы кюев – посвящений.
5. Легенды кюев об окружающей среде, о природе.
6. Легенды кюев о животных...»

Взяв за основу данную систему упомянутого учёного, можно легко найти легенды – рассказы касательно названий кюев и широко их использовать.

Теперь следует обратить внимание на разделение кюев – легенд на исторические периоды. Выдающийся учёный Акселеу Сейдимбек, впервые проводивший научный анализ кюев – легенд, доказавший, что они являются культурным и духовным явлением с глубокими корнями, взяв за основу тенденцию великого учёного Алькея Маргулана, проводившего фундаментальные исследования казахской национальной культуры, разделившего казахские эпосы на исторические периоды, предложил рассматривать легенды кюев, также разделив их на нижеследующие периоды вековых циклов [2,130]. Мы тоже одобряя данное заключение, считаем, что будет правильным показать периоды вековых циклов примерно таким образом:

1. Легенды самых древних эпох. Сюда входят легенды кюев VIII-V веков до нашей эры и VI века нашей эры. В таким легендам, основанным очень древним верованиям, можно отнести множество легенд таких, как «Двурогий Александр» («Қос мүйізді Ескендір»), «Серый пёс» («Көк төбет»), «Жёлтая река» («Сары өзен»), «Сизый конь» («Шұбар ат»).

2. Легенды огузо–кипчакского периода. Данный период включает VI – XII в.в. В основном к ним относятся легенды по мотивам легенд о Коркыте, помимо того можно прибавить такие легенды, как «Балжыңгер», «Жёлтая река Саймака» («Саймақтың Сары өзені») и т.д.

3. Легенды Ногайского периода. К легендам этого периода можно отнести такие легенды кюев, как «Набеги хана Джучи» («Жошы ханның жортуылы»), «Кюй Камбара» («Қамбар күйі»), «Хромой кулан» («Ақсақ құлан»), «Разъединившийся народ» («Ел айырылған»), возникшие в промежутке между XIII – XVI веками.

4. Легенды периода джунгарского нашествия. Историческая борьба казахского народа во имя свободы в XVII – XVIII веках, продлившаяся на два столетия, стала лейтмотивом многочисленных кюев и их легенд, где на вечном и бессмертном языке искусства запечатлен дух свободы нашего народа. Многие легенды кюев такие, как «Беласар», «Калмыкский танец» («Қалмақ биі»), «Совет» («Кеңес»), «Чёрный иноходец Абылая» («Абылайдың қара жорғасы») как можно более конкретизируют вышесказанное.

5. Легенды периода XVIII – XX веков. В те времена, получившие название «Золотой век» нашего национального музыкального искусства, казахские кюи достигли вершины своего эволюционного развития, в изобилии появились масштабные произведения классического образца. В усовершенствованном веками исполнительском мастерстве кюйши авторские произведения ступили на довольно высокий уровень, появились мощные художественные течения и школы. Кюи таких великих кюйши, как Байжигит, Богда, Курмангазы, Таттимбет, Даулеткерей, Ыкылас, Тока, Дина, Казангап, Сейтек, Мамен возвели казахское музыкальное искусство на небывалую доселе художественную вершину. Разумеется, подобное духовное возрождение следует рассматривать в сравнении с многовековым плодоносящим деревом, которое дало уникальные и дивные плоды. Таким образом, все сферы степной культуры начали возрождаться. В связи с этим, легенды кюев в свою очередь с художественно – структурной точки зрения тоже стали в большей мере развиваться. Тематическое разнообразие, достоверность событий, социально–политические мотивы считаются главной особенностью легенд этого периода. Безусловно, не личные эмоциональные переживания, а такого рода произведения, ставшие лейтмотивом таких великих целей, как забота о народе и судьбе страны, навечно сохранились в памяти народа, передаются из поколения в поколение, от отца детям, получают долговечность.

Мы совершили конкретный обзор эпохальных периодов кюев – легенд по той простой причине: оказать содействие на то, чтобы педагоги и исполнители обращали больше внимания на историко – познавательное свойство данного жанра, художественному повествованию реальных событий, как отмечали фольклороведы, специфике «легендности, не относящейся к сказкам».

К кюям – легендам больше обращали внимание литературоведы, чем музыковеды, к тому же, они анализируют этот жанр в качестве отдельного фольклорного произведения. Считаем, что легенды кюев, возникшие в связи с музыкой и ставшие её художественным компонентом, следует рассматривать как антитезы этих же кюев. Внутренняя структурная специфика кюев, несомненно, напрямую зависит от видоизменения музыкальной темы кюев. Поэтому, изложенные в легендах поведенческие картины и психологические волнения, гармонируют с динамикой в музыке кюев, рождают цельный художественный образ. Резюмируя вышеизложенное, было бы намного эффективным и полезным исследовать художественно–структурную специфику кюев – легенд вместе с природой музыкального развития в мелодиях кюев.

Заметно, что рождённые в синкретических условиях с музыкой легенды кюев созвучны и с народной поэзией. Возможно, поэтому древние кюйши были одновременно и поэтами, и ораторами, и мудрыми вождями. Также известно, что любое художественное произведение не рождается вне своего социума, вне своей эпохи. Поэтому и у кюев – легенд есть черта выступать в качестве свидетеля разным историческим эпохам. Вместе с тем, одна из особенностей легенд, которую стоит отметить – это, мы бы сказали, широкомасштабная демонстрация в них древних обычаев и традиций, истинно казахских морально–этических норм. Хотя бы это, безусловно, является одним из приёмов, достойный стать главным национальным средством воспитания.

Легенды, рассказываемые касательно каждого кюя наряду с конкретизацией художественного и содержательного свойства этого кюя в состоянии довольно чётко уточнить время возникновения кюя, духовные тенденции того периода, течения эпохи, историко–этни-

ческие связи, музыкальный и эстетический вкус и понятия кочевых народов. Кроме того, и легенды кюев дают нам возможность всестороннего понимания культурно – исторических особенностей, присущих исключительно казахской нации.

В трудах таких учёных, как А.Жубанов, А.Затаевич, К.Жумалиев, А.Коныратбаев, С.Каскабасов, Р.Бердибаев, Е.Исмаилов, Б.Сарыбаев, Е.Турсынов, А.Мухамбетова и др., имеются ценные высказывания относительно содержания рассказов – легенд музыки в казахском фольклоре. Однако, необходимо написать более глубокие и систематизированные специальные научные исследования, посвящённые кюям – легендам. Особенно, если в этих исследованиях использовать сведения из письменных памятников древних тюрков и Востока, философские рассуждения в средневековых музыкально – теоретических понятиях, то появились бы новейшие и ранее неизвестные сведения.

Одной из традиций, сложившихся в искусстве кюйши ещё в древности, является повествование исполнителя об истории возникновения исполняемого кюя, его рассказа – легенды, с помощью кого он научился исполнять данный кюй, дающие полную информацию об этом произведении. Через этот рассказ слушателю было намного понятнее музыкальное, эмоциональное, эстетическое содержание кюя. Поскольку без какой – либо причины не рождается ни один кюй, надо понимать, что сколько кюев у казахов, столько и рассказов – легенд, сопровождающих эти кюи. Повествуемые рассказы – легенды перед исполнением кюя следует принимать как понятийную и избирательную составляющую традицию нашего народа, сложившуюся в древности. К сожалению, не ошибёмся если скажем, что упомянутые тенденции повествования и использования кюев – легенд на сегодняшний день вовсе не используются. В итоге, даже это может негативно повлиять на область применения нашего уникального национального достояния – кюев.

Для устранения упомянутых выше недостатков в первую очередь необходимо включить приёмы преподавания легенд кюев в программы обучения народных инструментов в специальных музыкальных учебных заведениях, а именно в дисциплины «История казахской музыки», «История исполнительского искусства». В рамках этих предметов можно было бы глубже рассмотреть в целом даже эпические традиции. Наряду с этим, и на уроках по предмету специальности следует изучать легенды кюев, тренироваться манерам их повествования. Если во время тестов и экзаменов студенту предъявить требование рассказать легенды кюев, то было бы прекрасно. Например, было бы отлично, если в процессе сдачи экзаменов студенту – исполнителю ставить специальную оценку за художественность приёма повествования исполняемых им кюев. Мы на практике часто замечаем ограниченность наших некоторых специалистов, окончивших специальные музыкальные учебные заведения, которые не блещут красноречием. В этой связи, безусловно, даже прививанием исполнителю кюев навыков и традиций доступного изложения, можно добиться больших результатов.

В кюях – легендах можно ясно увидеть систему художественного мышления казахов. Художественные образы в кюях – легендах научат многому нашу творческую молодежь, чтобы она не потеряла национальный колорит. Несомненно, легенды кюев играют огромную роль в глубоком понимании будущими специалистами – кюйши, слушателями кюев и любителями языка кюев, в превращении их в духовное умиротворение. Следовательно, систематизировав научно–исполнительские исследования и взгляды на легенды кюев, являющиеся неотъемлемой частью кюев, дав им должную художественную оценку, включив их в скором времени в широкое употребление, сделаем благое дело во имя своей нации.

Литература

1. Әуезов М. Уақыт және әдебиет. – Алматы, 1962 .
2. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. – Астана, 2002 .
3. Мұхамбетова Ә. Казахский кюй. – Алматы, 2002.
4. Бердібаев Р. Эпос- ел мұраты. – Алматы, 1995.
5. Қоңыратбаев Ә. Қазақ фольклорының тарихы. – Алматы, 1991.
6. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы, 1975.
7. Қоңыратбай Т. Қазақ халқының музыкалық мәдениеті мен фольклоры. – Алматы, 2004.

УДК 681. 8 (575.2) (04)

Сырдыбаева Разия Мадылбековна,
ф.и.к. ага илимий кызматкер,
«Устат–шакирт» салттуу музыка борборунун жетекчиси

САПАРБЕК КАСМАМБЕТОВДУН ӨНӨР КАЗЫНАСЫНАН

Аннотация. Макалада булак таануу илимий багытында манасчы Касмамбетовдун өнөр казынасынын КР УИАнын Ч.Айтматов атындагы Тил жана адабият институтунун Кол жазмалар фондундагы үч кол жазманын таржымалы, суроттун кочүрмөлөрү менен баяндалат.

Негизги сөздөр: архив, булак таануу илими, кол жазма, манасчы, эпос.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ САПАРБЕКА КАСМАМБЕТОВА

Аннотация. В статье творчество видного сказителя и автора эпических поэм Сапарбека Касмамбетова рассматривается как объект источниковедения и содержит фактический и иллюстрационный материал на основе данных Рукописного фонда ИЯЛ им. Ч. Айтматова НАН КР.

Ключевые слова: архив, источниковедение, рукопись, современный эпос, эпос.

CULTURAL HERITAGE OF SAPARBEK KASMAMBETOV

Abstract. *In the article, creation of the prominent story teller and author of epic poems Saparbek Kasmambetov, is considered as the subject of sourcing. Material includes comprehensive fats and illustrations from archives of the Institute of Language and Literature of National Academy of Scianece.*

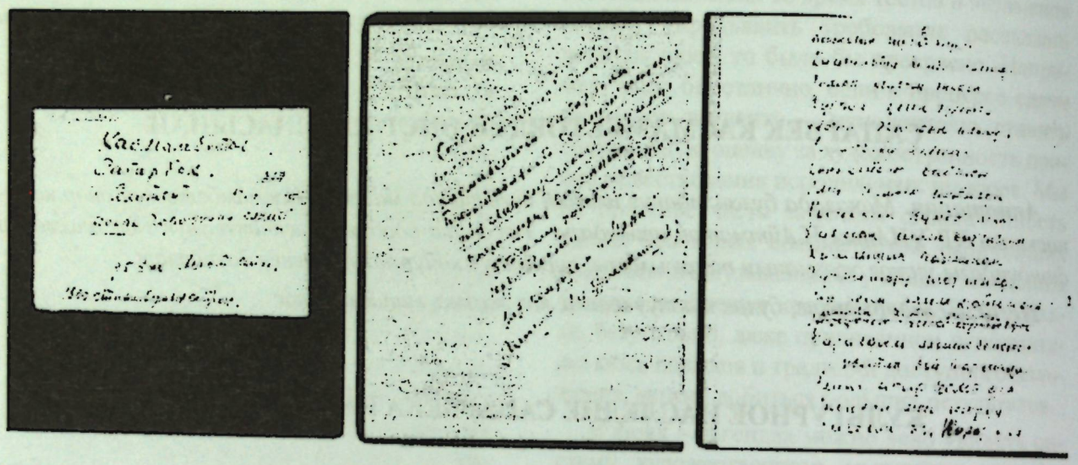
Key words: *author of epic poems, folklore, scianece, story teller, subject of sourcing.*

Бүт өмүрүн эпоско арнаган, улуу "Манас" эпосун англисче сүйлөткон замандын залкары, манасчы, жазуучу, төкмө, агартуучу жана коомдук ишмер Сапарбек Касмамбетов – 85 жашта. Дүйнөлүк эпостор тарыхында тирүү, б.а. күнүмдүк турмушта, салтта сакталып, айтылып, жашап жаткан, өз угармандары жана каалап, баалап турган сүйөрмандары, күйөрмандары бар эпикалык мурас абдан сейрек кездешет. Андай бактылуу калктар саналуу. Кыргыз эли бул багытта дал ошол бактылуу элдердин санына кирет десек болот. Себеби айтуучулук өнөр азыр бар жана жашап жатат, өнөр ээлери муундан муунга салтты кармап жана эң негизгиси шакирт тарбиялап жатат. Манасчылык салтын улап келе жаткан наркту аксакалдарыбыздын бири тууралуу баян курсак.

Сапарбек Касмамбетовдун 85 жылдык мааракесин белгилеп жатып, "Манас" эпосун жандандырууда, илимий чөйрөдө изилденишине, кеңири коомчулукка, өзгөчө жаштар аудиториясына, бала-бакча балдарына пропагандалоо максатында Сапарбек Касмамбетов кандай салым кошту деген суроого жооп табуу үчүн биз Улуттук илимдер академиясынын Чыңгыз Айтматов атындагы Тил жана адабият институтунун Кол жазмалар фондундагы материалдарына кайрылдык.

Касмамбетовдун эң алгачкы кол жазмасы, 25 миң сом алган алгачкы гонорары, таман акы, мандай тери сиңген ыр дептердин таржымалы кандай болду экен...

Алыскы 1958-жылдын март айы менен белгиленген, мындан 61жыл мурун, 24 жаш курагында жазылган ыр дептер. Билимге, китеп жана каллиграфияга, системалуулукка жана тактыкка жаш кезинен баа берген адам экенин бул кол жазма далилдеп турат. Сүрөттө оригиналдан көчүрмө:

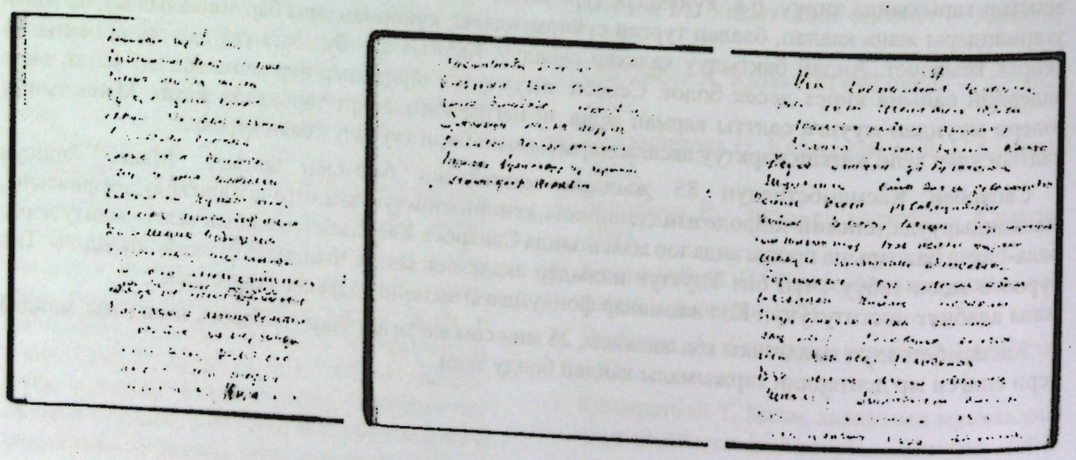


Бул дептерде 1600 ыр саптан турган "Семетей" эпосунан үзүндү. Оригинал кол жазмадан чечмелесек: ***«"Кырк чоронун олүмү" аттуу окуянын оздук варианты. Кир ФАН СССР, Инвентардык номер 269, 88 бет, Фрунзе шаары»*** деген текстти окуй алабыз. СССРдин Илимдер академиясынын Кыргыз Республикасындагы филиалынын кол жазмалар болүмүндөгү "Манас" секторунун ошол кездеги жетекчиси Өмүркул Жакишев кол жазманы кабыл алып, таанышып чыккандан кийин мындай деген баа берип, резолюцияга кол коёт:

"Собственный вариант молодого сказителя «Семетея» Касмамбетова Сапарбека представляет большой интерес для сравнительного изучения имеющихся вариантов. Поэтому ходатайствую приобрести. Зав. сектором "Манас" У. Джакишев (кол тамга)».

Касмамбетовдун «Семетейи» **"Манастын уулу Семетей өзүнүн жери Талас, атасы Манас экенин энеси Каныкейден уккандан кийин тая атасы Карахандын Актулпарын минип, эл-жерин аяктайт.**

Баяндын акыркы ыр саптары: **«Жакшылыкты эскерип/ Курдурган экен Чорого/ Кырк күмбөздү. Эстелик,/ Ортоктун жайык төрүндө/Айтылуу Кочкор жеринде/Күмбөздөрү бар чоронун/Аяктадык жомогун.**



Андан соң 87-88-беттерде кыскача өмүр баяны берилет: **«Мен, Касмамбетов Сапарбек, 1934-жылы Ысык-Көл областынын Ананьевка району, Корумду селосу, "Кызыл бирлик" колхозунда кедей дыйкан үй-бүлосүнөн туулгам. Ата-энем революцияга чейин кедей, революциядан кийин колхозчу болгон. Турмушуна байланыштуу 1936-жылы Нарын шаары, Тяншань областына барышкан. 1940-жылы Атам өлгөндөн кийин Энебиздин туугандары Кочкор району Көк-Жар селосуна келген. Мен Көк-Жар селосунан 1948-жылы жети жылдык школду бүткөндөн кийин Фрунзе шаарындагы № 8-техникалык окуу жайын 1950-жылы бүтүрүп чыгаргам. Тянь-Шань областынын телефон-телеграф бөлүмүндө техник болуп иштеп, 1953-жылы Орто-Токой суу сактагычынын телефон радио станциясында 1955-жылга жете иштедим. 1956-жылы республикалык маданый Школдун биринчи курсун бүттүм. Семиялык шартка байланыштуу жана өзүмдүн деп соолугум начарлап окубай калдым. 1957-жылы Балыкчы райондук маданий Үйүндө инструктор-массовик болуп иштедим. Азыр Балыкчы району, Симферополь көчөсү № 9-үйдө турам».** Анан өз колун коюп, датасы **«28-март 1958-жыл»** деп белгиленет.

Бул кол жазманын пайда болушун Сапарбек агай кийин эскермелеринде мындай деп айтып берет: **"Мен жетинчи класс окуп жаткан кезим, «Манас» айтып, айлана-тегерекке атым азаздап угулуп калган. Анан борбордон, Илимдер академиясындагы «Манас» секторунан бир топ кишилер барыптыр. Аалы Токомбаев, Өмүркул Жакишев, Кубанычбек Маликовдор элди кыдырып, элде болгон чыгармаларды жыйнап жүрүшкөн экен. Алар эл ичинен мен жөнүндө угуп, биздикине келишет. Энеме кезигип: «Балаңыздын айткан «Манасын» жаздырыңыз, – деп, дептер, сыя карандаш таштап кетишиптир. Үйгө келсем эле энем сүйүнүп: «Балам, сен эми «Манас» жаз, – деп, алдап-соолоп жатып жаздырды. Бала кыял менен жазып жатып, бир айдын ичинде баягы дептерди толтуруп салдым. Баягы топ Жумгалдан кайра кайтып келатып, үйгө келип <u>жыйырма беш мин сом акча берип</u>, кол жазмамды алып кетишти. Анан дарегимди тышына жазып коюп, архивге сакташат. Кийин Илимдер Академиясынын Манастаануу жана көркөм маданият улуттук борборундагы Кол жазмалар фондусунан баягы бала кезги жазып берген «Манасымды» фондунун ал кездеги жетекчиси Кеңеш Кырбашев корсөттү».**

Арадан бир далай жыл өтөт. Руханий мурастын чордону болгон Илимдер Академиясынын Кол жазмалар фондусунда сакталган кийинки кол жазманын датасы – 1993-жыл. Текст машинкага басылган. Папкадагы жазуулар: ***"КАСМАМБЕТОВ САПАРБЕКТИН дареги: Ысык-Кол ш., Фрунзе. коч. 133, тел. 22657, 248 бет. Эр Кошой. Эпос. Айткан Сапарбек Касмамбетов».***

С. Касмамбетовдун Кошой баянынын акыркы саптары: **«Биздин элибизге, жаштарга арнаган Эр Кошой чыгармабыз өзүнүн чакан оюн аяктады. Колдон келишинче Кошой бабанын жаш кези чагылдырылды. Эмики окуя кыргыз, кытай, калмак, манжу урууларынын казаты менен уланат. Сапарбек Касмамбетов. 1993-жыл».**

Он жылдан кийин Касмамбетов Кол жазмалар фондуна дагы бир эмгегин тапшырат. Мезгил өз салымын кошуп, убакыт саргарткан папканын ичиндеги текст: ***"2003-жыл. Балыкчы шаары. Инв. папка № 909. БИЛЕРИК. Эр-Кошой – 2. Сапарбек Касмамбет уулунун варианты боюнча. 7 440 сап».*** Кызгылт амбар китепчесинен турган иш дептери шурудай тизилген тамгалар менен тарыхта калып отурат.

Кийин бул кол жазма Тил жана адабият институтунун кызматкерлери тарабынан кылдаттык менен машинкага терилип, иликтөө үчүн өз саатын күтүп турган варианты:

Бул мезгилде Институттун аты өзгөрүп, **Манас таануу, илим, көркөм маданият улуттук борбору деп аталып турган кези.**

Тез арада эле бул кол жазма басмага даярдалып, "Билерик" эпосуна өз пикирин Филология илимдеринин доктору Советбек Байгазиев берет. Пикирде автор "Билерик" чыгармасын уникалдуу дастан деп атап, мындай дейт: ***"шер Манастын шериктеши Билериктин эл-жер үчүн болгон каарман күрөшүн эң жакшы көркомдук күч менен ырга салган. Бул чыгарма жаштарды Ата-Журт үчүн патриоттук зор иштерге шыктандырмакчы жана аталган дастан терең тарбиялык мааниге ээ. Сапарбек Касмамбет уулу "Билерик" эпосун кайра жаратууда илимий иликтөөлөрдү да жүргүзгөн. Ал ардактуу профессор наамына татыктуу".***

Кийинки бет менен таанышабыз: **"Китептин редколлегиясы: Башкы редактор ф.и.д. Абдылдажан Акматалиев.** *Мүчөлөрү:* **ф.и.д** Советбек Байгазиев, **ф.и.к.** Кеңеш Кырбашев, **ф.и.к.** Мурат Мукасов. Рецензент **ф.и.к.** Гулбара Орозова.

Г. Орозова басылмага жазган "Эпикалык салттуулук" аттуу кириш сөзүнөн бир нече сапка көңүл бурсак: ***«"Билерик" жанрдык жактан биографиялык циклдештирүү принциби боюнча өнүккөн, өзүнчө жеке мүнөздөгү өзгөчөлүктөрго ээ болгон баатырдык поэма. "Билерик" эпосу өз алдынча сюжеттик түзүлүшкө, композициялык курулушка ээ. Дайыма өгөрүлүп, өсүп, өнүгүп, бутакталып, кеңейтилип туруу эпикалык чыгармаларга мүнөздүү көрүнүш. Ошол салттуу ыкманын негизинде "Манас" эпосундагы "Билерик" туурасындагы эпизоддук окуя өрчүтүлүп, баш каарман элдик баатыр катары сүрөттөлүп, жалпы элдин кызыкчылыгын көздөшү эпостун негизги идеясын түзөт. <...> "Билерик" эпосунун стили "Манас" эпосунун айтылыш ыкмасына салынып, дастан бүгүнкү күндө жаралса да, өзүнүн байыркылыгын сактап, оозеки ыр түзүлүшү колдонулган. Кандай болгон күндө да дастан жаратуу салтынын токтоп калбай, аз да болсо өнүгүү, өмүр сүрүү процессинин жүрүп жатканына күбө болот. Демек, элдик өнөр, көркөм сөз өнөрү жашап жатат. Акындык өнөр уланып, муундан муунга өтүп жатат. Мына ушуга каниет. Гулбара Орозова, филология илимдеринин кандидаты. 2003-жыл».***

Ошентип, Касмамбетовдун "Билерик" эпикалык чыгармасы Тил жана адабият институтунда басмага даярдалып, жарык көрөт. Миңдеген окурмандар Сапарбек Касмамбетовдун чыгармачылыгы менен кенен таанышууга, ал эми илимпоздор иликтөөгө мүмкүнчүлүк алат.

Фактыларга кайрадан кайрылсак. Улуттук илимдер академиясынын Кол жазмалар фондунда С.Касмамбетовдун 1958-2003-жылдар арасында үч кол жазмасы катталган. Учурда алардын үчөө тең басмаканалардан жарыкка чыкты. Эң акыркы болуп 2017-жылы Касмамбетовдун «Семетейи» жарык көрдү.

Ал эми илимдин булак таануу (*источниковедение*) багыты менен кызыккандар үчүн бүгүнкү күндө КР УИАнын Ч.Айтматов атындагы Тил жана адабият институту тарабынан эң мыкты мүмкүнчүлүк түзүлүп жатат. Кол жазмалар фондунун мурасын иликтөөчүлөргө жана кеңири аудиторияга тааныштыруу жана ачык-айкын жеткизүү максатында 2017-жылдан бери сейрек кездешүүчү мурас санариптештирилип, заманбап электрондук форматта коомчулукка жеткиликтүү болду. Эми **manuscript.lib.kg** сайтында араб, латын, кирилл белгилери менен кыргыз, чагатай, араб, перс тилдериндеги кол жазмалар жана эски сейрек басылмалар санарип түрүндө илим жана маданияттын мыйдан аркы өнүгүү жана өрчүшүнө өбөлгө түзөт. Бардык маалымат ачык ыкмада колдонууга берилип, эми Сапарбек Касмамбетовдун жана башка улуу өнөр ээлеринин 4000 аталыштагы казынасы кол жазма жана оригиналдардын санариптик көчүрүлүшүндө жарыяланып жатат.

УДК 681.816 (575.2) (04)

Жакыпбек Нургул Бижан кызы,
ст. преподаватель КНК им. Курмангазы, магистр искусствоведческих наук

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРНОЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИГРЫ НА ИНСТРУМЕНТЕ ЖЕТЫГЕН

Аннотация. В статье описывается вкратце исследование и изучение строения казахского музыкального инструмента жетыген.

***Ключевые слова:** жетыген, фольклор, строение жетыгена.*

ЖЕТИГЕН АСПАБЫНДА ОЙНООНУН СТРУКТУРАЛЫК ЖАНА АСПАПТЫК ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨРҮ

Аннотация. Макалада казак музыкалык инструменти жетигендин түзүлүшүн изилдөө жана окуу тууралуу айтылат.

***Негизги сөздөр:** жетиген, фольклор, жетигендин түзүлүшү.*

FEATURES OF THE STRUCTURAL AND INSTRUMENTAL PLAYING ON THE ZHETYGEN

Abstract. the article describes briefly the study and study of the structure of the Kazakh musical instrument zhetygen.

***Key words:** zhetygen, folklore, zhetygen structure.*

«Освоение инструмента – одно из значимых обстоятельств в изучении инструментальной музыки. В его структуре, материале, используемого для его изготовления, названиях его составных частей, технико-исполнительских и очевидных музыкальных возможностях отражена специфика музыкального мышления народа. В этом смысле музыкальный инструмент является уникальным памятником, на котором присутствует музыкальный символ традиционной устной музыки. Неслучайно традиционная форма многообразных музыкальных письменных памятников на Востоке основывались на лад, позицию, номерам струн» [1 с.227], – пишет исследователь Ф.Караматов. Это говорит о том, что через освоение инструмента можно ознакомиться и с национальной культурой. Сравнивая структуру, материал или специфику звучания инструмента с близкими родственными инструментами, можно обосновать научную классификацию. В целом классификация инструментов по структурной или звуковой специфике несколько лучше исследовано в музыковедении. Классификация европейских, неевропейских инструментов по различным аналогиям отражена в трудах Г.Берлиоза, М.И.Глинки, В.Маийона, Э.М.Хорнбостель - К.Закса, Т.Норлинды, П.Н.Зимина. Например, если В.Маийон сгруппировал инструменты по четырём обстоятельствам: с собственным звучанием, мембранный, струнный, духовой, то Э.М. Хорнбостель и

К.Закс на базе этой системы создали универсальную структурную классификацию. В отличии от других систематизаций данная систематизация отвечает требованиям времени, знаки указаны более чётко, считается классификацией, сумевшей сгруппировать инструменты по реальным разделам. Они делятся на четыре группы: идиофоны, мембранофоны, хордофоны, аэрофоны. «Указанная классификация широко распространилась и применялась значительно больше» [2; с.27].

Обратив внимание на теоретические заключения различных классификаций инструментов, считаем правильным включить инструмент жетыген в группу простых щипковых хордофонов – 3.1 по классификации Хорнбостель-Закса. А исследователь Б.Сарыбаев, сделавший классификацию казахских национальных инструментов с научной точки зрения, в своём труде относит жетыген в группу струнных инструментов. Итак, по систематизации структурная сфера жетыгена, относящегося в группу простых щипковых хордофонов по классификации Хорнбостель-Закса и в группу струнных инструментов, охватывает виды натянутых струн, колков, кобылок, установленных на поверхности инструмента. По сведениям, написанных в труде исследователя Б.Сарыбаева знаем, что вид инструмента, используемого в древности, и структура инструмента более позднего периода, натянутых на них струн и настройка на протяжении многих веков подвергались разного рода изменениям и преобразованиям. Используемый в настоящее время инструмент также прошёл через различные этапы развития, до сих пор никак не может войти в конкретную колею, следовательно, для наставления на путь в одностороннем порядке требуется кардинальным образом провести исследование и нормализующие преобразования. Для этого первым делом необходимо обратить внимание на звучание, также следует заметить, что мы сумеем восстановить его приятное и мелодичное звучание посредством натягивания на него струн.

Подкручивание колок жетыгена и натянутых на него струн имеет свои особенности. Поэтому необходимо рассмотреть какими были струны жетыгена и какими они должны быть, таким образом, следует проанализировать и нормализовать. Первые образцы инструмента в древние времена были изготовлены примитивным способом, его струны были сделаны из конского волоса [3; с.111]. Со временем вместо них были использованы другие материалы. Итак, попробуем провести индивидуальный анализ, начиная с первичной струнной формы.

Виды струн инструмента жетыген:

а) Виды струн, изготовленных из конского волоса. Встречаются в ранних древних образцах инструмента жетыген. При исполнении на жетыгене с подобными струнами, натянутых по современным приёмам подхватывания, выяснилось, что звучание инструмента становится гуще, но тише, диапозон звука инструмента не простирается далеко и замирает. Поскольку данный вид струн не пользуется спросом и производство их отсутствует, было сделано заключение о несоответствии требованиям современного исполнительского искусства и окончательно изъято из употребления.

э) Струны, сделанные из кишок скота путём скручивания. Исследователь Б.Сарыбаев в своём труде ясно показывает; что в исторических письменных памятниках написано о том, что такие струны в древние времена устанавливали на поверхность инструмента жетыген и играли на нём [3; с.113]. Струны из кишок могли издавать приятные и мелодичные звуки, звучание инструментов с натянутыми на них подобных струн ласкает слух и очень притягательно. Однако, поскольку такие струны очень нежные, не подходят для того, чтобы из одной струны вывести второй звук, не годятся и для обычного приёма подхватывания и быстро рвутся, следовательно, ограничиваются возможности игры, в результате проверки возможности игры выяснилось, что для жетыгена не годятся струны, изготовленные ручным способом..

б) Струны из натянутых проволок. О том, что также играли на инструменте жетыген с натянутыми проволоками в своём труде написал этнограф Б.Сарыбаев [3;с.113]. Мы на практике попробовали играть на инструменте с упомянутыми струнами. Безусловно, в сравнении со струнами, сделанными из конского волоса и кишок скота, заметно, что его возможности намного больше. Однако, при исполнении на инструменте с данными струнами меняется характер тембра, издаёт иные звуки аналогичных цимбале инструментов народов Индии или народов стран Востока. Игра на инструменте с такими струнами портит чисто казахское и мелодичное звучание. Таким образом, так как

было решено, что и данный вид инструмента не подходит к применению, был изъят из употребления.

в) Струны из лески. В 1965-66 г.г. на инструмент жетыген, возрождённый и вышедший в свет благодаря учёному-этнографу Б.Сарыбаеву, по его образцу были натянуты струны из обычной рыболовной лески, в соответствии с издаваемыми низкими и мягкими звуками было адаптировано и выбрано звучание разной толщины от 10-го номера до 1-го номера, исполняли на нём произведения. Позже и мастера на протяжении долгих лет по данному образцу натягивали на инструменты такие струны. Хотя в сравнении с другими струнами эти наиболее удобные, издают приятные и мелодичные звуки, всё же в процессе исполнения в связи с погодными условиями они то стягивались, то растягивались, таким образом колок время от времени терял свои свойства и при подкручивании и настройке струны часто обрывались и становились негодными.

Согласно этому, путём уделения внимания на специфические особенности струн инструмента, считающихся самой значимой и главной частью инструмента жетыген, следует не потерять звуковую ценность инструмента, а необходимость изготовления струн в соответствии со спросом на профессиональном уровне становится актуальной проблемой сохранения жетыгена в качестве музыкального инструмента.

В настоящее время для инструмента жетыген в Китае приобретаются струны, сделанные специально для инструментов аналогичных цитре, и играют на них. Поскольку такие струны изготовлены в соответствии с требованиями производственных стандартов, они очень удобны в применении. То есть, струна не растягивается и не стягивается, а также не рвётся так скоро, пригодна для долгосрочного применения. И приёмы игры на инструменте также легко исполняются. Поэтому мы, продолжая свои поиски, нашли в той же стране виды струн, изготовленные из нейлона и капрона, а не из проволоки, и устанавливая их на инструмент, начали проводить тесты.

Практически упомянутые выше последние виды струн могут издавать своеобразные звуки, более близкие к природному характеру тембра казахского народа. Применяя на этих струнах такие приёмы игры на жетыгене, как игра путём надавливания, вибрации, издавания из одного звука второго звука и т.п., они не рвутся, не звучат диссонансом, не растягиваются, на протяжении долгого времени будут годны к применению. Результат таких поисков считается первым достижением в профессиональном направлении. Так как в Казахстане нет предприятия, производящего струны специально для инструмента, а также отсутствие возможности установки других видов струн и тестирования их для нас является одним из сложных проблем на пути усовершенствования структуры жетыгена.

Благодаря историческим сведениям мы знаем, что на древнем инструменте играли не перед многочисленной публикой, а в узком кругу слушателей в тихих и величественных ханских дворцах, что этот инструмент имеет свойство помогать общению неба и земли. А также из легенд и сказаний об инструменте жетыген можно предположить в каких целях он применялся [3;с. 112]. Доказательством тому могут служить высказывания исследователя С.Ш.Аязбековой: «Несомненно, здесь связь и с сакральным для тюрков числом семь – числом жизни и смерти, что так свойственно мировоззрению казахов» [4.211.

На этом древнем инструменте жетыген исполняли простые, красивые и грустные мелодии, у него свойственный только ему робкий, нежный, приятный звук. Сохранение древних свойств инструмента, приведение в соответствие тембро-формы требуют уделить специального внимания на натягиваемые на него струны, очень важно находить правильные струны и грамотно их устанавливать.

Колок жетыгена. Основным критерием после натягиваемых на жетыген струн является колок. Жетыген применялся в древней эпохе, в смутные времена подвергался различным испытаниям и забвению, вдобавок ко всему не сохранились точные сведения, музыкальные письменные памятники, освещающие какие существовали приёмы игры, каким был колок инструмента.

Совершив небольшой экскурс по историческим сведениям и письменным источникам [3; сс.111-113], можно заметить лишь то, что, играя пальцами одной руки на древнем варианте жетыгена, пальцами второй руки нажимали на струны. Следовательно, верное нахождение и включение колки жетыгена, как и струн является одной из главных задач.

Когда Б.Сарыбаев впервые реконструировал жетыген и вновь вывел в свет, он, начиная с малой октавы до, ре, занимался настройкой диатонической гаммы звукоряда [3; с.112], также он говорил, что поскольку наряду с древней структурой казахи предали забвению и древнюю настройку, у тюркских народов они сохранились.

Исполнители на протяжении долгих лет играли на инструменте по образцу диатонического звукоряда, разработанного исследователем Б.Сарыбаевым, а мастера по тому же образцу натягивали струны. Начиная с 1965 года и до начала 2000-х репертуар инструмента исполнялся по данной настройке, оставался на уровне аккомпонирующего небольшие казахские песни и кюи инструмента, не поднимался выше этого уровня. Приёмы игры ограничивались лишь подхватыванием. С каждым годом растёт спрос на инструмент, увеличивается исполнительский репертуар и выяснилось, что возможности инструмента не в состоянии отвечать требованиям. Поэтому появилась необходимость придать значение многострунным инструментам тюркских народов, освоить настройку по исследованным способам этнографа Б.Сарыбаева. Хотя национальные многострунные инструменты других тюркских народов также далеко не развиты и не распространены так широко, но они не вышли из употребления как казахский жетыген, они сумели сохранить древние тенденции. Несмотря на то, что диапозон инструментов, настроенных путём кварта-квинтовых кругов тональностей, лишь одна октава, специфика исполнения показала, что обогащая его звучание, вполне достаточен для аккомпонирования народных напевов, сказаний. Исполняющие по этой настройке инструменты наиболее сохранены среди тюркских народов и по сегодняшний день используются.

В этой связи среди национальных инструментов тюркских народов мы выбрали хакасский инструмент чатхан и с помощью этого инструмента нацелены скорректировать свой инструмент. В первую очередь было тестировано исполнение казахских кюев по данной настройке. После того, как мы убедились в том, что при исполнении природа кюя была наиболее раскрыта, что имеется потенциал исполнения со своеобразным колоритом, достали инструмент чатхан в нашу страну, играя на упомянутом инструменте, участвовали на концертах с сольными номерами. Но всё же, как бы не называли родственный инструмент жетыгеном и сколько бы не исполняли на нём музыкальных произведений, очевидно, что данный инструмент адаптирован и приспособлен нашему народу. Поэтому у исполнителей жетыгена не было полного права называть чужой инструмент жетыгеном. Между тем обнаружилось, что есть возможность ввести нужные приёмы и настройки. Это считается показателем того, что инструменты тюркских народов имеют схожесть и родство.

Посредством такой практики начали формироваться два приёма игры на жетыгене и две разные настройки. Выяснилось, что с помощью двух приёмов репертуар жетыгена стал ещё богаче, имеет потенциал исполнять и сольные произведения.

Обратили внимание на инструменты стран Средней Азии и провели исследование. Исполнительская специфика этих инструментов сформировалась и развивалась в своих территориях, порядок натягивания струн осуществлён сверху вниз по пентатонике, а у казахов наоборот, натянуты снизу вверх, поэтому поняли, что их настройка и включение приёма исполнения невозможно и поскольку мы обитаем в Евразийском континенте, настройка пентатоники нам не присуще.

Мы заметили, что порядок и настройка струн, установленных исследователем Б.Сарыбаевым, подходят к русскому инструменту гусли (раскладка пальцев и форма исполнения снизу вверх), и пришли к выводу, что есть возможность дальнейшего усовершенствования инструмента жетыген путём освоения вида игры (щипковые) на гусли и настройки инструмента[5]. А также обнаружилось, что некоторые приёмы исполнения на гусли можно адаптировать для игры на жетыгене.

Сравнив разные специфики настройки, можно убедиться в том, что в настоящее время используются два вида настройки инструмента жетыген. Первый вид – это собственная настройка кварта-квинта, применяемая с испокон веков, а второй вид – диатоническая настройка по способу исследователя Б.Сарыбаева. В процессе её усовершенствования мы сделали так, чтобы внизу каждой струны была установлена кобылка и чтобы при их передвижении можно было получить хроматический звук.

Для обогащения и дополнения звука жетыгена в 2011 году придумали и выпустили бас данного инструмента. Когда мы заказали данный инструмент мастеру музыкальных инструментов Н.Абдрахманову, звучание инструмента получилось не бас, а альт. А для звучания бас жетыгена мы доставили из Китая инструмент гуджен, произвели соответствующие корректировки, адаптировали, настроили низкие звуки, начиная со звука соль контроктавы и пытались постепенно ввести в практику. На инструмент были установлены 21 струна и диатонически настроены на три октавы, хроматический звук можно получить с помощью передвижения кобылки. Хотя данный инструмент не используется широко и не так развит, мы считаем, что это стало большим достижением на пути обогащения диапозона жетыгена. Настройка жетыгена таким образом становится все разнообразнее и богаче, в настоящее время виды жетыгена с хроматической настройкой, древней кварта-квинта настройкой и настройкой бас введены в употребление.

Виды кобылок, устанавливаемых на поверхности жетыгена. Одна из считающейся основной структурой жетыгена – это кобылка, её виды до настоящего времени изрядно претерпели изменения. Поскольку вид кобылки и способ её установки на поверхности инструмента играет значительную роль при звучании, считаем, будет правильным если этот вопрос не оставлять без внимания при проведении исследовательских работ.

В инструменте древнего периода в основном на место кобылки использовали альчики, устанавливали их под каждой струной. В связи с малочисленностью струн того периода количество кобылок, установленных по упомянутому способу не очень велико, поэтому хотя объём альчиков был большой, всё же давали возможность свободно расположиться на поверхности инструмента и использоваться. Позже, когда учёный Б.Сарыбаев заново произвёл реконструкцию и изготовил инстурмент, на первый экземпляр установил семь струн из конского волоса и сохранил древнюю тенденцию изготовления кобылки из альчика под каждую струну, но этот инструмент не был пригоден для игры, позже он увеличил число струн (13-15 струн) и выпустил по новому образцу. Изготовив одну кобылку на все струны, установленные на поверхности инструмента, эту кобылку ставит в середине. На инструменте с установленной таким образом кобылкой можно играть с обеих сторон. На правой стороне от кобылки можно играть пальцами правой руки, на левой стороне от кобылки можно играть пальцами левой руки, обе руки располагались в широко распахнутой форме, таким образом исполняли на протяжении нескольких лет. На установленной таким образом кобылке правую сторону диатонического инструмента настроили, разделённые односистемные ноты с левой стороны невозможно было получить, но исполнители приспособились к этому и использовали два-три пригодных звука из них, основные мелодии и кюи издавали с правой стороны инструмента. При сравнительном анализе этого экземпляра жетыгена с аналогичными инструментами других народов типа цитры убедились, что никакой народ не исполняет с таким расположением кобылки. Разумеется, нельзя сказать, что упомянутый случай является ошибкой, допущенной со стороны исследователя Б.Сарыбаева. Однако, было заметно, что и с последней кобылкой инструментальное исполнение не может быть развито в дальнейшем. В начале 90-х годов для изготовления вида инструмента, одна струна которого способна издавать лишь один звук, сделали заказ мастеру музыкальных инструментов Н.Абдрахманову и изготовили один инструмент. После настройки оказалось, что он удобен, поскольку не издаёт второй звук, получился более чистым и грамотным. На поверхности расположились восемнадцать струн, на одной стороне продолговатого ящика была установлена одна кобылка, и на практике начал обретать приятный вид. Но приёмы исполнения подверглись изменениям. Вид игры в форме распахнутых в обе стороны рук теперь на инструменте более позднего изготовления немного приблизился к грамотному виду исполнения, где обе руки собраны, плечи и локти не выворачвались наружу. Структура инструмента связана не только с его продолговатой формой, но и напрямую связана с кобылками, расположенными на его поверхности, как расположена кобылка, так и соответственно меняются приёмы игры, в этом и заключается её значение.

На протяжении десяти лет, играя с данным расположением кобылки, по мере развития исполнительского искусства начал ощущаться какой-то дискомфорт. Оказалось, что такое расположение кобылки годится для гусли, но для казахского жетыгена не очень подходит, дело в

том, что при получении хроматического звука постоянно приходится подкручивать колок и хотя звук снижается и получается диссонанс, приходится настраивать лишь подкручивая, в связи с этим натянутые струны из лески часто рвутся и становятся негодными. Позже, проводя исследовательские работы, мы обратились к инструменту тюркских народов, указанному исследователем Б.Сарыбаевым, и обнаружили, что в многострунных инструментах тех народов под каждую струну подставляется отдельная кобылка из альчика, это удобно и для настройки инструмента, и для хроматического звучания, где путём передвижения кобылки имеется возможность настраивать инструмент, то есть убедились в том, что сохранена его древняя структура. Следовательно, с помощью хакасского инструмента чатхан, наиболее сохранившегося и исполняемого до сегодняшних дней инструмента среди тех народов, начали дополнять его. Удобное расположение кобылок и более совершенная форма инструмента жетыген с профессиональной точки зрения оказали содействие на установку идентичных кобылок. Вместе с тем, в процессе освоения настройки инструмента чатхан, возникла необходимость ещё раз провести реконструкцию жетыгена. В связи с этим, было принято решение на жетыгене по-новому установить кобылки, вновь рассмотреть структуру инструмента, совместно с мастером музыкальных инструментов Н.Абдрахмановым заново взялись за проект преобразования инструмента.

Если до 2004-2005-х годов параллельно использовались диатонические инструменты с одной кобылкой и хакасский инструмент чатхан, то при новой реконструкции эти два инструмента были соединены, два разных колка расположились на поверхности одного жетыгена, струны были натянуты, их количество достигло до 22-х, под каждую струну подставили отдельные кобылки, сделанные из дерева. Когда начали тестировать эти кобылки и использовать на практике, чувствовали себя так, как будто достигли большого успеха, сумев получить хроматический звук передвигая кобылку. Инструмент со своей стороны также был немного приведён в порядок с точки зрения структуры и звучания, стал более близок к профессиональному уровню. До этого мастера устанавливали машинку, изготовленную вручную, чтобы без конца не подкручивать колки для получения хроматического звука, данное устройство, придуманное от безысходности не оправдало себя.

Исполнители в настоящее время исполняют произведения на инструменте с кобылками последнего образца. В целях дальнейшего усовершенствования инструмента в современном вновь изготавливаемом жетыгене кобылку делают из литого пластического материала в форме альчика. Когда мы установили их на поверхности жетыгена, выяснилось, что из-за большого количества и тесного расположения струн они не могут передвигаться. Этот вид кобылки в настоящее время используется только для демонстрации на концертах и телепередачах.

Продолжая свои поиски, последний вариант кобылки изготовили из ольхи, считающейся самой твёрдой породой дерева, под каждую струну подставили по одной кобылке, то есть сколько струн на поверхности жетыгена, столько и кобылок установили, также у каждой есть определённый объём. Если высота достигает 2,5-3 см, то получается коротким, струны располагаются на поверхности инструмента слишком близко, при игре издаёт слабые звуки, а если сделать слишком высоким, натягиваемые струны слишко сильно натягиваются и при издавании звуков пальцы сильно напрягаются, скорость падает и издаёт зычный звук. В связи с этим, продолжая поиски над соответствующей высотой кобылки, начиная с низкого звука на высоте 4,5 см устанавливаются шесть кобылок, далее высота 13 струн – 4 см под струной бурдонского до на высоте 5см, под последним звуком ре на высоте 3,5см устанавливаются кобылки. Правильный выбор высоты и правильная установка кобылок напрямую оказывает влияние на правильное получение приёмов исполнения. По мере увеличения длины корпуса жетыгена имеется закономерность увеличения и уменьшения высоты кобылок.

Анализируя структуру инструмента жетыген как указано выше, изучили и узнали образцы древней эпохи и современную преобразованную форму. Мы пришли к заключению, что условия исполнения в настоящее время на более старом виде инструмента ставит ограничения возможностям инструмента, не может возродить пути развития. Также, проводя сравнительный анализ между инструментом жетыген и другими родственными многострунными инструментами, определив и учитывая их различия и идентичность, также убедились в том,

что мы в состоянии приспособить их к современным условиям. На сегодняшний день нам стало ещё яснее пути развития родственных инструментов, которые на протяжении многих веков не покладая рук трудились во имя своего народа. Хотя родственные многострунные инструменты на своём веку прошли множество перипетий, всё же сохранили свою древнюю структуру, не подверглись особо серьёзным изменениям, усовершенствуясь дошли до до наших дней, лишь уделяя внимание на качество дерева и мастерству изготовления, увеличивая число струн. А мастера по изготовлению инструмента приложили усилия на усовершенствование древнего инструмента казахского народа жетыген, но не до конца поняв специфику исполнения, со своей стороны придумали то, что не имеет исторического основания. Например, для издавания хроматического звука по своему усмотрению устанавливали механизмы в качестве машинки; необоснованно удлиняли корпус инструмента или укорачивали; расположили струны слишком близко и увеличили; кобылки сделали слабыми, непригодными для передвижения и т.д., использование подобных мер привели к появлению инструмента, до сих пор создающего дискомфорт при исполнении. За долгие годы, освоив жетыген в качестве исполнителей, кажется нашли ответ вопросу: «Почему инструмент неудобен?». Это обстоятельство, разумеется, может принять всем сердцем и понять лишь глубоко познавший исполнитель.

Если учесть тот факт, что во имя усовершенствования родственных инструментов, используемых на протяжении многих веков, строго соблюдался принцип простоты, то мы в процессе усовершенствования всеми силами стараемся внести новизну. Безусловно, необходимо улучшить хроматические звуки, издаваемые с помощью передвижения кобылки. Тем не менее, надо уделять особое внимание на правильное нахождение закономерности и изготовление кобылки. В целях повышения на профессиональный уровень аналогичные несовершенные структурные части, встречающиеся в инструменте в настоящее время производится реконструкция, в практику вводится его усовершенствованная форма. Думаем, что, начиная с древних примитивных образцов, изготовленных до этого образцов инструмента во время Б.Сарыбаева, затем сделанные мастером Н.Абрахмановым образцы с восемнадцатью струнами, позднее в начале 2000-х годов в процессе усовершенствования инструмента совместно с Н.Абрахмановым реконструированные виды инструмента, которые в настоящее время используются, в связи с исполнительской практикой более развит, самый последний улучшенный вариант поднят на наиболее профессиональный уровень. Когда появился этот последний вариант, звучание преобразилось, звук стал более насыщенным, чем раньше, объём увеличился, звуки простираются далеко и оказывают положительное впечатление. Дело в том, что этот инструмент сделан полностью из чистого красного дерева (наименование «розовый сандал»). Также при изготовлении инструмента строго учитывается толщина дерева, делают его определённой толщины, при такой толщине звучание инструмента жетыген независимо от качества струн (капрон, нейлон, железо), он не проглатывает чистейший звук, досконально издаёт и распространяет звуки в пространстве.

Учитывая все вышеупомянутые особенности, можно смело утверждать, что структура исследуемого инструмента, выпущенного по односторонне вычисленному объёму практически доказывает своё соответствие к употреблению, комфортность. В будущем структура инструмента согласно спроса может подвергаться некоторым изменениям. Поскольку на сегодняшний день в процессе исполнения на инструменте до сих пор чувствуются его достоинства и недостатки.

Литература

1. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие), - Ташкент,1972.
2. С.Л.Гинзинбург «Основные вопросы сравнительного изучения музыкальных инструментов индейцев Южной Америки» // Музыкознание. – Л., 1928, т 4.
3. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер 1981.
4. Утегалиева С. Хордофоны центральной Азии. – Алматы, 2006.
5. Жук Л. «Искусство игры на гуслях» Искусство игры на гуслях. Учебно методическое пособие./ РАМ им. Гнесиных. – М.1998.

УДК 681.8 (575.2) (04)

Смакова Зауре Нигмет кызы,
профессор кафедры кобыза и баяна
Казахской Национальной
консерватории им. Курмангазы

РАЗВИТИЕ БАЯННОГО РЕПЕРТУАРА НА ОСНОВЕ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. *В статье рассматриваются вопросы распространения гармоники в Казахстане, проникновения гармоники в быт и более совершенных ее видов – баяна и аккордеона, традиционные виды музыкального искусства в казахскую музыкальную культуру. Предлагается периодизация становления и развития баянного репертуара на основе казахской музыки. Обращается особое внимание на жанр аранжировки домбрового кюя, представляющего отличительную особенность национального баянного репертуара.*

Ключевые слова: *репертуар, баян, кюи, аранжировка, музицирование.*

КАЗАК МУЗЫКАСЫНЫН НЕГИЗИНДЕ БАЯН РЕПЕРТУАРЫНЫН ӨНҮГҮҮСҮ

Аннотация. *Бул макалада Казакстанда гармоникаңы жайылтуу маселелери жана анын жакшыртылган түрлөру – баян жана аккордеонду күнүмдүк турмушка киргизүү талкууланат. Музыка искусствосунун салттуу түрлөру казак музыка маданиятындагы орду, баян репертуарларын калыптандыруу жана өнүктүрүү доору сунушталат. Баян репертуарынын өзгөчө артыкчылыгын көрсөтүп турган домбра күүсүнүн аранжировкасына өзгөчө көңүл бурулат.*

Негизги сөздөр: *репертуар, баян, күү, аранжировка, музыка ойноо.*

DEVELOPMENT OF THE BAYAN REPERTOIRE BASED ON KAZAKH MUSIC

Abstract. *The article deals with the distribution of harmonics in Kazakhstan, the penetration of harmonics and its more advanced types - the accordion and accordion into everyday life, traditional forms of musical art, into Kazakh musical culture. A periodization of the formation and development of the bayan repertoire based on Kazakh music is proposed. Special attention is paid to the genre of the arrangement of the dombra kuy, which is a distinctive feature of the national bayan repertoire.*

Key words: *repertoire, bayan, kuy accordion, arrangement, play music.*

Гармоника, завезенная со второй половины XIX века и повсеместно распродаваемая на ярмарках русскими купцами, а также широко распространенная у переселенцев из России и Украины, стала массовым музыкальным инструментом в казахской степи [6]. В отличие от других народностей у казахов гармоника кроме бытового музицирования нашла полнокровное самовыражение в различных формах традиционного народно-профессионального музыкального творчества, проникая сначала в песенный арсенал народа, затем стала незаменимым атрибутом айтысов акынов [7]. Певучий аккомпанемент гармоники прекрасно дополнял эпические произведения жырау, жырші, гармонично звуча с песнями әнші, өленші, салов, серi, наполняя колоритной экспрессией поэтические импровизации акынов. Яркими

представителями когорты акынов-гармонистов были Шашубай, Естай, Асет, Кенен, в народно-певческой школе певцов-гармонистов – Жаяу Муса, Майра, Амре, Иса, Мадениет Ишекеев, Болат Сыбанов, в древнем искусстве жырши, жырау – Тайжан, Нартай. Последний создал приаральскую школу жырши-гармонистов, в числе которых: Балхашбай Жусупов, Арзулла Молжигитов, Турсункуль Баяханова и другие. Новое поколение народных певцов-баянистов представляют Агайша Исагулова, Курманбек Бекпеисов, Ержан Ыдырысов, Клара Тулембаева, Дина Хамзина, Лязат Караш [8]. Т.о. факт существования и бытования казахских песен и кюев для этого инструмента не подлежит сомнению. Но, к сожалению, до сегодняшнего времени абсолютно не было изучения и нотации данной бесписьменной традиции.

Стремительный рост популярности более совершенных видов гармоники – баяна и аккордеона в 50-60 годы XX века в СССР создал предпосылки для появления разнообразного учебного и концертного репертуара. Из-за бурного развития исполнительства на баяне в Казахстане стал актуальным вопрос репертуара на основе казахской музыкальной культуры. Первыми создателями переложений произведений композиторов Казахстана и обработок казахских народных песен и кюев стали Константин Ошлаков, Федор Легкунец, Валентин Басаргин, Александр Илюхин, Василий Холопайнен [10]. Данные переложения были выполнены для готового баяна. Хотя во многих случаях эти переложения искажались из-за используемой мажоро-минорной системы готовых аккордов по «европейскому» типу гармонизации, в тот период они выполняли неоценимую познавательную функцию. На современном этапе исполнение старых образцов переложений не представляет актуальности, т.к. современный готово-выборный баян позволяет исполнять казахскую музыку в соответствии с особенностями национальной гармонии и обогатить современными приемами баянной техники [3].

В 70-80 годы жанр аранжировки кюев для баяна получает новую жизнь в творчестве Анатолия Гайсина, Досмухамеда Туякбаева, Суюнгена Сейтханова, Ондасына Абдуллаева, Николая Николаиди, Владимира Демченко, Меделхана Конысбаева, Дмитрия Гусинцова. Высокий профессионализм этих музыкантов позволил создать обработки казахской музыки для баяна на качественно новом художественном уровне. |Кюй великого Курмангазы «Адай» впервые зазвучал на баяне в Гамбурге на XXXV международном конкурсе аккордеонистов и баянистов в 1982 году в исполнении Анатолия Гайсина. С тех пор аранжировки кюев лауреата международного конкурса, Заслуженного артиста РК, профессора КНК им. Курмангазы Анатолия Гайсина звучат на международных конкурсах, фестивалях баянной музыки, став визитной карточкой казахстанской баянной школы [8].

Среди среднего поколения баянистов, обращающихся к аранжировке кюев для баяна, следует назвать имя доцента Казахской Национальной консерватории Зауре Смаковой, доцента Национальной академии музыки Алексея Ефременко, солиста ансамбля народной музыки «Алтынай» Марата Бердигулова. Кюй Курмангазы «Байтерек» в обработке Мукадаса Габдиева прозвучал на международном конкурсе аккордеонистов в итальянском городе Монтази, где Мукадас завоевал Гран-При. Сын непревзойдённого домбриста, Народного артиста РК Рысбая Габдиева, играл домбровый кюй также великолепно и виртуозно, как и его гениальный отец [10].

С появлением в КНК им. Курмангазы сначала в виде авторского курса, а затем предмета, вошедшего в Государственный учебный стандарт «Аранжировка домбровых кюев для баяна», появились интересные концертные обработки казахских кюев, талантливо выполненные студентами Нартаем Бекмолдиновым, Маратом Шакировым, Сергеем Зубаревым. Существует опыт обращения баянистов-композиторов к созданию оригинальных произведений – авторских кюев для баяна. К ним относятся Александр Илюхин, Кузьма Щеглов, Николай Николаиди, Ерболат Андосов, Дмитрий Гусинцов, Иван Алейников, Серик Абдинуров и т.д. [8]

Аранжировки казахской инструментальной музыки для баяна звучат на международных и республиканских конкурсах, прочно вошли в учебный и концертный репертуар, получили широкое распространение в сети художественной самодеятельности. Это позволяет говорить

о том, что данный жанр существует, развивается и представляет интерес для изучения. Кстати, к вопросу о терминологии. Почему именно аранжировка кюев, а не их переложение, транскрипция или обработка? Поясним это подробнее. Переложение означает буквальное сохранение текста, близость изложения фактуры к оригиналу [4]. Двухголосное изложение, исходящее из домбры, звучит объемно, насыщенно. Имея богатый обертоновый тон, огромный арсенал исполнительских приемов, домбрист-виртуоз добивается в своей игре оркестровой мощи и разнообразия звучания. Воспроизведение домбрового оригинала на баяне создает жалкую копию кюя, художественная ценность которой сведена к минимуму. Лишившись многообразных тембровых возможностей и акустической полноты домбрового звука, баянное изложение нуждается в компенсации утраченного. Добиться этого в простом переложении невозможно [10].

В обработке происходит расширение музыкального строения путем введения вступления, заключения, каденций, вариационного развития темы и т.д. В кюе же заложены строгие структурные закономерности, выработанные веками, изменение которых означало бы разрушение стереотипа кюя. Кроме того, обработка подразумевает авторское произведение на тему кюя. Жанр транскрипции близок вариациям и обработкам. Транскрипция предполагает сохранение структуры оригинала без каких-либо переставлений, сокращений, дополнений [4]. Неизменными остаются форма и мелодия, изменяемыми - фактура, тембр, гармония. Следует отметить, что большинство существующих переложений кюев для баяна обладает характерными особенностями жанра транскрипции. В фантазиях и парафразах отступления от формы первоисточника являются определяющими признаками данных жанров, что сообщает им импровизационность и фантазийность [10].

На первый взгляд определение аранжировка кюя для баяна покажется спорным, т.к. оно более подходит переработкам тематического источника для ансамбля или оркестра. Но заложенная в самом кюе оркестральность, скрытое многоголосие, симфонизм развития формы подтверждают богатый потенциал для аранжировки кюя. Как известно, результатом переработки музыкального первоисточника является аранжировка во всем ее многообразии. К аранжировкам можно отнести фантазии, парафразы, обработки, транскрипции, попурри, сюиты, вариации на тему, а также множество промежуточных видов, имеющих признаки синтеза различных жанров. Поскольку авторы переложений кюев для баяна работают во всех перечисленных жанрах, нам не хотелось бы ограничиваться рамками какого-то одного из них. Поэтому, мы предложили ввести термин «аранжировка кюя для баяна» в его широком, всестороннем значении [10]. Л.Годовский в свое время отметил, что «Транскрипция, аранжировка, парафраза, когда она рождена творческим умом, есть нечто самостоятельно существующее и могущее в силу своих собственных достоинств оказаться шедевром» [2, 7].

Жанр обработки хорового кюя создал Бахытжан Байкадамов. Его аранжировки кюев Курмангазы «Ақбай», «Шалқыма», «Келіншек», «Ақсақ киік», «Айжан қыз» в исполнении хора приобретают монументальность, драматичность и выразительность. Казахская Государственная хоровая капелла исполняет хоровые кюи «Кобік шашқан» Г.Жубановой, «Айжан қыз» Н. Газизова, «Ақсақ құлан» М. Мангитаева.

К. К. Ошлаков сочинил сюиты на казахские темы, фантазии, марши, пьесы, около 160 этюдов, свыше 300 обработок народных песен и танцев, многие из которых были изданы.

Один из лучших казахстанских баянистов 50-60-х годов Кузьма Щеглов, был одарен от природы и композиторским даром. Его обработки на темы русских народных песен «Ах, ты, степь широкая», «Трепак», «Вот мчится тройка почтовая», «Сиротинушка» и другие украшали репертуар многих баянистов. Особый интерес у исполнителей вызвал его достаточно объемный и, что немаловажно, удобный в исполнении «Концерт для баяна с фортепиано». Это произведение было в программе чуть ли не каждого профессионального баяниста. На концертах Кузьма Щеглов уделял большое внимание казахскому репертуару, исполняя Танец из оперы «Биржан и Сара», музыку из оперы «Кыз-Жибек», «Той колхоза», обработки казахских кюев, попурри на темы казахских народных песен.

В творческом наследии Д. Гусинцова представлены: концерт для баяна с фортепиано в 3-х частях, «36 казахских народных песен в обработке для баяна», 58 детских песен для казахских школ, «Мұқағалиді аңсау», свыше 100 песен на тексты казахских поэтов.

Член Союза композиторов Казахстана баянист Иван Алейников сочинил более 70 музыкальных произведений для баяна. Студенты Кокшетауского колледжа искусств имени Ахан сері исполняют его концерты, фантазии, рапсодии, сюиты для баяна. Произведения И. Алейникова для трио баянов, ансамблей и оркестров русских народных инструментов звучат на городских концертах.

Несмотря на обширный список обработок для баяна кюев и казахских песен, не все они исполнены на высоком художественном и исполнительском уровне. Анализируя программы участников республиканских конкурсов, можно вывести список наиболее исполняемых аранжировок кюев. К ним относятся обработки А.Гайсина, Д.Туякбаева, О.Абдуллаева, С.Сейтханова, В. Басаргина, В.Холопайнена, В.Демченко, А.Ефременко, З.Смаковой, Н.Двизова.

В республике наряду с фольклорным и любительским появляется концертное профессиональное исполнительство на баяне. Процесс дифференциации исполнительной деятельности происходит в зависимости от репертуара. Из-за массового количества оригинальных произведений баянисты играют переложения классических произведений. В развитии баянного репертуара и баянного исполнительства в Казахстане большое место занимают обработки казахских песен и кюев.

Баянные обработки казахских кюев отличаются от обработок, к примеру, русских народных песен. Учитывая веками складывающуюся форму кюев, особенно традиции төкпе, транскрипторы не меняют форму, а потому полностью сохраняют весь кюй. В периодизации развитие жанра обработки казахского кюя можно отметить несколько этапов. Можно отметить, что в Казахстане сложились определённые традиции жанра аранжировки кюев [10].

В обработке казахских песен транскрипторы пошли по пути вариационных разработок основной темы. Очень хорошо подходят для вариационного развития песни Абая, мелодика которых близка русским романсам. Но в любом случае вариационно-подголосочный метод мелодического развития не был характерен для казахского фольклора и идентифицировался с русским песенным началом. В последние десятилетия транскрипторы достаточно осторожно относятся к этому и обрабатывают в основном только инструментальные кюи.

Литература

1. Антология казахстанской баянной литературы, часть 3. Введение. Сост. Смакова З, Гайсин А., Мергалиев Д. – Алматы: Ценные бумаги - 2016.
2. Годовский Л. «По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз» в кн. «Школа фортепьянной транскрипции», вып. 1. – М., 1970, с. 7.
3. Гайсин А. М. О переложении произведений казахской народной музыки для баяна. - А., 1985.
4. Давыдов М. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. – М., 1982
5. А. Мухамбетова Инструментальная музыка казахского народа. – А., 1985.
6. Смакова З. Мерғалиев Д., Абдалимова Ж. «Баян тарихы» (программа для ЭВМ-электронный учебник) - Свидетельство Мин. юст. РК о гос.регистрации прав на объект авторского права №2382 ИС 3591 от 18 июля 2018 г.
7. Смакова З. Мерғалиев Д. Монография: Қазақстан өнеріндегі фольклорлық дәстүрлер. - Павлодар – 2014.
8. Смакова З., Камалиденов Е., Дуйсенгалиев Г., Мергалиев Д. Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы - Алматы, «Елтаным баспасы» - 2018.
9. Туякбаев Д. Методические рекомендации по исполнению казахской народной музыки и произведений композиторов Казахстана на баяне. - А., 1986.
10. Туякбаев Д., Смакова З. Пособие по аранжировке казахских кюев для баяна. – А., 1999.

УДК 784.7(575.2)(04)

Бабижан Баглан Жолдасовна,
старший преподаватель кафедры «Традиционное музыкальное искусство» Казахская национальная академия им. Т. Жургенова, докторант, Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

ФОЛЬКЛОР И КАЗАХСКОЕ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО ЮГО- ЗАПАДА ЖЕТЫСУ

Аннотация. *Юго-западная часть Жетысу, считается малоисследованной. Но на этой территории очень хорошо сохранились фольклорные песни. Казахская народно-профессиональная песенная традиция, сложившаяся в XIX веке дошла до нашей дней, исконно, в устном виде. Профессиональное песенное исскуство в Казахстане развивалось в трех традиционных школах, каждая из которых имела свои особенности. В этой статье выявлена специфика казахского традиционного пения, в частности юго-западной части Жетысу. Представлена подробная информация об основателях народно-профессиональной песенной традиции данного региона.*

Ключевые слова: *фольклор, профессионализм, песня, традиция, исскуство, исполнительство, голос, певец, школа, учитель, синкретизм, тембр, инструмент, домбра, аккомпонирование, исследование, Жетысу.*

ТҮШТҮК-БАТЫШ ЖЕТЫСУДАГЫ ФОЛЬКЛОР ЖАНА КАЗАК - ПРОФЕССИОНАЛДЫК ЫР ӨНӨРҮ

Аннотация. *Автор Жетысу түштүк болугунун терең изилденбей жатканын белгилейт. Бирок бул аймакта фольклордук ырлар жакшы сакталган. Казак элдик-профессионалдык салттуу ырлары, XIX кылымдан азыркы кунго чейин татаалданып, оозеки турундө келип жетти. Казакстанда элдик-профессионалдык ыр маданияты үч салттуу мектеп аркылуу өнүккон жана ар биринин өзүнүн өзгөчөлүгү бар. Бул макалада Жетысу түштүк-батыш болугундогу казак салттык ыр озгочолугу тууралуу, белгиленген аймактагы элдик-профессионалдык салттуу ырды түзүүчүлөрү жонундогу так маалымат корсөтүлгөн.*

Негизги сөздөр: *фольклор, профессионалдык, ыр, салт, көркөм өнөр, аткаруучулук, үн, ырчы, мектеп, окутуучу, синкреттик, тембр, аспап, домбра, аккомпониментттештирүү, изилдөө, Жетысу.*

FOLKLORE AND KAZAKH FOLK-PROFESSIONAL SONG ART OF THE SOUTHWEST ZHETYSU

Abstract. *The Kazakh professional performing art shaped in 19-th sentuary has reached our days without losing its original shades. In three well-developed traditional Kazakh permorming schools, each singing art has itsdistinctive features.This article reveals the specifics of the Kazakh traditional singing, in particular, the South-Western part of Zhetysu. Detailed information about the founders of the folk-professional song tradition of the region is presented.*

Key words: *folklor, professionalism, song, tradition, art, performance, voice, singer, school, teacher, syncretism, timbre, instrument, dombyra, accompany, research, Zhetisu.*

Объектом нашего исследования мы выбрали юго-западную часть Жетысу. Это территория от Алматы до нынешнего города Тараз. В нее входят два района Алматинской области – Карасайский и Джамбульский, а так-же шесть районов Джамбульской области, это – Кордайский, Меркенский, Чуйский, Мойынкумский, Луговской, Байзаковский районы. В результате многолетних наблюдений автором было выявлено, что в этих районах, практически никогда не было фольклорных экспедиций, за исключением одной экспедиции. Единственная экспедиция в Краногорсий (ныне Курдайский), Меркенский, Луговской районы Жамбылской области, организованная фольклорным кабинетом Казахской национальной консерваторией им. Курмангазы, возглавляемая С.Акжигитовым, была в июле 1959 г. Тогда удалось записать материал только от нескольких респондетов с каждого района. Записи хранятся в архиве фольклорной лаборатории. Также сохранены некоторые записи фольклорной экспедиции А.Серикпаевой, 1967 года по Джамбульской области.

Жетысу – казахское название Семирсчья, геграфическая область Центральной Азии. По мнению В. В. Бартольда, под названием «Жетысу» подразумевалась территория, простирающаяся к северу от реки Или. Вся эта местность омывалась водами семи рек: Лепсы, Баскан, Аксу, Буйен, Кызылагаш, Каратал и Коксу. Есть и другое предположение, что в состав этих семи рек входят также реки Нарын, Талас и Чу, которые протекают на юго-западе Казахстана [1] [1].

Согласно плану сбора материала и выполнения диссертационной работы, в 2018 году автором доклада Б.Бабижан была осуществлена фольклорная экспедиция в Меркенский район Жамбылской области (территория юго-западной части Жетысу), а также в Джамбульский район Алматинской области.

Большая часть названных регионов населена преимущественно представителями казахских родов Старшего жуза[2]. Респондентами выступили большей частью женщины старшего возраста подразделений ботбай и жаныс рода «дулат»[3], а также женщины рода «шапырашты». В их исполнении были записаны фольклорные песни, которые респонденты любезно предоставили экспедитору, автору этих строк. Для полного видения музыкального материала, нами обработаны все музыкально-этнографические сборники, в которых были найдены несколько фолькорных и большое количество народно-профессиональных песен юго-запада Жетысу.

Казахская песенная культура делится на два пласта: фольклор и профессиональную песенную традицию. К фольклорным песням, как и у многих других народов, относятся обрядовые и бытовые песни. Жанровой классификацией казахской песенной культуры занимались многие ученые. Одним из первых обострил свое внимание на классификацию жанров Б.Е.Ерзакович [2]. С тех пор прошло много времени, многие молодые ученые стали заниматьсы каждым жанром по отдельности. Песенных жанров оказалось намного больше, и уже классифицируют по другой системе, многие из них хранились в устах аутентичных исполнителей в течении многого времени, вдалеке от центра исследований.

Среди фольклорных песен есть такие, которые не исполняются в современном обществе. Это песни-заговоры и некоторые календарные песни. Песни-заговоры исполнялись с целью изгнания злых духов с больного человека и больного животного. Это песни «бадик» и «куляпсан». Первая песня исполнялась против болезни животных, вторая против болезни людей. В конце этих песен обязательно

---

[1] *В историко-краеведческой литературе высказываются и другие точки зрения по определению рек Жетысу.*

[2] *Жуз— исторически сложившееся объединение казахов. Всего у казахов образовалось 3 жуза: Старший жуз, Средний жуз и Младший жуз.*

[3] *В данный род также входят подразделения шымыр и сиқым. Их представители расселены в приграничных с Мерке районах и в некоторых районах Туркестанской (бывшей Южно-Казахстанской) области.*

пропевались слова «кош» три раза, что означало «перекочуй» т.е. «покинь нас», «сгинь» и т.п. Нотные разшифровки и слова этих песен сохранены в различных музыкально-этнографических сборниках. Например в сборниках «Казахский музыкальный фольклор», «Казахские обрядовые, семейно-бытовые песни» и др. Один вариант песни «Бадию» был записан в Джамбульской области в 1967 году в экспедиции А.Серикбаевой [3, с.30] .

К таким же древним жанрам относятся песни баксы, т. е. шаманов, которые с помощью бубна или кылкобыза пели свои песни-сарыны, для излечения людей. Считалось, что бахсы сам берет на себя болезнь человека, поэтому он с трудом приходил в себя после лечения. Сохранены несколько мелодий бахсы в различных источниках. Среди народа были люди которые собирали материал о лечении бахсы. Их материал и исследования ученых о шаманстве в казахской культуре были собраны в один сборник [4]. Музыкальная часть мелодий баксы полностью собрана и описана в книге известного казахстанского ученого-музыковеда С.Елемановой «Казахское традиционное песенное искусство» в главе «Песни бахсы». Здесь подробно описываетсы шаманский обряд в исполнении бахсы Умсынай из Джамбульской области, запись была предоставлена директором Жамбылского краеведческого музея Кузембаев Байбосыновым [5, с.18].

Из календарных песен сейчас исполняется песня «жарапазан», которую исполняют с приходом праздника Рамазан – это ежегодный тридцатидневный пост. В песне с мажорной мелодией пелось о хорошом богатом столе и пожелания человеку. Эта песня исполнялась детьми, в вечернее время, у дома того человека, который держал пост. У него, наверняка был накрыт богатый стол, и детишки восхваляя хозяина дома, просили что бы он вынес из дома каких-либо сладостей и наполнил их карманы. О календарных песнях в 90-х годах написала одна из видных ученых Казахстана А. Мухамбетова [6].

Автором этой статьи в фольклорной экспедиции по Меркенскому району были записаны несколько видов жарапазана. Это говорит о том, что жанр хорошо сохранился в этом районе, и бытует в настоящее время.

К обрядовым песням относятся песни похоронного и свадебного обрядов.Одна из песен свадебного обряда – прощальная песня невесты– «сынсу», очень сильно схожа с похоронной песней «жоктау». Песни похоронного обряда казахов были глубоко изучены ученым Б.Кокумбаевой [7]. Оба жанра не превосходят интервалов терции и кварты. «Сынсу» пели девушки когда их выдавали замуж против ее воли. Сейчас тоже исполняется этот жанр, но исполняет ее специально приглашенная на свадьбу певица, и песне поется о хороших пожеланиях девушке. Старинный вариант сынсу был записан от исполнительницы Оспановой Багдат, жительницы Меркенского района Джамбульской области.

Песни похоронного обряда сейчас на грани исчезновения, но в некоторях регионах Казахстана они сейчас тоже исполняются специально приглашенными плакальщицами.

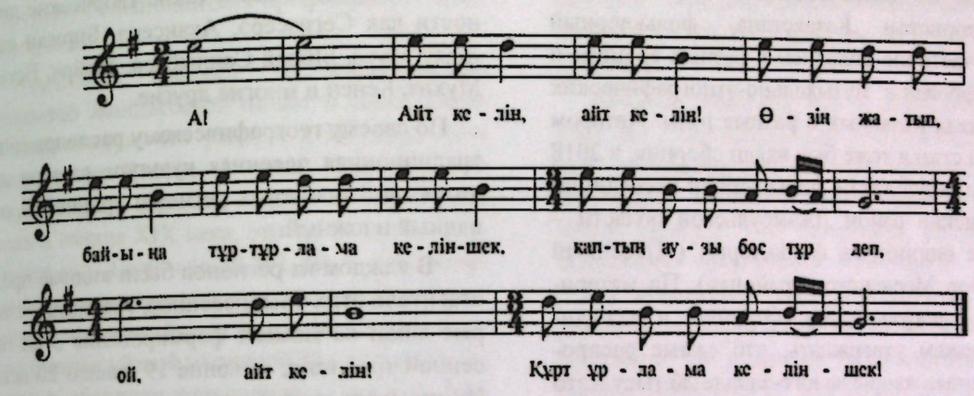
Свадебные песни состоят из нескольких жанров, это Жар-жар, Тойбастар и Беташар поются в мажорном ладу в диапазоне октава. Песня Тойбастар на юго-западе Жетысу исполняется под разные, всемизвестные мелодии, но в основном используется мелодия народной песни «Ай, саулем».

Среди всех обрядовых песен только Беташар поется под сопровождением инструмента – домбры. Все остальные поются без инструментального сопровождения. Одним из старых «Беташаров» можно назвать беташар известного Жетысуйского певца, композитора Кенена Азербаева, записанный исследователем казахской музыки Б. Ерзаковичем в 1948 году [3, с 46].

Беташар

Сообщ.К. Азербаев
Зап. Б. Ерзаковича

Көнілді, әзілмен



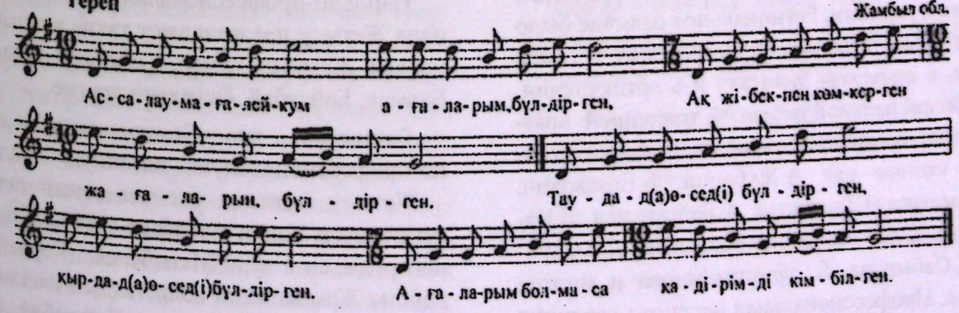
В настоящее время этот свадебный обряд, и исполняемая при нем песня беташар, широко бытует в народе, и исполняетсы в обязательном порядке на казахских свадьбах юго-запада Жетысу. Исполняют беташар обычно, молодые певцы, акыны, жыршы.

К бытовым песням также относятся песня «кара олен», детские песни-игры и колыбельные. Несколько колыбельных песен записаны автором этих строк в экспедиции по Меркенскому району, Жамбылской области. Самые распространенные песни среди народа юго-запада Жетысу – это простые, народные песни «кара олен», которые может исполнить каждый, даже мало выступающий перед публикой человек. «Кара олен» в переводе означает – простая песня. Они поются на застольях, свадьбах, и просто дома если собираются несколько женщин за чашкою чая. Тематика этих песен разнообразна, что касается и мелодического склада. К жанру «кара олен» обратили свое внимание такие ученые как С.Елеманова [5] и автор этих строк Б.Бабижан [8]. Большое количество народных песен «кара олен» было записано в экспедиции по Меркенскому району Джамбульской области и по Джамбульскому району, Алматинской области, частично и в городе Алматы. Наиболее распространенными среди них были такие песни как, «Күміс куман-ай», «Сәулем-ай», «Дедімай-ау» и «Булдирген».

Бүлдірген

ор.Ш.Қаратаева
и.т.Б.Бәбіжан
Жамбыл обл.

Терең



Объект нашего исследования – юго-запад Жетысу, пока еще не полностью записан, поэтому делать какие-либо выводы по фольклорному пласту мы не можем. Но, тем не менее,благодаря музыковедам и фольклористам Казахстана, фольклорный пласт частично сохранен в разных архивах и расшифрован в музыкально-этнографических сборниках изданных в разные годы. Автором данной статьи тоже был издан сборник, в 2018 году по результатам фольклорной экспедиции Меркенский район Джамбульской области – «Мерке өңірінің эн фольклоры» («Песенный фольклор Меркенского района»). По материалам в вышеуказанных сборниках и экспедиций, можем утверждать, что самые распространенные жанры на юго-западе Жетысу – это тойбастар, беташар, жарапазан, бесік жыры и кара олен. Запись фольклорных песен проводится автором и по сей день, и будет иметь продолжение в будущем до окончания исследовательской работы.

На основе фольклорных жанров в казахской песенной культуре образовалась профессиональная песенная традиция, которая исполнялась в последующем под сопровождением инструмента. Профессионализм в казахской традиционной песенной культуре сформировался в середине XIX века, одновременно в разных регионах Казахстана. Его первыми представителями были такие творческие личности как Сегизсерэ, Акансерэ, Биржан сал, Жаяу Муса, Ыбрай Сандыбаев, Майра, Естай, Мухит, Кенен и многие другие.

По своему географическому расположению традиционная песенная культура казахов делится на 3 основных региона: аркинский, западный и южный.

В каждом из регионов были видные представители этих трех песенных традиций, которые жили на момент формирования этой песенной традиции, в конце 19 начало 20 века. Их называли только по именам или добавляли слова «сал» и «серы» что означало «вольный певец» или «самородок». Всю свою жизнь они посвящали песне, сами сочиняли и слова и музыку, и вдальнейшем вместе с друзьями учениками-последователями распространяли эти песни по всем аулам. Бывало что песни рождались и экспромтом, как всплеск чувств от увиденного. В каждой песенной традиции были видные певцы-композиторы:

Батыс - Запад	*Арка - Центральный Казахстан*	*Жетісу- Семиречье*
Мұхит	*Биржан сал*	*Кенен*
Қиса	*Ахан серы*	*Қапез*
Ауқат	*Мади*	*Пішән*
Амангали	*Үкілі Ыбырай*	*Сәдіқожа*
Қызыл	*Майра*	*Бармақ*
Қайып	*Жаяу Мұса*	*Сауытбек*

Казахские народно-профессиональные песни исполнялись под сопровождением домбры, кобыза и гармони. Региональное отличие было в инструментальном сопровождении, в темпе песен, в языковом диалекте и в артикуляции. Профессиональной песенной традицией вразные годы занимались такие видные казахстанские ученые как А.Жубанов, Б.Ерзакович, М.Ахметова, Г.Бисенова, А.Байгаскина, Б.Каракулов, С.Елеманова, А.Бердыбай, Д.Амирова, А.Сабырова, Б.Турмагамбетова и многие другие. Профессиональная песенная традиция живет и продолжает свое развитие как в быту так и в концертной деятельности.

Народно-профессиональный пласт юго-запада Жетысу представляют такие видные певцы как, Жамбыл, Кенен, Үмбеталы, Сауытбек, Бармақ, Бейсебай, Әсімхани другие.

Безспорно, что Семиреченскую народно-профессиональную песенную традицию – Жетысу, основал всемизвестный певец и композитор Кенен Азербаев (1884-1976). Кенен родился в ауле Матыбулак, Кордайского района Жамбылской области. Его наставниками были такие акыны как, Суйимбай, Сарыбас и Жамбыл. Он автор многих песен, дастанов и айтысов. Самые яркие его песни как, «Бозторгай», «Кокшолак», «Шырка, даусым» и многие другие песни имеют большой диапазон, и требуют от исполнителя профессионального мастерства.

Известный филолог – исследователь Мырзатай Жолдасбеков пишет в своей книге «Токсантолгау», что раньше в Жетысу были певцы и до Кенена. Ученый полагает, что современники Биржан – сала, Акан – серэ жили в начале XIX века, это такие певцы как, Даурен-сал, Такен-сал [9,39]. Но к сожаления песни этих певцов-композиторов не дошли до нашего времени. Более подробную информацию о жетысуйской песенной традиции можно найти в сборнике жетысуйских песен С. Медеубекулы и Б. Муптекеева «Жетісу әуендері» («Напевы Жетысу») [10]. Авторы данного сборника не разделяют Жетысу на какие-либо регионы, а обхватывают полностью фольклорный и народно-профессиональный пласт.Тем не менее в сборнике больше материала по северо-восточной части Жетысу.

По песенно-эпическому материалу юго-запада Жетысу в 2008 году, видным представителем Жетысуйской песенной традиции А.Абдуалиевыми кюйши-нотировщиком М.Абугазы был составлен сборник «Жетысу ақындарының жыр сарындары» («Эпические мелодии Семиреченских акынов»). В сборнике собраны тексты и нотированные мелодии эпических произведений юго-запада Жетысу, нотированные сарыны и тексты акынов, а также народно-профессиональные песни, сведения о композиторах, и около десяти народных песен и текстов «кара олен» данного региона. На данный момент это единственный ценный сборник представляющий в целом песенно-эпическую традицию юго-запада Жетысу[11].

Народно-профессиональное песенное творчество каждого региона Казахстана, в настоящее время начало рассматриваться по отдельности. Эта проблема была замечена известным казахстанским музыковедом С.А.Кузембаевой: «Возрастающий интерес к устно-профессиональному творчеству народов Востока, характерный для современного этномузыкознания, обусловил появление работ, посвященных методологическим принципам изучения профессиональной музыки устной традиции. Обоснование профессионального характера музыкального искусства казахов, определение его типа и соотношения с непрофессиональным творчеством, рассмотрение музыкальной стилистики народно-профессиональной песни находится в центре внимания исследователей» [12, 265].

Приятно отметить, что в последние годы, получив дополнительные теоретические знания, исследованием народно-профессиональных песен занимаются сами певцы того или иного региона. Так, например, песенным и эпическим творчесвом юго-запада Жетысу стали заниматься такие исполнители как, А. Абдуалиев, Б. Кумисбек, Ж. Искаков и другие. Надеемся, что результат их исследований дополнит нашу работу над песенным фольклором юго-запада Жетысу.

Литература

1. Kk.wikipedia.org/wiki/Жетысу.
2. Ерзакович Б. Песенная культура казахского народа, – Алма-ата: Наука, 1966., – 402 стр.
3. История казахской музыки в 2-х томах.1-т. – Алматы: Ғылым, 2000., – 423.
4. «Қазақ бақсы-балгерлері» – Алматы, 1993.
5. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, 2000.
6. Мухамбетова А. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов. В книге Сборник материалов и статей памяти В.П.Дерновой. – Алматы. 1992.
7. Кокумбаева Б. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни утраты. Автореферат диссертации, –Ташкент, 1989.
8. Бабижан Б. 100 казахских кара олен. – Алматы, 2002.
9. Жолдасбеков М., Төрекұлов Н., Тоқсан толғау. – Алматы.: Өнер, 1992.
10. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. – А.: Өнер, 1998.
11. Абдуалиев А., Абугазы М. Жетысу ақындарының жыр сарындары. А.: Атамұра, 2008, – 160 б.
12. Кузембаева С.А., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыки. - Алматы: Таймас, 2005. – 232 с.

УДК 681. 8 (575.2) (04)

Корпобаева Мариям Керималиевна,
доцент
Б. Бейшеналиева атындагы КММИУнун
«Музыкалык теория дисциплинасы»
кафедрасынын башчысы

ООЗЕКИ САЛТТАГЫ КЫРГЫЗ АСПАПТЫК МУЗЫКАСЫНЫН ЖАНРДЫК ӨЗГӨЧӨЛҮГҮ

Аннотация. *Бул макалада кыргыз элинин көркөм өнөр чыгармачылыгындагы аспаптык чыгармачылыктын музыкадагы орду жана жанрлары, алардын кандай болуп бөлүнүшү берилди. Ошондой эле аспаптык чыгармачылык жанрларынын классификацияланышы тууралуу жазылды.*

Негизги сөздөр: *музыка, аспаптык музыка, комуз күүсү, маданият, жанр, чыгармачылык өнөр, дастан, фольклор.*

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА В УСТНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КЫРГЫЗСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация. *В данной статье описывается место и жанры инструментального творчества кыргызского народа в художественном творчестве, их направление. И классификация жанров инструментального творчества кыргызов.*

Ключевые слова: *музыка, инструментальная музыка, кюу для комуза, культура, жанр, творческое искусство, дастан, фольклор.*

KYRGYZ INSTRUMENTAL MUSIC ORAL TRADITION GENRE SPECIFICS

Abstract. *This article describes the place and genres of instrumental creativity of the Kyrgyz people in artistic creativity, as they are divided. The same is written about the classification of genres of instrumental creativity.*

Key words: *music, instrumental music, song hall, culture, genre, creative industry, Dastan, folklore.*

Кыргыз элинин көркөм өнөр чыгармачылыгында аспаптык музыкага өзгөчө бир маани берилет. Ал кыргыз элинин музыкалык сезим-туюмун көркөмдүк бийик деңгээлде, көп кырдуу кылып чагылдырат.

Кыргыз элдик аспаптык музыкасын, убагында А.В.Затаевич айтып кеткендей, так ушул багытта аспаптык музыка өзгөчө бир көркөмдүүлүгү, кайталангыс стили жана жан дүйнөнү эргиткен үнү менен, дүйнөлүк музыкалык искусствонун казынасына салым кошо алат. Бул жагдайда искусство илиминин доктору К.Дүйшалиевдин эмгектерине кайрылсак "Элдик аспаптык музыка өзүнө тиешелүү спецификалуу мыйзам-ченемдерге ээ жана ал аваздык фольклордун поэтикалык тексттеринин метрдик-ритмикалык түзүлүшүнө көз каранды" – деп жазат [1.75].

Жанр түшүнүгү, музыка искусствосунда музыкалык чыгармалардын тарыхый шарттар менен негизделген түрлөрүнүн жана типтеринин келип чыгышын мүнөздөйт. Музыкалык чыгармачылыкта элдик ырлардын жана аспаптык пьесалардын мазмунун, формасын, чыгармалардын генетикасын, мүнөзүн ж.б. жанр менен бөлүп талдап чыгуу мүмкүнчүлүгү бар. Салттык музыкада жанр боюнча музыка изилдөөчү К.Дүйшалиев "Оозеки салттуу музыканын жанрларын классификациялоонун татаалдыгы элдик ырлардын жана аспаптык пьесалардын жашоо шарттарынын өзгөрүп туруусу, ырлар менен пьесалардын өз ара катнашгары жана фольклор, оозеки салттуу кесипкөйлүк музыканын чек араларынын өзүнчө "жуулуп" же "өчүп" кетиши менен түшүндүрүлөт. Ал эми алардын ортосундагы мазмундук жана формалык айырмачылыктар жанрдык критерийлерге, аткаруучулук, жаратуучулук жана эстетикалык кабылдоочулук деңгээлде жана принциптерге жараша боло тургандыгы анык" – деп жазат өзүнүн эмгегинде [2.40].

Кыргыз салттуу аспаптык музыкасы эки ири бутактан турат: биринчи бутак – бул массалык аспаптык фольклор; экинчи бутак – профессионалдык аспаптык музыка.

Кыргыз салттуу аспаптык музыкасында массалык фольклордук чыгармачылык менен бирдикте классикага айланган, профессионалдык таланттуу чеберлер тарабынан жаралган чыгармалар да бар. "Кыргыз музыкасы дегенде оюңа баарынан мурда комуз күүсү түшө калат" – деп жазат белгилүү музыка таануучу Б.Алагушов.

Күү – бул аспаптык обон салуу же пьеса. Күүнүн образдык палитрасы өзүнө кең диапазонду: баатырдык стилди, эпосту, лириканы, драматизмди, жанрдык-тиричилик жана комедиялык образдарды камтыйт. Кээ бир учурда пьесанын аталышына да таасирин бере алат. Анын аталышы аткаруунун манерасына, аспаптарды таптап – күүлөөдө жана пьесанын жанрдык-интонациялык негизги булагына байланыштуу болот. Андан тышкары, аталыш – мезгил туурасында да, пьесанын жаралыш себептерин да, жадагалса, пьесаны жазган автор туурасында да маалымат бере алат.

Комуз – бул байыртадан бери келе жаткан кыргыз элинин эң сүйүктүү, жаны менен бир болгон музыкалык аспабы. Ал – кыргыз элине ата-бабаларынан калган мурасы. Комуздан чыккан музыка жанрдык-тематикалык жана ритмикалык өзгөчөлүгү менен кайталангыс бир өзгөчөлүү музыкалык форма.

Комуздук музыкада жөндүүлүк боюнча негизги үч жанрдык топту түзсөк болот. Биринчи топко күүнүн ырдык генезисинин (башталышынын) миниатюралары, экинчи топко күүнү виртуоздук ойноо мүнөзүндөгү пьесалар. Үчүнчү топко эң ири тараган классикалык күүлөр кирет.

Күү (майда күү) – ырдык генезисте жаралган миниатюралары, башкача айтканда, обон күүлөр. Бул топко тигил же бул элдик ырлардын обонунун негизине салынган аспаптык пьесалар кирет. Алар түзүлүшү, формасы жана аткаруучулук техникасы боюнча жеңилдетилүүсү менен айырмаланып турат.

Ырдык күүлөр – миниатюралар өзүнүн тематикасы боюнча эпикалык, тарыхый, лирикалык, трагедиялык, турмуш-тиричиликтик, патриоттук, балдар күүлөрү ж.б. ушул сыяктуу болуп ич ара бөлүнүп кетет.

Эпикалык мүнөздөгү күүлөр, алда канча кеңири тараган, бирок форма жагынан алар аспаптык миниатюраларга окшош болуп саналышат. Анткени алардын норма түзүлүш схемасы эпос-дастандардын башкы кайрык-темасына таянат. Бул көрүнүш жалпы эле кыргыз салттуу музыкасынын образдык мазмуну эпостук поэтикага жакын экендигинен кабар берип турат. Манасчылардын өнөрү аспаптык жанрдын түзүлүшүнө түздөн-түз таасирин берген. Комузчулар мелодияны (обонду) ойноо аркылуу көпчүлүккө белгилүү болгон эпикалык жана тарыхый ырлардын сюжетин чагылдыруу менен өзгөчөлөнгөн "аспаптык эпосту" жаратышкан. Ал баштапкысынан бир гана аспаптык ойнолуу формасы менен гана айырмаланбастан, андан тышкары көңүлдү бир жерге топтой алуусу, эпикалык образдарды чагылдыруудагы музыкалык интерпретациясынын сыймдуулугу менен да айырмаланып турат. Кыргыз элинин комуз күүлөрүндө ири дастандардын, эпостордун негизги каармандарынын атын алып жүргөн толгон-токой чыгармалар бар. Алардын арасында – "Мендирман", "Сары Солтон", "Жаныш-Байыш", "Сарынжы Бөкөй", "Курманбек", "Каныкейдин арманы", "Түлгаакы", "Ак Бакай", "Кетбука" ж.б. бар.

Виртуоздук ойноо мүнөздүү "Айтым күүлөрү" кыргыз улуттук аспаптык

музыкасынын колориттик жанрынын тобуна кирет. Бул топко кирген пьесалар оздөрүнүн кайталангыс программалык түзүлүшү жана жогорку чеберчиликте кол ойнотуп аткарылышы менен өзгөчөлөнөт.

Музыкалык иликтөө иштеринде мындай комузда ойноо техникасы "концерттик-эстрадалык стилдеги аткаруу" деген атоого ээ болгон. Бул жерде ойноодогу темперамент, комузчунун аткаруудагы эстетикалык көркөмдүүлүгү, эмоциясы жана аспап менен жуурулушуп, образдардын ачык-айкындыгын, дааналыгын камсыздайт.

Күүнү виртуоздук ойноо менен аткарылган чыгармалардын катарына "Көйрөң күү", "Ак тамак, көк тамак", "Арандуу чымчык", "Сары барпы" ж.б.у.с. чыгармаларды кошсок болот.

Классикага айланган "Залкар күүлөр" салттык классикалык багытындагы профессионал акын-комузчулардын чыгармачылыгында орун алып, гүлдөп өстү. Булар белгилүү болгон "Камбаркан", "Ботой", "Шыңгырама", "Кербез" жана алардын жанрындагы типтештирилген ж.б. чыгармалар.

"Камбаркан" (байыртадан калган сөздө комуздун теги) мезгилге ылайык, конкреттүү бир программалык пьеса болуу күчүнөн ажырады, ошондуктан бул терминди жалпы аталыштагы жанр катары карашыбыз керек. "Камбарканды" – комуздук концерттик музыканын эң негизги жана көөнө жанрынын майда түрчөсү катары карасак болот.

"Камбаркан" – музыкалык дүйнөдө абдан сүймончүлүккө ээ болгондуктан, ар бир профессионал комузчунун жеке репертуарында бул жанрдагы бир же бир нече чыгармалар орун алган. Мисалы, К.Орозов ар кандай түзүмдөгү төрт Камбарканды ойногон: "Эл камбаркан", "Терме камбаркан", "Колхоз камбаркан", "Сынган бугу". Ал эми М.Күрөңкеевдин репертуарында "Күрөңкөйдүн камбаркан" пьесасы; Т.Сатылгановдун "Карылардын камбарканы" жана А.Огонбаевдин "Маш камбарканы" жаздырылып алынган.

"Шыңгырама" – бул комуздун концерттик музыкалык негизги жанрларынан. Мындай жанрдык түрдөгү күүгө ички жыйнактуулук, жандуу темп, скерцоздук мүнөздүү. Пьеса эреже боюнча мажордук багыттагы тондо, жогорку регистрде (аяк күү) ойнолот. Ыр өлчөмү – эки үлүштүк же үч үлүштүк. Мисалы, К.Орозовдун "Салтанат шыңгырама", М.Күрөңкеевдин "Булбул сайрап таң атты", "Тайкожо", "Төтөп шыңгырма" чыгармаларында бул көрүнүш байкалып турат.

"Кербез" – салттык жанрдык бир түр, элдик аспаптык жана вокалдык музыкада кызмат өтөйт. Классикалык залкар күүлөрдүн ичинде "кербездер" өзгөчө мааниге ээ.

"Кербез" жанрынын пайда болушу, балким, адам баласынын мүнөзүн музыка аркылуу чагылдыруудан келип чыкса керек, андыктан муну психологиялык музыкалык портрет деп айтсак жаңылышпайбыз. XX кылымда Т.Сатылганов жана башка элдик музыканттардын чыгармачылыгында бул жанр өзгөчө социалдык-саясий мазмунга ээ болгон. Мисалга Т.Сатылгановдун "Токтогулдун кербези", "Арман кербез", "Келгендеги кербез" ж.б. Муратаалынын кербези ж.б. кербездер.

Аспаптык жанр катары калыптануу процессинде "Кербез" (көпчүлүк башка жанрлар сыңары эле) акындын ырчылык өнөрүндөгү обондорго сугарылып отурганы кадыресе көрүнүш.

Ал эми заманбап комузчулардын репертуарларында "кербездер" жакшыга үндөө, оптимисттик көз карашта, жашоо-тиричиликке жакын маанайда интерпретацияланып, концерттик классикалык чыгармалар катары колдонулуп жатат.

Башка аспаптык күү жанрларынын ичинен "Ботой" жанрындагы күүлөр, концерттик, эстрадалык мүнөзгө ээ. Ал өзүнүн шатыра-шатмандыгы, темпераменти, виртуоздук оюн сапаттары менен айырмаланып турат. Бул кадыресе программалуу комуз күүсү, тактап айтканда, анын жашыруун сырдуу программасы бар. "Ботой" күүсү тууралуу белгилүү музыка изилдөөчү В.Виноградов – "Мындай пьесалар көбүнчө "темпераменттүү, шар ойнолуп, кээде шаңдуу бийди эске салат" [4.162] деп жазган. Анын ожөрлүү ыкчам мүнөзү угуучулардын көңүлүн өзүнө кадап алып, күүнүн башынан аягына чейин аларды бир орундан жылбай угууга мажбур кылат. Аспаптык күүлөрдүн бул жанрынын келип чыгуусу жөнүндө "Камбаркан" сыяктуу эле уламыш кеп айтылат. "Ботой" жанрындагы күүлөргө мисал келтирсек: М. Күрөңкеевдин "Боккөтөндүн ботою" К. Орозовдун "Жумалак ботою", "Чаржайыт ботою", "Айда ботою", Т.Сатылгановдун "Ботою",

А. Огонбаевдин "Маш ботою", Ч.Иманкуловдун "Ботою", Ш.Шеркуловдун "Кыл чоймо ботою" ж.б.

Азыркы учурда белгилүү комузчулардын, күүчүлөрдүн репертуарларында залкар күүлөрдүн ойнолуп жатышы бизди кубантпай койбойт. Жаш аткаруучулардын залкар күүлөргө болгон кызыгуусу барган сайын арбып, ошону менен бирге эле, кароо сынактарда белгилүү комузчу-күүчүлөрдүн күүлөрү ойнолуп жаткандыгына биз дайыма сыймыктанабыз.

Адабияттар

1. А.В.Затаевич. Кыргыздын аспаптык күүлөрү жана обондору. – М.1971.
2. Б.Алагушов. Кылымдардын кылдары. "Кыргызстан" – Ф. 1083.
3. Б.Алагушов. Кыргыз музыкасы. Энциклопедия. "Бийиктик" – Б. 2007.
4. Б.Алагушов. Күүдөн симфонияга – «Кыргызстан» – Ф.: 1981
5. В.Виноградов. Кыргыздын элдик музыканттары жана ырчылары. "Кыргызстан" –Ф. 1974.
6. Виноградов В. - "Киргизская народная музыка" – Ф., 1958.
7. К.Дүйшалиев. Кыргыз эл музыкасы. – Б.: "Шам" 2007.
8. К.Дүйшалиев. «Салттык музыка: теориясы жана усулдары – Б.: 2012.
9. М.Касей. Кыргыз элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүнүн тарыхы. – Б.: 2015.

УДК 373.67(575.2) (04)

Далбағай Гүлфайруз Есімхан қызы,
старший преподаватель КНК им. Курмангазы

ТРАДИЦИОННЫЙ КАЗАХСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – САЗСЫРНАЙ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ

Аннотация. *Данная статья посвящена терминологическому понятию происхождения традиционного казахского музыкального инструмента – сазсырнай. Название традиционного музыкального инструмента «сазсырнай» берёт своё начало в древности. Несомненно, в разные этапы развития человечества, согласно области применения и функциям инструмента его звали по-разному.*

Ключевые слова: *сазсырнай, глина, сырнай, музыка, инструмент, генезис, слова.*

САЛТТУУ КАЗАК МУЗЫКАЛДЫК ИНСТРУМЕНТ – САЗСЫРНАЙ: ТЕРМИНОЛОГИЯЛЫК ТҮШҮНҮК

Аннотация. *Бул макала казак улуттук музыкалык аспабы – сырнайдын терминологиялык түшүнүгүнө арналат. Салттуу музыкалык аспап – «сырнайдын» аталышы өзүнүн байыркылыгын айгинелейт. Адамдын өнүгүшүндөгү ар бир этапта чөйрого жана анын аткарган функциясына жараша ал аспапты ар кандай аттар менен аташкан.*

Негизги сөздөр: *сазсырнай, чопо, сырнай, музыка, аспап, генезис, сөз.*

TRADITIONAL KAZAKH MUSICAL INSTRUMENT - SAZYRNA: TERMINOLOGICAL CONCEPT

Abstract. *This article is devoted to the terminological concept origin of the traditional Kazakh musical instrument - Sazsyrnay. In the article there is considered an origin of the name of an ancient musical instrument "Sazyrsnay". The conception is observed from a terminological point of view, originates from antiquity. Undoubtedly, at different stages of human development, according to the field of application and the functions of the instrument, it was called differently.*

Key words: *sazsyrnay, clay, syrnai, music, instrument, genesis, words.*

Если говорить о характеристике названия инструмента «сазсырнай», можно увидеть, что оно состоит из двух слов. Первое слово «саз» обозначает материал, из которого изготовлен инструмент, слово «сырнай» – это общее названия духовых инструментов у тюркских народов.

Знаем, что группа из музыкальных инструментов, называющихся «сырнай», делятся на несколько видов. Они: *мүйізсырнай, қоссырнай, қамыссырнай, сазсырнай, қағазсырнай* и т.д. Большую часть этого списка составляет группа инструментов, входящих в состав духовых аэрофонов. Название инструмента *сазсырнай* так же появилось в аналогичной форме.

Если обратить внимание на альтернативы данного названия в словарном запасе древних тюрков, безусловно, мы в первую очередь берём во внимание «Диуани лугат ат-тюрк» «Сборник тюркских языков» средневекового знатока языков, оставившего нам в наследие словарный запас широко распространённых слов тюркского мира Махмута Кашгари [1].

Поскольку мы можем найти источник казахских слов, бывших в употреблении сакско-гуннской, древнетюркской эпохи в данном труде, рассмотрим словарный запас, имеющий прямое отношение к объекту нашего исследования, давая значение каждому слову учёного. При осмотре результатов аналитического обзора на словарь в этом направлении, встречаем названия многих музыкальных инструментов. Кроме того, встречаются некоторые понятия касательно слов «глина, грязь и т.д.», бывших в широком употреблении в XI веке, название и произношение которого не подверглись особым изменениям, относительно изделий из них.

Итак, словарный запас слов касательно видов прикладного искусства, начиная с названий «глина», «земля» и т.д. до посуды, изготовленной из них, очень обширный. Считаем правильным привести в пример древние тюркские слова относительно названий глины, земли и технологии из словаря учёного. Они:

–TOPRAQ – ТОПРАҚ (земля);

–BALŠYQ – БАЛШЫҚ (глина , грязь (на огузском));

–KYVLYK – КҮВЛҮК (ком грязи величиной с орех, которого месят и сушат. Делают вручную или стреляют из праща (из метательного приспособления из верёвок для метания камней и комьев земли));

–KENDYK – КЕНДУК (большая посудина из глины, похожая на кадку. В ней хранят муку и тому подобные продукты (Кенжекше));

–SERK – СЕРК (керамическая посуда и её осколки);

–BUQAŠ – БҰҚАШ (керамическая посуда);

–TELIK – ТЕЛІК (дыра, пещера, отверстие);

–KESTER – КЕСТЕР (керамическая чашка (на языке Ұш));

–JUMFAQ – ИҰМҒАҚ (круглый);

–JUVTURDY – ИҰВТҰРДЫ (скатил);

–JUFRUŠDY – ИҰҒРҰШДЫ (вымешивал);

–JUFRULDY – ИҰҒРҰЛДЫ (вымешанное);

–TOJ – ТОЙ (глина, глина для изготовления керамической посуды);

–KERŽU – КЕРЖУ (комья земли для метания из метательного приспособления из верёвок);

–QOVUQ – ҚОВҰҚ (дупло, полое, пустое);

–TYTEK – ТҮТЕК (носик чайника и подобных предметов);

–ČALPAQ – ЧАЛПАҚ (жидкая глина);

–SYBYZFU – СЫБЫЗҒҰ – сыбызғы [1].

Эти слова, входившие в область применения древних тюркских народов, сообщают об основоном словарном запасе необходимых слов, используемых при описании материалов для изготовления духового инструмента сазсырнай, подобного окарине, и во время технологического процесса. А также данные названия несмотря на то, что прошло около десяти веков (на протяжении XI-XXI в.в.), не подверглись особым изменениям. Среди вышеназванных названий касательно глины, грязи идентичных слову, являющемуся обьектом нашего исследования, такое слово из словарного запаса «SAZYNČY – САЗЫНЧЫ; саз, саздан түзілген, саз тасы» – единственное слово, которого мы искали и которое подходит нашей тематике. Это название, корень которого слово «глина», обозначает слова «глина, камень, образованная из глины», употребляемые в настоящее время. Поэтому, во-первых, основа материала изготовления инструмента, во-вторых, глина в качестве музыкального инструмента широко распространена среди тюркских народов. В этом словаре мы не встретили название касательно второй части слова «сырнай», которая широко используется среди казахского населения в первозданном виде.

В «Большом казахско-русском, русско-казахском словаре» К.Бектаева, широко использующегося в настоящее время, слово «саз» встречается в виде слова, обозначающего несколько значений, помогающего уточнить основную мысль сказанного, а также происхождение которого порождает несколько понятий. А теперь рассмотрим эти вопросы и посмотрим в корень слова, обозначающего любое другое понятие.

Сначала рассмотрим слово «саз». Этим словом обозначают природу материала, из чего изготавливается музыкальный инструмент. Таким образом, в настоящее время в быту применяются такие обозначения: саз – грязь,

глина, мутность, глинистая почва и т.д. Слово «сазды» означает – грязевой, глиняный, мутный, глинистый, земляной и т.п. понятия [2]. Кроме того, при добавлении к слову «саз» и других слов выражает понятия, соединяющие родственные понятия, не имеющие отношения к музыкальным инструментам. Например, такие понятия, как: саз балшық (глина), саз балшықтан жасалған ыдыс (посуда, сделанная из глины), саз балшықты жер (глинистая земля), саз балшықтың тұтқырлығы (вязкость глины), саз батпақ (глинистая грязь), саз бен құмнан тұратын тау жынысы (горная порода, состоящая из глины и песка), саз жер (глинистая местность), саз құндызы (бобр болотный), саздақ (суглинистый), саздану (глинистость).

Если говорить о музыкальных понятиях современного слова «Саз», то оно имеет такия понятия, как инструмент,интонация, мелодия, песня, гармония. Вместе с тем, увидим, что такие понятия, как әуенді (мелодичный), әуезді (певучий, мелодичный, благозвучный), сазды (мелодичный, напевный), определяющие качество музыкального исполнения, художественного уровня произведения, происходят из слова «саз». Понятия «Сазына келтіру, саздау» (настраивать, настроить) – настройка музыкального инструмента, балансировка высоты звука инструмента с высотой других сложившихся звуков, способ балансировки разных инструментов в составе оркестра, сравнивая с конкретизированным звуком.

Разработчики новой терминологии казахского языка в своё время старались включить понятия «саз» – музыка, «сазгер» – музыкант, композитор в область применения слов. Однако, хотя первая часть этого понятия в качестве понятия музыкант ужилась, вторая, предложение называть композитора «сазгером» не было принято со стороны композиторов и эта затея осталась без результата. В целом слово «сазгер» в настоящее время в разных вариантах применимо относительно понятий музыкант, композитор.

Обратим внимание на научную статью исследователя азербайджанских музыкальных инструментов Сейрана Кафарова. Автор глубоко изучил область применения музыкального инструмента «най» у родственных тюркских народов и что означает в понятии народов. Учёный, сделав глубокий анализ данного слова, имеющее отношение к названию инструмента, имеющегося у многих тюркских народов, применил сравнительный метод исследования. Он пишет: «Исследуя происхождение слова Нáй/ Náy, как универсального понятия характеризующего название духового музыкального инструмента (*аэрофона*), обнаруживается ссылка не только на вероятный (*трубчатый*) материал изготовления, подразумевающий на персидском название камыша – «нāй/ nây» (Develliоğlu F.,s.811; ÖztunaY.,s.78) и восходящий, по всей вероятности, к шумерийскому названию "поющего тростника" – Ha/Na[8], но также выявляется сакральное, полисемантическое прототюркское понятие «ай/ау» (Севортян Э. В., с.99-101) определяющее титул, прозвище, творение, творческое начало, образ бога, творца (Сеидов М., с.397). Вследствие чего, Нáй/Náy в тюркской лексике возможно трактовать не только в качестве обобщенного названия духового инструмента (*аэрофон*), но и в контексте сакрализаций и тотемизаций, где фонема «н/n» выражает символ/код интонационно выраженного звука[9], а морфема «ай/ау» отождествляет инициационные проявления, связанные с образом верховного тотема, созидателя или субъекта» [3].

Безусловно, это понятие образует вторую часть слова «сырнай», это название имеет отношение и к казахскому инструменту *сазсырнай*. Тот факт, что инструмент сазсырнай берёт своё начало с сакральной и тотемической природы, поклонение кочевых казахов в Тенгри до обращения в ислам, очевидно требует рассмотреть по отдельности, разделяя их на диких зверей и птиц, а также одомашненных животных. (Қос сырнай, Қамыс сырнай, Мүйіз сырнай).

Понятие касательно первого слова «саз» названия *Сазсырнай* известный исследователь-музыковед С.Утегалиева рассматривает в тесной связи с тюркскими народами, у которых общие корни. Она в своём исследовании, глубоко изучающем звуковой мир тюркского мира понятия в слове *саз* уточняет такими понятиями. Она пишет: «Термин «саз» связан с понятием «гармония», а также является названием струнно-щипкового» (аз.), струнно-смычкового (скрипка у татар) инструмента [Яковлев, 2001, с.115], даже гармоника у астраханских татар, ногайцев (ср. у узбеков гармонь, бытующая в Хорезмской области, называется *қул созы*) [Расултаев, 2004, с. 6]. В ряде случаев он

указывает на материал изготовления (см. *саз – глина, ср. с сазсырнай – глиняная свистулька*) [4, с.73]. Исследователь, сравнивая несколько понятий термина «саз», встречающегося у ряда тюркских народов, раскрывает основные корни слова.

Название инструмента у казахов «сырнай» применяется в связи с его звуками, особенностями и способу изготовления. Обернув меховую камеру малой гармони твёрдой картонной бумагой, назвали его «қағаз сырнай» (бумажным сырнаем). Звуковой диапазон зависит от количества клавиш [5, с. 521]. А в слове «сырнай», которое широко используется в казахском языке, словосочетание состоит из двух слов. Б. Сарыбаев в своей работе «Казахские музыкальные инструменты» приводит следующие примеры относительно слова «сырнай». Он словом «сырнай» обозначил несколько видов музыкальных инструментов. У многих народов духовые инструменты имеют такие названия: сур, сурма, зурма, сурнай, най, нэй, сарнай, сырбаснай. Слово «сырнай» состоит из двух слов – «сыр» и «най». В казахском языке значение слова «сыр» известно всем, например «сырласу» («делиться секретами, говорить по душам»), «сыр шерту» («поведать тайну, поделиться с секретом»). Словом «най» обозначали инструменты и некоторые предметы, напоминающие трубочку. Вероятно, слово «най» так же взято в смысле «открыть секрет», музыкант, играющий на музыкальном инструменте, доносил это посредством своего инструмента» [6, с.80]. Способ игры на инструменте, в связи с материалом из чего изготовлен инструмент, звукоизвлечением через добавление к названию «сырнай» дополнительного слова, проводили дифференциацию духовых музыкальных инструментов. Это мы видим в казахских инструментах с общим названием «сырнай», которые имеют общие корни. Это : Қоссырнай, Қамыссырнай, Мүйізсырнай, Сазсырнай, Ауызсырнай, Қағазсырнай и т.д. Отличают их по дополнительному определению.

Считаем, мнение исследователя, давшего сравнительные простые понятия касательно названию инструмента, верно. Тем не менее, следует поискать виды, которые ещё более дополнят терминологическую основу слова через глубокое изучение корня слова.

В устном народном творчестве, в творчестве сказителей, исполнителей эпосов и поэтов часто встречаются стихотворные строки относительно древнего духового инструмента *сырнай*.

Например (*подстрочный перевод автора Г.Д.):*

«...Әсем әнім *сырнайдай,*
Моя прекрасная песня словно *сырнай,*
Халқым сүйіп тыңдайды-ай.
Народ же слушает с любовью.

При жизни смейся да играй,
Тіршілікте күл де ойна,
Радуйся жизни пока жив,
Дүние қымбат тұрғанда-ай...
Мир ведь дорог яркими красками [7],

«...Алтыннан қылыш жарқылдап,
«...Сверкает золотой меч,
Сыбызғы, *сырнай* шақылдап...»
Под звуки струн
сыбызғы и *сырнай*» [8],

«*Сырнай*, керней тарттырып,
Воодушевляя игрой на *сырнай*, керней,
Беделін жұртқа арттырып,
Притягивая взгляды всех людей,
Зазывают звуки массы.
Шеру тартып келеді.. »
Идут парадным шагом...» [8].

Хотя *сырнай* – казахский инструмент, на сегодняшний день широко использующийся среди казахского населения, позднее был включён в ряд музыкальных инструментов. Корень слова гармонь, гармоника (в переводе с греческого означает «үндестік» («созвучность, сингармонизм»), «үйлесімдік» («соответствие, гармоничность») следует искать в клавишно-пневматическом инструменте. Гармонь придумал немецкий мастер Ф.Бушман в 1822 году, в 1829 году внёс изменения и изготовил инструмент [9]. Спорящие с ним русские мастера обращают внимание на то, что инструмент берёт своё

происхождение в России[10]. Идентичные сырнаю инструменты встречаются у многих народов. В связи с многочисленным звукоизвлечением и аккомпанементным тоном его называют аккордеоном, баяном, гармонью, сырнаем. Распространённое в наши дни название сырнай упоминается касательно данного инструмента. В начале XX века сырнай, который распространялся на разные уголки Казахстана в содействии с русским и татарским народами, после Второй мировой войны, в период поднятия целины широко распространился среди населения.

Резюмируя сказанное, понятие «сазсырнай» с терминологической точки зрения берёт своё начало с древности. Несомненно, в разные этапы развития человечества согласно области применения и функциям инструмента его звали по-разному. Мы согласны с тем, чтобы современный инструмент сазсырнай взял название из слова, корень которого «саз» *«SAZЫNЧЫ – САЗЫНЧЫ; саз, саздан түзілген, саз тасы»* из словаря известного средневекового учёного М.Кашгари. В силу того, что он идентичен разным духовым инструментам, подобных окарине, найденных на разных уголках Казахстана и сделанных из местного материала, а также совпадает с значением слов «глина, камень, сделан из глины» (саз, тас, саздан түзілген), служит доказательством тому. Инструмент с причудливым звуком мягкого и таинственного завывания ветра, мороза и вьюги, волчьего воя, пения птиц демонстрирует, что он в целом является древним инструментом, отражающим кочевой образ жизни казахов, дающий полную и живую картину их жизни.

Литература

1. Махмұт Қашқари. Түрік тілінің сөздігі; (Диуани лұғат-ит-түрік); 3-томдық жинағы. /Қазақ тіліне аударған, алғы сөзі мен ғылыми түсініктерін жазған А.Қ.Егеубай. – Алматы; ХАНТ.,1998. 600 б.
2. Бектаев Қ. Үлкен қазақша – орысша, орысша – қазақша сөздігі. 1995. –393б. ru.wikipedia. org wiki
3. Кафаров С. «Най/Ней: духовой инструмент (флейтовый аэрофон) профессиональной музыкальной традиции тюрков». Международный культурологический журнал «Harmony» http://rudocs.exdat.com/docs/index
4. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика. На материале инструментальных традиций Центральной Азии) – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
5. Бұралқұлы М. Қазақтілініңтүсіндірмесөздігі – Алматы. Мектеп. 2008. – 680 б.
6. Сарыбаев Б. Қазақтыңмузыкалықаспаптары. – Алматы: Өнер, 1981. – 208 б.
7. Батырларжыры. – Алматы: Жазушы, 1968.
8. http://kk.wikipedia.org/wiki
9. https://slovar.cc/rus/tolk-enc/1460946.html
10. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Москва: Музыка, 1973. – 263 с.

УДК 773.67(575.2)(04)

Измуратова Замзагул Шариповна,
доцент, кафедра домбыры,
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,
Заслуж. деятель культуры РК

СПОСОБЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИНСТРУМЕНТА ШЕРТЕР В МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНА

Аннотация. Определение способов преподавания, обзор истории инструмента шертер, анализ способов совершенствования исполнительской культуры на инструменте. Преподавание, развитие инструмента в музыкальных учебных заведениях Казахстана полностью было уточнено и всесторонне изучено в процессе данной статьи.

Ключевые слова: шертер, история, домбыра, форма, структура, наука, инструментальная музыка, преподователь, кобыз, фольклорный ансамбль, обучение, развитие, квалификация, играть шепком, этнограф, диапозон, сыбызгы, звук, культура, стихотворение, струна, область, народ, кожа, школы, традиция шертпе, репертуар.

КАЗАКСТАНДАГЫ МУЗЫКАЛЫК ОКУУ ЖАЙЛАРДА ШЕРТЕР ИНСТРУМЕНТИ БОЮНЧА САБАК БЕРҮҮНҮН ЫКМАЛАРЫ

Аннотация. Шертер аспабынын окутуу жолдорун аныктоо, тарыхый жолу, аспапта аткаруучулук маданиятын калыптандыруу жолдорун анализдөө. Казакстанда музыка окуу жайларындагы аспаптардын окутулушу жалпы такталды жана ар тараптан окуу жөнүндө бул макалада айтылат.

Негизги сөздөр: шертер, тарых, домбра, формасы, түзулушу, илим, аспаптык музыка, окутуучу, кобыз, фольклордук ансамбль, окутуу, өнүгүү, квалификация, аспапта ойноо, этнограф, диапазон, сыбызгы, үн, маданият, ыр, кыл, область, эл, тери, мектеп, шерте салты, репертуар.

WAYS OF TEACHING THE INSTRUMENT SHERTER IN MUSIC SCHOOLS IN KAZAKHSTAN

Abstract. Determination of methods of teaching sherter instrument, review history, differentiation of ways of instrumental performing culture. Teaching, developing of musical instruments in Kazakhstan were thoroughly studied in this article.

Key words: sherter, history, dombyra, form, structure, science, instrumental music, teacher, kobyz, folk ensemble, teaching, developing, qualification, shertpe play, ethnography, range, sybyzgy, sound, culture, poem, string, region, population, pelt, schools, shertpe tradition, repertoire.

Шертер – один из древних трёхструнных щипковых инструментов в казахской музыкальной инструментальной культуре. Широко распространено среди пастухов аккомпонирование песен, сказаний и эпосов. По рассказам старейшин шертер по своей конструкции и форме был похож на домбру, на его короткий гриф натянуты струны из конского волоса, по размеру близок к кобызу, внешний вид инструмента прост. Поскольку корпус



инструмента наполовину обтянут кожей, издаёт приятные и бархатные звуки. Сведения о том, что в старину в быту казахского народа присутствовал инструмент шертер, указаны в трудах русских этнографов, живших в XVIII-XIX веках. Данный инструмент выглядит как трёхструнная домбра, найденная на территории Семипалатинской области, только его форма чуть меньше, чем домбра, поскольку его корпус обтянут кожей, шертер звучит приятнее, чем домбра [5, 12-15 стр.]. Возможно, инструмент назван «шертером» потому, как говорит само название, на нём играют используя щипковую технику («шертіп ойнау»). Данные о шертере дошли до наших дней благодаря исследованиям учёного - этнографа Болата Сарыбаева. На данном этапе наша цель – дальнейшее совершенствование, развитие и популяризация этого инструмента. Инструмент шертер в Казахстане в музыкальных учебных заведениях начал внедряться в качестве специальности с 1988 года. Впервые начал преподаваться в Алматинской государственной консерватории имени Курмангазы параллельно с инструментом прима домбра, исполнители одновременно осваивали оба инструмента, получали квалификацию «исполнителя прима домбры и шертера». Начиная с 1990 года инструмент преподают в качестве отдельного инструмента, интерес молодёжи к инструменту увеличился. В первые годы вопрос репертуара был немного проблематичным (его репертуар не сохранился, так как не было исполнителей на инструменте). Тем не менее, педагоги кюи для домбры, кобыза и сыбызгы, классические произведения сумели адаптировать для инструмента и преодолеть эти трудности. В процессе пополнения репертуара шертера были выбраны произведения, определяющие приятный звук, то есть бархатный тембр инструмента, охватывающие диапазон шертера, складные для инструмента кюи в традиции игры пощипыванием Аркинской, Каратауской, Джетысуйской школ, будто более полно раскрывают тайну шертера. Таким образом, специалисты, закончившие консерваторию, разъехавшись во все регионы Казахстана, в музыкальных колледжах начали открывать классы шертера. В первые годы нашлись люди, которые скептически относились к такой перспективе, что инструмент может сформироваться в качестве специальности. Причиной тому служил тот факт: поскольку корпус инструмента обтянут кожей, его настройка до определённого времени не могла стабилизироваться, качество изготовления инструмента оставляло желать лучшего, возникли проблемы со струнами, ввиду того, что форма инструмента была маленькой, соответственно и возможности производить звук тоже была незначительной. Чтобы устранить эти недостатки специалисты совместно с мастерами по производству инструмента, советуясь между собой, сумели решить вопросы по стабилизации настройки инструмента, повышению качества, усилению звука, определению качества дерева, из которого будет изготавливаться инструмент, по выбору струн. Результат всех этих работ – повысилась возможность и стабилизировалась настройка современного усовершенствованного шертера.

Таким образом, способы преподавания инструмента шертер начались с кардинального преобразования инструмента. Использование инструмента в фольклорных ансамблях началось в Тургайской области Казахстана, в составе фольклорного ансамбля «Шертер» при филармонии города Аркалык впервые был использован инструмент шертер. После этого шертер сумел занять свою нишу во всех открывшихся фольклорных ансамблях.

В созданном ансамбле под руководством Болата Сарыбаева выдающийся педагог Отепберген Хамзаулы первый раз взял в руки шертер и появилась возможность услышать звучание инструмента шертер в составе

ансамбля. Разумеется, звук шертера того времени в сравнении с нынешними шертерами был намного слабым, ибо в то время мастеров, изготавливающих шертер было очень мало.

Велика заслуга учёных-педагогов Ерсаина Басыкары и Замзагуль Измуратовой, в процессе развития и преподавания инструмента шертер пропагандирующих эти инструменты. Впервые специально для инструмента была написана «Школа игры на шертере» [6], вторая «Школа игры на шертере» вышла в свет в 2011 году [1]. На базе данных трудов во всех областях Казахстана открылись классы шертера, в которых преподают выпускники консерватории. Упомянутые опытные педагоги сформировали репертуар шертера, разработали специальную систему учебного процесса, подготовили типовые и учебные рабочие программы, а также в научных конференциях выступали с научными трудами об инструменте, опубликовали статьи в средствах массовой информации. Были записаны телевизионные и радиопередачи, выпущен CD с записью произведений и кюев в исполнении на шертере Е.Басыкары. в CD сборник «1000 казахских кюев» в исполнении З.Измуратовой на инструменте шертер вошли кюи «Ой толғауы», «Әсем толғау»; в исполнении Е.Басыкары – кюи «Қара жорға», «Бөкен жаргақ». Два сборника «Произведения для шертера» [2], начали пополнять репертуар инструмента шертер. Сборник кюев, адаптированных для инструмента шертер, «Күй-сарын» впервые был опубликован в том же году, его автор – З.Измуратова.

Одно из достижений инструмента шертер – он сформировался в качестве специальной номинации в международных конкурсах и в настоящее время радует нас тем, что число молодых лауреатов неуклонно растёт. Шертер, став отдельной номинацией в международном фестивале «Шабыт» и в конкурсе имени Курмангазы, у исполнителей на шертере со всех регионов нашей республики появилась возможность испытать своё счастье на подобных состязаниях [6,12 стр.].

Во многих областях нашей республики, например: в музыкальных колледжах Кызылординской, Восточно-Казахстанской областей (Усть-Каменогорск, Семей), Актобинской, Атырауской, Алматинской областей (Талдыкорган), в Павлодарском музыкальном колледже, Алматинском музыкальном колледже имени П.Чайковского, в городе Нур-Султан открылись классы шертер, где обучают играть на шертер. Поскольку в целом в музыкальных школах не преподают по специальности шертер и в музыкальные колледжи принимают учащихся без специального музыкального образования, педагоги музыкальных колледжей наряду с обучением учащихся являются популяризаторами данного инструмента, большинство специалистов-шертеристов – выпускники консерватории.

Нурлан Абдрахманов, мастер, на протяжении долгих лет изучавший инструмент шертер, осведомлённый о подробностях касательно инструмента, внёс огромный вклад в развитие инструмента шертер с профессиональной точки зрения. Инструменты мастера в процессе совместной работы со специалистами на протяжении более 25 лет подверглись многим изменениям, корпус инструмента был увеличен, объём кожи был уменьшен, так как настройка инструмента (в связи с кожей) стала легче, такие преобразования, как небольшое увеличение грифа и увеличение корпуса, оказали содействие полному формированию инструмента.

Способы преподавания шертера в музыкальных учебных заведениях

Музыканты, получившие образование в средних учебных заведениях – в музыкальных колледжах и училищах, начавшие освоение инструмента, после изучения основ формирования в качестве шертериста, таких как постановка рук, манера сидеть, профессионально осваивают инструмент и становятся шертеристами. Шертеристы наряду с игрой классических произведений также умеют осваивать кюи, которые исполняются в традиции техники пощипыванием струн.

В настоящее время книг и учебников, научных работ, посвящённых шертеру достаточно, труды специалистов-педагогов оказывают огромное содействие становлению молодого поколения в качестве музыканта.

Инструмент шертер в Казахской национальной консерватории имени

Курмангазы преподаётся в качестве специальной профессии, наряду с этим открылся класс шертера в Университете искусства в городе Нур-Султан, где обучают игре на шертер. На сегодняшний день в музыкальных колледжах и училищах во всех областях Казахстана инструмент открылся как отдельная специальность, учебно-рабочая программа утверждена на основании типовой учебной программы. Специалисты, на профессиональном уровне освоившие инструмент, после окончания среднего учебного заведения продолжают повышать свою квалификацию в высших учебных заведениях – в консерватории и университете искусства. Шертерист, профессионально освоивший инструмент, наряду с получением всестороннего музыкального образования, систематически усовершенствует своё исполнительское мастерство на инструменте, становится музыкантом с высшим образованием.

Шертеристы, окончившие консерваторию, продолжают своё образование, поступив в магистратуру. По требованиям магистратуры пишутся научные работы о сходствах аналогичных с шертером инструментов народов Средней Азии, об исполнительской специфике инструмента, исполнителях, играющих на шертере и проводятся исследования.

Литература

1. *Басықара Е.Б , Хамзин Ө.Х. // Шертер үйрену мектебі, – Алмат:, Консерватория . 2011.*
2. *Басықара Е.Б. // Шертерге арналған шығармалар – Алматы: Өнер, 1997.*
3. *Гизатов Б. // Қазақтың музыка фольклоры – Алматы: Ғылым. 1982- 12. .*
4. *Состовитель Гизатов Б. // Казахская народная инструментальная музыка М. Музыка, 1988 ж.- 15 с.*
5. *Сарыбаев Б.Ш. // Қазақтың музыкалық аспаптары . – Алматы, Өнер, 1988 - 12-15 .*
6. *Ізмұратова З.Ш. // Шертер үйрену мектебі – Алматы: Мектеп баспасы. 2005 –5 .*
7. *Ізмұратова З.Ш. // Шертердегі орындаушылық өнер – Алматы.Консерватория. 1999 – 3.*

Айгуль Шодановна Косанова,
профессор кафедры Традиционной песни,
факультета Традиционного музыкального искусства
Казахский Национальный университет «Шабыт»,
Казахстан, Астана.

РОЛЬ КУРМАНГАЗЫ САГЫРБАЕВА В КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. Тема великого Курмангазы не нова, в своей статье мы постарались всесторонне и глубже рассмотреть творчество этого поистине великого сына казахского народа, его огромный вклад в казахское музыкальное искусство и культуру. Общеизвестно, что по казахской национальной инструментальной музыке именно на кюях Курмангазы Сагырбаева в нашей республике разрабатывались общие теоретические положения.

Ключевые слова: Курмангазы Сагырбаев, музыкальное искусство, инструментальная музыка, кюй.

КУРМАНГАЗЫ САГЫРБАЕВДИН КАЗАК МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТЫНДАГЫ ОРДУ

Аннотация. Бул макалада автор улуу музыкант жана композитор Курмангазы Сагырбаевдин Казак музыкалык көркөм өнөрү, казак элинин улуу уулунун чыгармачылыгын, казак музыкалык көркөм өнөрүнө жана маданиятына кошкон зор салымын ар тараптан жана терең кароого аракет кылдык. Баарына белгилүү болгондой, казак улуттук аспаптык музыкасы боюнча жалпы теоретикалык жобо катары иштелип чыкты.

Негизги сөздөр: Курмангазы Сагырбаев, музыкалык искусство, аспаптык музыка, күү

THE ROLE OF KYRMANGAZY SAGYRBAEV IN THE KAZAKH MUSICAL CULTURE

Abstract. In this article, the author considers the contribution of the great musician and composer Kurmangazy Sagyrbaev to the Kazakh musical art. the theme of the great Kurmangazy is not new in our article we tried to comprehensively and more deeply consider the work of this truly great son of the Kazakh people, his great contribution to the Kazakh musical art and culture. It is well known that according to the Kazakh national instrumental music, it was precisely on Kurmangazy Sagyrbaev`s kyuis in our republic that general theoretical positions were developed.

Key words: Kurmangazy Sagyrbaev, musical art, instrumental music, kyu

Одним из основоположников казахской народной инструментальной музыки Западного Казахстана называют Курмангазы Сагырбаева. Он внес неоценимый вклад в историю казахской музыки, в ее становление и развитие.

Он родился в 1818 году семье бедного выходца из рода Кызыл-Курт батрака Сагырбая. Если отец не очень приветствовал увлечение к музыке маленького Курмангазы, то его мать Алка, в роду которой были акыны и музыкан-

ты, певцы и кюйши, разделяла любовь сына к музыке. Известный кюйши Узак, увидев тягу Курмангазы к музыке, предсказал большое будущего талантливому парню. Вскоре Курмангазы начинает принимать участие в крупных музыкальных состязаниях, добиваясь все больших успехов и признания. Его репертуар расширяется, пополняется новыми произведениями. Они отличаются большим своеобразием по своей тематике, стилю, художественной форме и идейной особенностью.

В 1942 году академик Ахмет Жубанов писал: «Характерной чертой творческого облика Курмангазы было его необычайное умение быстро схватывать явления жизни, постигать их сущность и отображать их в своем музыкальном творчестве. Часто незначительные внешние события порождали в сознании композитора образы, которые, перейдя в его кюи, приобретали характер больших философских обобщений»[1].

Его произведения отличают близость к думам и чаяниям простого народа, к окружающей вокруг действительности. Стремясь как можно достоверно отразить жизнь своего народа, Курмангазы в своих произведениях рисует борьбу своего народа за свое светлое будущее новыми выразительными средствами. Это говорит о том, что композитор выступает как музыкант-новатор, используя новые образы и новые выразительные средства. В его богатом наследии: героических, эпических, лирических музыкальных произведениях отражалась самая злободневная картина человеческой действительности, интересные, неповторимые процессы, происходящие в природе. Многие его произведения носят автобиографический характер, в них представлены определенные моменты судьбы Курмангазы, что не снижало ценности написанных им произведений.

Одним из первых к изучению и исследованию творчества великого композитора обратился известный музыковед и композитор, академик Ахмет Жубанов. Ему удалось побывать в местах, где родился, вырос и делал первые шаги в мир музыки будущий великий музыкант. Работа в республиканских архивах, архивах Москвы и Ленинграда, воспоминания людей, которые знали и имели счастье общаться с Курмангазы дали возможность Ахмету Жубанову написать многочисленные статьи, книги о жизни и творческом пути музыканта и композитора Курмангазы Сагырбаева. В изданной Ахметом Жубановым в 1936 году книге «Қазақтыңхалық композиторы – Құрмангазы» приводятся интересные сведения о жизни и творчестве Курмангазы. В книгу Ахмета Жубанова «Курмангазы» (1978) вошли все переложенные на ноты кюи композитора, даются пояснения к каждому кюю. В книге впервые были опубликованы кюи Курмангазы «Бас Ақжелен», «Балқаймақ», «Назым», «Айда, бұлбұл Айжанай», «Бұлбұлдың құрғуы», «Маната[2]».

Из простого деревянного двухструнного инструмента он извлекал мелодии, в которых слышатся ритмы скачек, призыв к борьбе, голос степи.

Виртуозный исполнитель, Курмангазы использовал все возможности домбры, нередко использовал новые приемы исполнения, что способствовало улучшению и усилению возможностей домбры. Полная народного реализма произведения Курмангазы Сагырбаева всегда находили живой отклик и пользовались большой популярностью среди простого народа.

Одним из ранних произведений Курмангазы называют кюй «Кішкентай» («Меньшой»), посвященный борьбе Исатая и Махамбета, их героическим подвигам и трагической участи Исатая Тайманова. Своим произвдением композитор утверждает бессмертие подвига народного героя Исатая Тайманова, сложившего голову на поле брани во имя светлого будущего своего народа.

В других своих произведениях Курмангазы отображает многообразную жизнь народа, его мечты и чаяния о лучшей доле. Так

[1] *Курмангазы Сборник на казахском и русском языках. Алматы, 1998, с. 133*
[2] *Курмангазы Сборник на казахском и русском языках. Алматы, 1998, с. 116*

родились произведения: активный, задорный кюй «Балбраун» («Изящный»), кюй «Адайкыз» («Девушка из рода Адай»), посвященный прославленной домбристке Ак-Мандай, кюй «Серпер». О кюе «Серпер» музыкальный этнограф А.Затаевич писал: «Несомненно лучший из всех кюев Курмангазы и один из лучших во всей, приведенной в настощем труде коллекции. Удивительно стройное и планомерно развивающееся народное «скерцо», и даже – с кодой. Маленький шедевр двухголосия со смелым использованием интервала секунды, и при всем этом, – типичнейшая казахская музыка!» [3]

По словам одного из последователей Курмангазы У.Кабигожина «Серпер» посвящен «вольнолюбивому порыву порыву, силе народа, который, как натянутый лук, неизбежно выпрямится, как бы его ни сгибали, и не покорится».

Кюй «Қайраншешем» («О, моя мать!») Курмангазы написал в знак благодарности своей матери – мужественной казахской женщины Алки, которая несмотря ни на что всегда и во всем поддерживала своего сына. Центральной темой произведения является тема прощания Курмангазы с любимой матерью во время ее посещения сына в тюрьме. Академик Ахмет Жубанов об этом произведении писал следующее: «В варианте Дины Нурпеисовой кюй «Қайраншешем» начинается мотивом глубокого раздумья, будто слышится голос человека, тоскующего по свободе. Затем, в свойственной ему манере Курмангазы меняет характер музыки – будто прорвались темные тучи и засияло горячее солнце. Темп кюя ускоряется, движение становится стремительным и беспокойным. Может быть, это картина предполагаемого побега. Нет сомнения, что в кюе «Қайраншешем» Курмангазы стремится создать образ мужественной, стойкой в несчастьях женщины – Алки (матери Курмангазы)».

Своему русскому другу Лавочкину, с которым Курмангазы сидел в тюрьме и вместе бежал из нее композитор посвятил кюй «Лавушкен» («Лавочкин»). Агенту царской охранки АбубакируАкбаеву, который не давал покоя Курмангазы, бесконечно преследуя его, композитор посвятил кюй «Акбай», в котором выразил свое отношение к неприглядным и подлым поступкам Акбаева. Известно, что Курмангазы неоднократно удавалось сбегать из тюрем, куда он попадал совершенно по ложным обвинениям. Побегу из тюрьмы он посвятил кюи «Түрмеденқашқан» («Бегство из тюрьмы»), «Ксенашқан» («Освобождение от цепей»). О содержании этих своих произведений Курмангазы пояснял: «При освобождении от цепей я сочинял его, чтобы рассказать народу о том, что воля человека к свободе сильнее всех цепей на свете».

Находясь в оренбургской тюрьме, под впечатлением шумного города и русской музыки Курмангазы создает кюй «Машина».

Переходя из поколения в поколение, его кюи сохранили свою актуальность и в сегодняшних реалиях, заняв поистине достойное место в истории казахского музыкального искусства.

Произведения Курмангазы звучат в таких оперных произведениях как опера Е. Брусиловского «Ер Таргын», в опере композиторов Латифа Хамиди и Ахмета Жубанова «Тулеген Тохтаров», в драме М.Ауэзова «Енлик-Кебек» и др.

Имя великого композитора присвоено Казахскому Академическому оркестру имени Курмангазы, Казахской Национальной консерватории, его образ был отражен в художественных произведениях наших писателей и поэтов: «Кюйши» И.Джансугурова, «Курмангазы» Х.Ергалиева, есть музеи, памятники в городах нашей страны, названы улицы.

Литература

1. Ахмет Жубанов. Курмангазы. Алматы, Жалын, 1978.
2. Курмангазы. Алматы, 1998. [133,113,116]
3. Курмангазы. Алматы, Онер, 1995.

[3] *Курмангазы. Сборник на казахском и русском языках. Алматы, 1998, с. 113*

Взаимодействие современных видов искусства и традиционной музыки

УДК 7.071.1 (575.2) (04)

Елеманова Санда Абдрахимовна,
профессор
Национальной университет искусства РК
г. Нур-Султан

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. *В статье рассматривается комплекс вопросов, связанных с положением в современной культуре традиционного музыкального искусства и композиторского творчества европейского типа. Автор считает необходимым обновление методологии изучения композиторского творчества, предлагая привлечь этномузыковедческий и музыкально-социологический подходы. Актуальным является также рассмотрение традиционного музыкального искусства и композиторского творчества европейского типа с точки зрения культурных смыслов, музыкального языка и семантики.*

Ключевые слова: *композиторское творчество, этномузыковедческая методология, традиционное музыкальное искусство, культурные смыслы, музыкальный язык.*

САЛТТУУ МУЗЫКА ЖАНА ЕВРОПАЛЫК САЛТТАГЫ КОМПОЗИТОРЛУК ЧЫГАРМАЧЫЛЫК ЗАМАНБАП МАДАНИЯТТА

Аннотация. *Макалада салттуу музыкалык өнөр (искусство) менен европалык типтеги композитор чыгармачылыгынын заманбап маданияттагы абалына байланышкан маселелердин түйүну (комплекси) каралды. Макаланын автору композитор чыгармачылыгын изилдоо методологиясын жаңылоо зарыл деп эсептеп, изилдоо ишине этномузыка таануучулук жана музыкалык-социалдык жоболорду (подходдорду) кененирээк тартууну сунуш кылат. Ошону менен катар эле маданий маани-маңыздардын, музыкалык тилдин жана семантиканын көз карашында салттуу музыкалык онор (искусство) менен европалык типтеги композитор чыгармачылыгын изилдөө актуалдуу болуп саналат.*

Негизги сөздөр: *композиторлук чыгармачылык, этномузыканы таануу методологиясы, салттуу (искусство), маданий маани-маңыздар, музыкалык тил.*

TRADITIONAL MUSIC AND COMPOSER CREATIVITY OF THE EUROPEAN TRADITION IN MODERN CULTURE

Abstract. *The article discusses a set of issues related to the situation in the modern culture of traditional musical art and compositional art of the European type. The author considers it necessary to update the methodology of studying composer's work, proposing to involve ethno-musicological and musical sociological approaches. It is also relevant to consider the traditional musical art and composer creativity of the European type in terms of cultural meanings, musical language and semantics.*

Key words: *composer creativity, ethnomusicological methodology, traditional musical art, cultural meanings, musical language.*

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

Необходимость пересмотра подходов к композиторскому творчеству XX 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», так называемых музыкально-выразительных средств, почему музыкознание 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).

Ныне понятия *национальное и интернациональное, традиция и новаторство*, употребляемые ранее, стали 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 грани их (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 – один из вариантов языка музыки, и, во-вторых, для всех становится очевидно, что место современной европейской композиторской музыки в обществе сильно варьируется – от приятия до полного отрицания.

В шестидесятых годах прошлого века в музыкознании и в целом в гуманитарной сфере стал активно обсуждаться вопрос о том, что европейская музыкальная культура не является единственно возможной культурной моделью, о том, 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 постижение 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 этномузыкознании. Параллельно этому процессу в академическом музыкознании также стали

разрабатываться вопросы, связанные с мышлением, языком, семантикой музыки.

Актуализация этих вопросов в академическом музыкознании, 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»[1].

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»[2].

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 19-го начала 20-го 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.

В этом плане мы намерены рассмотреть творчество основоположника национальной композиторской школы Мукана Тулебаева (1913-1960), помещая его в контекст эволюции казахской музыкальной культуры, в проблемное поле появления, развития и столкновенияразличных социальных, политических и стилистических тенденций, повлиявших на национальную ментальность и на ментальность отдельных выдающихся личностей.

Для Мукана Тулебаева, да и для многих, многих других творческих людей, это был достаточно драматичный фон, а, точнее сказать, жесткий «каркас», в котором вынужденно проявлялась его личность как носителя традиционной культуры. Дело в том, что революционные преобразования казахского общества, связанные с появлением Советского Союза, неотвратимо вели к переменам в общественном сознании, мировоззрении и в самой структуре традиционной культуры.

Традиционная культура имеет свою организацию, свою духовную иерархию, и, соответственно, свой ментальный слой, выражающий себя в сознании и самосознании людей. В этой структуре безусловным приоритетом обладало **творчество,** одухотворенное высшим началом в человеке. Это высшая ценность культуры, связанная с сакральным миром, а предназначение человека, его совершенствование понималось как приобщение к нему с помощью творчества.

Творчеством могут заниматься все, но становятся музыкантами, акынами, сказителями только те, кому дан **божественный дар, талант**. Отсюда и уважение к творчеству, так как в нем проявляется божественная природа человека, как действенной части созданного Творцом мира.

Одним из условий существования и развития традиционной культуры, существование и развитие человека вообще, является верность

носителей своему дару, служение ему. Мукан Тулебаев стал получать музыкальное образование европейского типа, стал постигать европейскую культуру и ее ценности, будучи сложившимся человеком и традиционным музыкантом. Для того, чтобы стать тем, кем он стал, то есть выдающимся композитором новой формации, Мукан должен был соединить в себе два различных типа культуры, два типа ценностей, при том, что ни тот, ни другой не должен был вытеснить или подменить соседствующего. Композитору предстояло **в самом своем сознании и подсознании** «срастить» то, что веками вызревало в недрах разных культур.

Ведь просто механическое объединение элементов различных культур не может быть фактом выдающейся культурной значимости. Синтез должен нести в себе культурные смыслы (то, ради чего и рождается и существует культура), а для этого быть живым и жизнеспособным, то есть плодоносящим.

Необходимость концептуального обсуждения проблем композиторского творчества Казахстана обозначилась уже в советский период. Она стала совершенно очевидной после двадцати пяти лет нашей независимости, и в особенности, в процессе поиска своей национально-культурной идентичности. Подход к музыкальному творчеству как целостной системе, порождающей новые и новые произведения, а главное – несущей смыслы культуры, всю их глубину, подготавливает переход к новому витку музыкальной, и шире – гуманитарной науки, и это, на наш взгляд, совершенно необходимо.

Методологически это связано с основаниями этномузыковедения или музыкальной фольклористики, музыкальной этнографии, так как она изначально ориентирована не на какую-то часть или результат творчества (как, например, нотный текст), а на процесс, на контекст, на целостность культуры, на связи музыкального творчества с другими сторонами деятельности человека. Ее аппарат складывался в сложном переплетении разных подходов, постижении специфики устной культуры, ее связей с мировоззрением, философией, психологией, в вызревании адекватного предмету, т.е. народной культуре, исторического или системного метода.

В настоящее время академическое музыковедение не может не принимать в расчет существование науки, вооруженной таким современным комплексным подходом, позволяющим изучать живые культурные феномены в процессе становления и развития, особенно в отношении композиторского творчества национальных школ.

Изучение национального композиторского творчества на новом уровне – не просто сложная и актуальная задача музыкознания, она подразумевает включение нескольких дополнительных методологических аспектов. Мы имсем в виду музыкально-социологическое направление, которое вводит в орбиту исследования *адресата* композиторского творчества, то есть слушательскую аудиторию, а также исполнителя. Именно музыкальная социология задает «стереоскопический», «голографический» эффект исследования, помогая воссоздать виртуальную модель композиторского творчества в культуре, то есть давая возможность увидеть и научно аргументировать имеющуюся картину современной музыкальной жизни.

С помощью музыкально-социологических исследований можно определить место национального композиторского творчества в культуре, узнать, как оно функционирует, какие идеи и смыслы выражает и как они воздействуют на публику, какую роль оно играет в формировании нового мировоззрения, в жизни и проявлении вечных идей.

Культурно-исторические и социологические изменения, произошедшие в 20 веке в обществе и культур, необратимо ведут к изменению музыкальных языков/систем, слушательского восприятия, поведения по поводу музыки. С этим аспектом в свою очередь корреспондирует и комплекс проблем семантики/смысла, значения музыки и роль музыканта, носителя культуры.

Проблема содержания или смысла, семантики музыки была поставлена и обрела новую остроту именно в этномузыкознании. Постигнуть смыслы народной музыки, в которой порой отсутствовали понятные и очевидные с точки зрения академической музыкальной науки темы, мелодии, музыкальные формы и звуковые комплексы, помогали более общие подходы, учитывающие историю, мифологию, этнологию и антропологию. Конкретные

смыслы музыки оказывались напрямую или подспудно связанными с тем, как в обществе относились к базовым, мировоззренческим понятиям культуры, какие значения были с ними связаны.

Так, в казахской культуре это был тип **акына**, который концентрировал в себе представления общества о роли творческой личности, способной контактировать с миром предков, получать от них духовную поддержку и в то же время выражать коллективные чувства и энергию рода, своих соплеменников.

Именно так трактовал сольную партию акына в своей кантате «Заря коммунизма» Мукан Тулебаев. Выступление акына, для которого он выбрал «Желдирме» Исы Байзакова, находится в центре трехчастной формы, являет собой смысловую кульминацию произведения. В данном случае налицо совпадение обстоятельств и смысла концерта, и условий выступления акына во время айтыса. И в этом, и в другом случае слушатели внимают выступающему и готовы принять содержание выступления. Важные черты такого «преподносимого» искусства – манифестация идеи и яркость средств (высокая тесситура, предельная громкостная динамика) и некая «плакатность», в которую облечено содержание. Это и составляет в данном случае специфику национальной формы высказывания.

Но изначальный смысл его не искажается, он не просто сохранен, но продолжает жить и обогащаться новыми оттенками значения, во многом потому, что начинает жить в других условиях, в соединении с чертами другого профессионального искусства, также обладающего высочайшей культурной ценностью.

Обратимся к шедевру национальной музыки XX века – опере «Биржан и Сара». Об этом произведении существует, как известно, объемная литература, несколько диссертаций, посвященных соотношению в нем национального и интернационального. Тем не менее, имеет смысл рассмотреть оперу, ее идею, сюжетную коллизию и драматургию с точки зрения этномузыкознания. Это позволит глубже понять творческие проблемы, стоявших перед молодым М. Тулебаевым и грандиозный успех их решения. Как известно, этот успех выразился в том, что опера была отмечена не только безусловной слушательской любовью в республике, но и признанием инонациональной аудитории и многочисленными наградами самого высокого свойства.

Предшественниками этого произведения на оперной сцене была первая казахская опера «Кыз - Жибек» Е. Г. Брусиловского, которая буквально фольклоризировалась и стала подлинным представителем современной национальной музыкальной культуры, принадлежа нескольким поколениям казахского общества. И не как сумма цитат народных песен, а как самостоятельное и оригинальное сочинение. За два года до премьеры «Биржана и Сары» появляется великолепный и могучий «Абай» А. Жубанова и Л.Хамиди, оперное произведение, в котором удалось выразить чувства народа к поэту, воплотить, хотя бы частично, тот всенародный культ, которым окружено музыкальное и поэтическое творчество Абая.

М. Тулебаеву предстояло подняться на новую вершину в осмыслении национальной музыкальной культуры. Если в первой опере включение классического национального наследия – сложных и ярких народно-профессиональных песен в исполнении носителей традиции в качестве оперных арий – помогло создать сам прецедент оперного спектакля[1], с определённой характеристикой образов и музыкальной драматургией, то спустя десятилетие М. Тулебаевне мог точно так же использовать этот ресурс.

Трактовка традиционного песенного искусства в лице его ярчайших представителей, таких как Биржан-сал у М. Тулебаева, должна была быть другой. Это никак не могло вновь стать стечением обстоятельств или удачным совпадением черт разных типов профессионализма.

Мы имеем в виду пропорции, соотношение в опере разных компонентов – казахского традиционного и европейского композиторского – которые и позволили слушателям ощутить семантическую наполненность нового для них

[1] *Надо не забывать также о первых казахских постановках музыкально-драматического театра, где для характеристики героев были использованы народные и народно-профессиональные песни.*

жанра и в то же время обрести радость от узнавания любимых героев и любимой музыки. Как известно, подбор песен осуществлялся самими исполнителями, а простота и «экономность» оркестрового сопровождения, диктуемая, прежде всего, неопытностью первых исполнителей, позволила им сохранить содержательность традиционного воплощения.

У М. Тулебаева обращение к народному профессионализму стало осознанным, внутренне устойчивым, обрело художественную и идейную убедительность, а она дается только в том случае, когда творец уверен в том, что он делает. Композитор виртуозно распорядился песенным наследием Биржана (и не только его!) и мастерски выстроил его оперную партию и общую музыкальную драматургию.

В целом, резюмируя, можно сказать, что композитор вместе с либреттистом К. Джумалиевым художественно, эстетически «узаконивает» **сам тип носителя** казахской традиционной культуры как неотъемлемой части современной культуры и помещает его в пространство нового времени.

Главное, что удалось свершить М. Тулебаеву – это соединить два типа профессионального искусства, канонический (казахский) и европейский письменный, не потеряв при этом глубину и вершинность каждого из них.

Одной из характерных черт развития современного композиторского творчества Казахстана является то, что постепенно преодолевается музыкально-стилевое несоответствие, как бы «отставание», отечественной академической музыки от ведущих тенденций мирового современного композиторского творчества. Это случилось уже к началу нового, 21 века.

В то же время, вполне очевидно следующее: ныне музыкальное искусство вступает, точнее, уже вступило в какую-то новую эру. И положение его в культуре явно изменилось. Важно понять, сможет ли академическое музыкальное искусство и традиционная музыка найти в ней место для себя, или же они займут место музейных экспонатов. И здесь важнейшей проблемой является состояние и перспективы развития музыкального языка и стиля казахстанской композиторской школы.

Поэтому, прежде чем делать музыковедческий, то есть *стилистический* анализ, необходимо попытаться осмыслить важнейшие вещи – социально-психологические, культурологические, исторические. Что произошло с композиторским творчеством на рубеже тысячелетий, как это надо оценивать, а самое главное – что делать. Действительное положение и реальный смысл композиторского творчества для современной культуры, его перспектива важны не только в целом для профессии композитора, для системы музыкального образования, но и для конкретных человеческих судеб, для живых, одаренных креативным музыкальным талантом людей.

Очевидно, что существует определенная зависимость музыкального языка не только от вербального, но и в целом от типа культуры и конкретной этнической и исторической ситуации, его породившей. Именно конкретная этническая или полиэтническая культура определяет семантическую наполненность языка. Язык живет в поле смыслов культуры, а языковые единицы выражают не только конкретные значения, но культурные коды в целом, то есть то, каким образом и в каком виде общество воспринимает и осмысливает действительность.

В этом плане различие между традиционной музыкой и композиторским творчеством заключается в том, что в одном случае профессиональное музыкальное творчество обладает высокоразвитым и укорененном в общественном сознании музыкальным языком (традиционная музыка). Что же касается социально-культурного и функционального плана, этот язык долгое время вытеснялся из сферы бытования и был, а где-то и до сих пор остается на периферии современной культуры.

В другом случае музыкальный язык формируется буквально на наших глазах и зачастую преодолевает «болезни роста», так как главная характеристика языка – все же его способность быть средством коммуникации, то есть быть понятным.

Ранее нам уже приходилось писать о музыкальном языке композиторского творчества: «Каждому поколению композиторов Казахстана приходилось решать не только свою собственную, индивидуальную творческую задачу, но и более общие вопросы формирования нового музыкального языка в целом. Он не мог быть исключительно европейским, но он также не мог быть только национальным. Создание нового варианта профессионального

музыкального языка – историческое завоевание профессионализма письменной традиции в Казахстане, и сделано это было в рекордно короткие сроки»[3].

Для того, чтобы разобраться, в языке ли дело или в ситуации с положением музыки, обратимся к этим двум составляющим проблемы музыкального языка. Это художественные или языковые средства и коммуникативная функция. Выяснение вопроса коммуникабельности музыкального искусства и попытки выявить единые теоретические основания для изучения музыкального языка необходимо не только теоретикам. Оно имеет значение и для композиторской практики. Понимание, осознание проблемы очень важно.

Выбором музыкального языка проблемы композиторского творчества не исчерпываются. Язык – средство коммуникации, способ организовать и донести послание. Какова же важнейшая задача музыки? Что именно делают великие композиторы – не только классики, но и наши современники? Они выполняли и выполняют важнейшую духовную миссию. Она неисчерпаема. Она призвана соединить человека с высшим миром, ощутить гармонию мироздания.

Язык сам по себе главную задачу музыки не решает, потому как важно то, что с его помощью передается. **Формулируем наше основное положение: элементы музыкального языка должны быть не просто понятны его носителям, но и сама система должна быть пригодна для выражения высочайшей духовной цели.**

Литература

1. Плахов Ю. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. – Ташкент: Фан, 1988. - с. 14.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Советский композитор, 1974. – С. 90-128.
3. Еленанова С. А. Проблемы современной музыкальной культуры Казахстана: консервация наследия или обновление?// Идея независимости в искусстве. История и современность. К 20-летию Независимости Республики Казахстан.
4. Материалы Международной научно-практической конференции октябрь 2011, – Астана, 2011 . - С.48-52.

УДК 78.087 (575.2) (04)

Джумакова Умитжан Рахметуловна,
доктор искусствоведения, профессор
Казахский национальный
университет искусств

НАЦИОНАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА МУЗЫКИ: ПАРАДОКСЫ ПОНИМАНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ

Аннотация. *Статья посвящена методологическим проблемам музыковедения. Автор доказывает, что национальные свойства являются средством, но не целью, и приходит к выводу, что художественную ценность произведений определяют общечеловеческие смыслы музыки, на которые направлено претворение фольклорного материала.*

Ключевые слова: *творчество композиторов, национальные свойства музыки, цитирование, переинтонирование, исполнение, восприятие, интерпретация, контекст, национализм, традиционализм, индивидуальный стиль.*

МУЗЫКАНЫН УЛУТТУК МҮНӨЗДӨМӨСҮ: ТҮШҮНҮҮ ЖАНА КАБЫЛ АЛУУ ПАРАДОКСТОРУ

Аннотация. *Макала музыка таануунун методологиялык көйгөйлөрүн (проблемаларын) изилдөөгө арналган. Автор улуттук касиет-сапаттар максат болбосо да, каражат болуп саналаарын далилдеп, чыгармалардын көркөм баалуулугу фольклордук материалды ишке ашыруруга багытталган музыканын жалпы адамзатка таандык маңызды аныктайт деген тыянакка келет.*

Негизги сөздөр: *Композиторлордун чыгармачылыгы, музыканын улуттук касиет-сапаты, интонацияны кайра жаратуу (переинтонация), аткаруу, кабыл алуу, чечмелөө (интерпретация), контекст, улутчулдук, салттуулук (традиционализм), жеке стиль.*

NATIONAL PROPERTIES OF MUSIC: PARADOXES OF UNDERSTANDING AND PERCEPTION

Abstract. *The article is devoted to the methodological problems of musicology. The author argues that national properties are a means, but not a goal, and concludes that the universal artistic meanings of music, to which the implementation of folk material is directed, determine the artistic value of the works.*

Key words: *composers' creativity, national properties of music, quoting, re-toning, execution, perception, interpretation, context, nationalism, traditionalism, individual style.*

Национальный мир музыки всегда привлекает широкий круг слушателей, а его звуковое представление является для исполнителей важной задачей интерпретации. Вопрос о национальных свойствах музыки настолько широк и бесконечен, насколько огромна звуковая палитра различных этносов, находящаяся в постоянном развитии. Здесь сложно обобщать и тем более решать отдельные вопросы вне определенного времени и вне конкретной культуры.

Как непременное стилевое свойство, присущее музыкальному искусству бывших советских союзных республик, национальная характерность была одной из общих научных тем. Такие разные произведения, как опера «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова, хоровой кюй «Акбай» Б. Байкадамова, симфония-газель для

солиста, мужского хора, струнных и ударных М. Бафоева уже по своим названиям предвещают постановку проблемы национальных свойств музыки. Она постоянно обсуждалась на конференциях и симпозиумах, изучалась в отдельных исследованиях и статьях. Национальные свойства музыки были весомым аргументом для обоснования в советской культуре идеологических целей искусства и определяли ценностный «ранг» произведений. Особое значение национальных корней, позволяющее утвердить и усилить коллективный дух деятельности композиторов, порождало определенную унификацию художественных ориентиров. Самосознание народных музыкальных традиций настолько было актуальным, что оно «важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества» [1, с. 10].

В данной статье объектом изучения этой практической проблемы является казахская музыка XX века: период с 1920-х годов и по настоящее время. Под понятием «казахская музыка XX века» подразумевается, главным образом, та ее часть, которая связана с творчеством композиторов и с их произведениями в новых для коренной музыкальной традиции жанрах (оперы, симфонии, хоровая, инструментальная, вокальная музыка и др.).

Композиторская школа Казахстана сформировала опыт отражения национальных свойств, опираясь на претворение мелодий песен и кюев, их звуковысотных, ритмических, фактурных и композиционных принципов. И вплоть до сегодняшнего времени национальная характерность языка достигается на основе тесной связи с музыкальным материалом устного традиционного наследия. Если от композиторов ожидали национально окрашенную музыку, художественную связь с народными корнями, то перед музыковедением ставилась задача раскрыть особенности проявления свойств национального стиля.

Музыковедение Казахстана в советский период в соответствии с идеологией социалистического искусства находилось по существу вокруг проблемы связи современного творчества с народными традициями. Установление национальной характерности нередко оборачивалось характеристикой элементов выразительности, свойственных народной музыке в целом или ее конкретным образцам. Бывало и так, что характеристика музыки народного первоисточника формально переносилась на само произведение композитора.

Проблема национальной характерности приобрела исключительное значение в казахстанском музыковедении еще и потому, что возрастающий с 1930-х годов контекст многонациональной культуры обострил необходимость ее этнической идентификации и аутентичности. Различные музыковедческие интерпретации национального стиля находят отражение в противопоставлении Востока и Запада, в обнаружении своеобразных методов воспитания слуха (этносольфеджио) и образования индивидуума (этнопедагогика). Сложно назвать какие-либо значимые работы, в которых не раскрывалась бы связь композитора с национальным наследием. Эта проблема заняла преобладающую «территорию» музыкальной науки Казахстана.

С 1990-х годов пройдены значительные исторические трансформации культуры в плане национального возрождения и международного взаимодействия. Музыкальная реальность выглядит намного сложнее и разнообразнее той научной проблемы, вокруг которой формировались знания о музыке казахских композиторов. Становится очевидным, что музыковедение не раскрыло всей полноты связи композиторов с культурой и их творческий процесс, отражающий художественную индивидуальность. Как показывает композиторская практика, продолжение национальных традиций понималось по-разному, а использование фольклора не всегда безоговорочно обеспечивало национальный стиль. В стремлении раскрыть национальный характер композиторы прибегали и к цитатам, и к переинтонированию. Этот процесс был не однонаправленный, и тем более не ценностно восходящий, как это нередко трактуется в музыковедении. История казахской музыки XX века показывает образцы переинтонирования в произведениях 1930–1940-х годов (оперы «Ер Таргын» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди) и цитирования в музыке 1960–1980-х годов (симфония «Жигер» Г. Жубановой). Кроме того, не для всех композиторов задача создания национально характерной музыки была определяющей.

Методологические проблемы в музыковедении Казахстана, связанные с моментами несоответствия его объектно-предметной области и реальности композиторского творчества, открыли для автора свое практическое значение в работе над книгой «Приношение Газизе Жубановой», посвященной памяти одного из выдающихся казахских композиторов XX века [2].

Г. Жубанова не раз подчеркивала, что ей приходилось слышать в свой адрес от коллег мнение о ненациональном стиле. Возможно, причиной тому были напряженный гармонический язык, многоплановая фактура и сложная интонационная драматургия ее музыки. Она часто использовала общезначимые темы и образы, тексты на русском языке, которые тоже внешне отдаляли от национальной почвы. Но при этом в ее интонационно-тематическом материале «знаки» казахских песен и кюев всегда прослушиваются, не говоря уже о тех произведениях, где композитор пользуется цитатами. На такие критические оценки Г. Жубанова отвечала убежденно: «К сожалению, такие речи я слышу на протяжении всей творческой карьеры <…>. Но меня уже не переделать. В моей музыке — моя человеческая суть, моя душа. Мое творческое кредо, проверенное всей моей жизнью в искусстве» [3, с. 52]. «Национальный сюжет — это не музейное любование, а материал для выражения чувств, мыслей, страстей современного человека» [3, с. 51].

В последние три десятилетия, время независимости Казахстана, кардинально изменилась жизнь общества и культуры. Идеологические установки эпохи советской музыки утратили для композиторов свое значение. Обновилось и получило новые творческие импульсы музыкальное искусство, в том числе и композиторское творчество. Раздвинулись границы музыкального восприятия. Благодаря новым технологиям и международной интеграции стало безграничным звуковое пространство. Феномен копирования, заменяющий создание нового (о чем свидетельствует практика обработки), рождает новые условия для существования национального стиля. Молодое поколение музыковедов Казахстана уже пытается изучать новые имена, новые произведения. В самом отражении национальных свойств появились новые направления. Привлекает внимание композиторская деятельность традиционных исполнителей, сочинение музыки для различных инструментальных составов, синтезирование этнического стиля и современной массовой манеры высказывания и мн. др. В целях возрождения и популяризации национального искусства проводятся различные социокультурные мероприятия (коллективное исполнение кюя «Сары-арка Курмангазы»).

Самые неожиданные пути отражения национального начала получают поддержку у меценатов Казахстана. Так, известный путешественник и любитель музыки С. Ыскаков воплотил идею возрождения и пропаганды, организовав строительство «Тлеп кобыз сарайы», на парадном фасаде которого есть очертания древнего кобыза и его звуковых волн, а внутри — концертный зал в виде казахской юрты. Национальную музыку своеобразно услышал английский композитор К. Дженкинс. Его обработки казахских мелодий в сюитах «Тлеп» и "May night" («Абай», «Шакарим») для симфонического оркестра выполнены в духе мультикультурализма.

В музыкальной культуре независимого Казахстана разнообразны проявления национального: от аутентичных форм традиционного искусства в новых условиях музицирования до утонченных композиторских опусов, где эти коды культуры надо считывать, от использования чистых тембров народных инструментов до разнородного смешения классических и народных инструментов.

Изменилось ли так же существенно музыковедение в вопросах понимания национального стиля? Этот риторический вопрос важен для обозначения цели сделанного нами выше краткого анализа казахстанского музыковедения, посвященного композиторскому творчеству. Нам хотелось бы обратить внимание на многообразие значений музыкальной информации, идущей от ее этнической принад-

лежности. Художественно-эстетические задачи композитора могут выходить далеко за пределы национального стиля и консолидации культуры на основе преимущественной ее связи с национальными традициями. Содержание статьи строится на гипотезе о том, что национальная характерность не является абсолютным свойством, она не лежит в плоскости художественных целей и относится к средствам ее достижения. С точки зрения создания музыкального текста знаки национальной характерности приобретают самые разные значения в зависимости от контекста. Для их понимания и восприятия важно исходить из художественной цели произведения, определяющей его ценность, более широкую, чем национальная культура.

Нам представляется, что по поводу проблемы «фольклор и композитор» своевременно и эмоционально проникновенно высказался И. Земцовский: «По сокровенной сути творчества он находится одновременно внутри культуры и вне ее — *как никто другой внутри и как никто другой вне*». И далее: «Отталкиваясь от прошлого, даже уходя в него аналитическим воображением, наблюдая и изучая настоящее, горячо адресуясь к соотечественникам, художник при всем при этом *ощущает себя современником будущего*» [4, с.31–32]. Исходя из единства каждой национальной культуры, проблему национальных истоков И. Земцовский предлагает ставить «широко, не ограничивая ее узко понятым фольклором», а само понятие «истоков» считает спорным, неоднозначным, поскольку *законом «выживания мелосферы» является «освоение чужого»* (курсивы — У. Д.) [4, с. 32 – 33].

Чтобы представить музыку и творчество композиторов Казахстана в этом общезначимом смысле, охватить их в полноте и многообразии, ответы на эти методологические вопросы музыковедения, на наш взгляд, необходимо искать путем расширения представлений о значении национального начала в других культурах. В музыкальном искусстве есть немало интересных примеров, которые, казалось бы, построены на интонационно-тематических связях с национально определенным культурным наследием, но имеют художественный результат другого измерения, отличный от критерия национального стиля. Поэтому задачу данной статьи мы видим в характеристике опыта отражения национального в различных культурах и областях деятельности. Материалом для таких характеристик явились высказывания композиторов и исполнителей, наблюдения автора, парадоксальность которых убеждает в необходимости изменения устоявшихся взглядов на роль национальной характерности в казахской музыке и на ее связь с отражением свойств музыкального материала. Впервые об этом шла речь в книге «Творчество композиторов Казахстан 1920—1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности» [5, с. 31– 32].

Начнем с того примера, художественное воздействие которого послужило для автора веским объективным аргументом в пользу необходимости понимания музыковедами *нелинейности связи между национальной характерностью музыки и замыслом композитора, а также между творчеством и контекстами культуры*. Такой интересный опыт слушания и вслушивания в феномен национальной характерности музыки представился на концерте, посвященном 15-летию Казахского национального университета искусств (Нур-Султан, Центральный концертный зал «Казахстан», 2013 г.). В одной программе, непосредственно друг за другом, прозвучала музыка А. Бородина (Половецкие пляски с хором из оперы «Князь Игорь»), К. Орфа (“O Fortuna” из кантаты «Кармина Бурана») и М. Тулебаева (сцена айтыса из оперы «Биржан и Сара»). В трех танцевально-театральных композициях были представлены, казалось бы, совершенно несравнимые шедевры музыкального искусства. И все же само собой возникло звуковое их сопоставление. Для «слуха», изучающего казахскую музыку, открылась их особенность, связанная с *различием восприятия музыки, содержащей в своей основе фольклорные традиции*, в какой бы форме они не были представлены.

В музыке А. Бородина ощущается влияние восточных напевов, но при этом создается удивительно проникновенный образ Востока глазами русского человека. В сопоставлении с ней динамичная сцена айтыса воспринимается этнографической картиной, где обилие

песенных характеристик сглаживает проявление лиризма, свойственного индивидуальности М.Тулебаева. При этом, несомненно, оперная форма, сделанная по законам айтыса казахских акынов, определила новаторское значение оперы «Биржан и Сара» в оперном искусстве Казахстана.

Огромные различия художественных задач обнажаются также между К. Орфом и М. Тулебаевым. Надо отметить, что опера «Биржан и Сара» (1946) написана примерно в одно и то же время с кантатой «Кармина Бурана» К. Орфа (1935 – 1936), а точнее — даже десятилетием позже. Но если первозданная стихийность кантаты и некая агрессивность воздействия ее всеобъемлющей остинатности поражает современным духом и обще значимостью идеи «колеса фортуны», то вдохновенное прочтение казахского песнетворчества в опере М. Тулебаева несет другие исторические и культурологические смыслы. Они обращены в прошлое, и даже скорее — вне времени, нежели в настоящее или будущее. Ведь не случайно М. Тулебаева относят к основоположникам новой казахской культуры XX века, его миссия состояла в том, чтобы связать музыку настоящего с прошлым, сохранить преемственность искусства.

Во всех трех произведениях композиторы основываются на музыкальных первоисточниках, отсылающих к народной культуре, используют мелос, ритмы, пространственное ощущение звуков, отражающие фольклорные связи. Но соседство их звучания оказалось провокационным. Вскрылась несопоставимость их национальной характерности по значению в художественном замысле композитора и по эстетическому воздействию.

В истории музыки есть немало примеров, которые побуждают к размышлению над национальной характерностью и к переоценке отношения музыковедческой мысли к этой стороне казахской музыки. Так, общеизвестны обращения к народным мелодиям композиторов-классиков западной музыки. Интересны мотивы использования «янычарского стиля» и «турецких» сюжетов и образов в музыке Моцарта. По мнению Л. Кириллиной, он «вовсе не стремился поразить слушателей своей этнографической эрудицией» [6, с. 5]. Произведения его на «турецкую» тему — «о взаимопроникновении цивилизаций и о разных путях к взаимопостижению и взаимопониманию» [6, с. 20]. Условно национальные элементы его языка отражают социально-политические взгляды композитора, связанные с поддержкой императора Иосифа II, и доносят языком музыки эстетические смыслы. Их объединяет «постоянное *стремление великого мастера к чему-то новому для себя* (курсив — У. Д.) < … >. Моцарт в душе остается верен своему убеждению в том, что общечеловеческие ценности существуют, а значит милосердие выше мщения, а понимание плодотворнее вражды» [6, с. 24].

В связи с музыкой Моцарта поразительно и то, что в наше время глобализации информации интернет-общение знакомит с неожиданными интерпретациями классики в национальной стилизации в духе пародии, которые не услышишь в традиционном концерте. Ставший популярным турецкий марш в исполнении симфонического оркестра звучит в «татарской» транскрипции с пентатонными оборотами и характерными мелодическими опеваниями.

Чтобы заново понять и оценить музыку казахских композиторов, на наш взгляд, необходимо осознание сущности композиторского творчества, которая стоит за понятием «классическая музыка». Тогда само собой не будет необходимости в противопоставлении национального и европейского, на которое нередко опираются исследователи при анализе произведений композиторов Казахстана. Любопытно и продуктивно в этом плане общезначимое понимание, которое дал классической музыке известный зарубежный критик Алекс Росс: «Ей сложно дать имя, потому что, для начала, ее никогда не существовало — в том смысле, что *она не родилась в определенное время или в определенном месте.* У нее нет ни родословной, ни национальности». Если согласиться с утверждением, что классическая музыка — «это просто то, что создают композиторы», — то необходимо также признать ее предназначение: «гениальные паразиты, они жадно поглощают современный им материал, *чтобы создать нечто новое*» (курсивы — У. Д.) [7, с. 21]. В это субъектное простран-

ство входят и казахские композиторы. Поэтому и для казахской музыки XX века ценностный смысл определяется тем, что «композиторы создают нечто такое <...>, которое проникает в людские умы, и в этот момент люди заявляют, что не могут без нее жить» [7, с. 24]. Стоит, видимо, задуматься музыковедам: что из того композиторского наследия, которое основано на кюе и народной песне, порождает откровение в том, что без этого «невозможно жить»? Такое понимание классической музыки проясняет то, что национальная характерность не может рассматриваться как цель творчества, как может это казаться. Скорее всего — это одно из действенных средств классической музыки.

В XX веке, вместе с кардинальным изменением музыкального языка, использованием нетрадиционных техник композиции и в целом — новых стилевых течений (сонористика, полистилистка, минимализм и др.), показывающих новое содержание музыки и ее материал, — проблема национального в искусстве выходит в новые измерения. Так, в произведении В. Тарнопольского «Маятник Фуко» для камерного оркестра, казалось бы, далекого от национального колорита, слышатся аллюзии и цитаты из музыки А. Скрябина и И. Стравинского, обозначающие русскую почву и принадлежность автора к русской культуре.

Огромное влияние на национальную характерность музыки оказывает использование словесной речи и конкретного языка. В классической музыке опять же можно привести в пример творчество Моцарта, который писал музыку на немецкие и итальянские тексты. Интересно, что по стилевым свойствам некоторые оперы Генделя немцы даже не считают немецкими (например, «Ренальдо»). Важно и то, был ли вопрос национального для этих композиторов определяющим? Вероятнее всего нет: в национальном языке и конкретных текстах и Моцарта, и Генделя интересовало обще эстетическое содержание.

Вопрос литературного языка был существенным для казахской музыки в другой плоскости. Как известно, наряду с казахскими текстами композиторы используют оригинальные русские тексты (например, Г. Жубанова). Невозможно не упомянуть в этой связи параллели с литературным творчеством. Образцом парадоксальности художественных результатов является казахская поэзия Олжаса Сулейменова на русском языке, открывшая миру вселенские идеи и мысли современного потомка степных кочевников.

В интернациональном Казахстане композиторы другой этнической принадлежности создавали произведения на оригинальные тексты из казахской поэзии, которые стали олицетворением национальной культуры (песни «Казахский вальс» Л. Хамиди, «Шолпан» Е. Брусиловского). Интересно, что в многоязычной современной национальной культуре такие примеры проникновения в пространство, казалось бы, «неродного» языка встречаются и в области перевода литературных произведений. Так, в одном интервью, вспоминая Г. Бельгера, Е. Турсунов заметил, что «из всех казахских писателей и философов, которых я знаю, лучше и тоньше всех Абая чувствовал именно он — немец. И никто к Абаю так не приблизился» [8].

На этой почве этнических и культурологических несоответствий сложные «сплетения» во взаимодействии текста и музыки порождали парадоксальные взгляды на проявления национального стиля. Наверно, по формальным признакам легко было говорить, что Е. Брусиловский писал не казахскую музыку. Но при этом ведь его музыка продолжает звучать как образец национальной культуры? А сам композитор так и говорил: «Какую бы музыку я ни создавал — она получалась казахской» [9, с. 173].

В художественно-эстетическом понимании роли национального начала в музыке казахская композиторская школа унаследовала традиции русской культуры. Ее исключительные образцы использования национальных мотивов будут тоже интересны в методологическом аспекте. Блестящие примеры из музыки на испанскую тему у русских композиторов (М. Глинка, А. Глазунов) производят неоднозначное впечатление: это испанская или русская музыка или что-то другое, не требующее таких определений?

Популярный в советский период своими песнями композитор В. Шаинский в одной из телепередач признавался, что все его любимые народами Советского Союза песни являются ничем иным, как еврейскими кадишами, переделанными для слушателя русской культуры. К такому же роду национальных «перевоплощений» относится самое известное цыганское танго «Ревность» датского композитора Якоба Гадэ.

Наконец, убедительным примером неоднозначной национальной идентичности в музыке является песня «Когда мы были на войне». Она превратилась в народную, фольклорную, хотя имеет автора мелодии (В.Столяров) и поэтического текста (стихотворение «Песенка гусара» Д.Самойлова). Она даже стала относиться к казачьим песням. Хотя в тексте нет никаких указаний на казачество и вообще на род войск, нет исторической маркировки. В ней в стилизованной народной манере слышится монолог обобщенного героя бойца. К национальной музыке она не имеет прямого отношения. Хотя и в словах, и в музыке глубочайшее и проникновенное выражение духа любого народа.

Подходить к решению вопроса о национальных свойствах музыки невозможно, не учитывая их особенности, обусловленные исполнением и восприятием. Опыт в этой области огромен и интересен. Как известно, огромную роль в судьбе «Хованщины» М. Мусоргского сыграли разные редакции этой незавершенной композитором оперы. Исторически первой постановкой вопроса об аутентичном подходе к его музыке считается реакция французских слушателей на исполнение оперы в редакции Римского-Корсакова: «В осознании самобытности „неученого“ и „варварского“ М. Мусоргского французы опередили русских» [10, с. 179].

Многие слушатели и ценители исполнительского искусства С. Рихтера согласятся с тем, что он обладал свойством проникать в национальный стиль композиторов намного глубже, чем исполнители, для которых он был родным по происхождению и культуре. Это тонкое наблюдение французского журналиста и писателя Б. Монсенжона о таланте Рихтера имеет к тому же методологически важный вывод: «сумев подняться над условно ограниченными критериями понятия „национальный характер“, он выразил „истину“ Гайдна, Шопена, Шумана, Скрябина, Бартока, Шимановского...» [11, с. 3]. Сам С. Рихтер, тоже рассуждая о национальном начале, вскрывает еще более сложные аспекты его понимания: «Мне всегда казалось, что Равель и Дебюсси лучше представляют испанскую музыку, сообщая ее общечеловеческое значение, нежели испанские композиторы» [11, с.108]. Возможно, такой подход применительно к казахской музыкальной культуре тоже приблизит музыковедов к „истине“ композиторов Казахстана, не преувеличивая значение национального стиля и отдавая должное другим эстетическим вопросам в поисках общечеловеческого смысла и художественной ценности.

Среди казахских композиторов, которые, как было сказано выше, в целом стремились к национально характерной музыке, своим отношением выделялась Г. Жубанова. Она подчеркивала неразрывность национальной музыки с общемировой культурой и важность быть современным, обладая при этом индивидуальным почерком. И в музыке своей она понимала, что национальные свойства, скорее объединяют ее с культурой. А индивидуальные черты мелодики, фактурно-звукового пространства, характер развертывания музыкального времени, гармонические средства и тембровые приемы дают возможность высказываться так, чтобы находить отклик у любого слушателя. Воспринимая единый музыкальный мир, она находила общие смыслы между песней «Жас казак» Р. Елебаева, фугой es-moll И. С. Баха и хором половецких девушек в финале второго действия из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. Г. Жубанова видела свою миссию художника отличной от творчества предшествовавших ей основоположников композиторской школы (Е. Брусиловский, М. Тулебаев и др.). Она стремилась к тому, чтобы в ее произведениях «национальная музыка вышла из рамок локальной экзотической значимости и стала явлением общечеловеческим, откликающимся на насущные проблемы современности» [12, с. 98]. Если отбросить идеологический контекст этого высказывания, то в глубине текста прочитывается мысль о том, что необходимо говорить на современном

языке, и о том, что волнует современного человека в целом.

Возвращаясь к примерам влияния исполнителя на проявление национальных свойств, необходимо остановиться на жанре песни, где это особенно заметно. Своим голосом певец не только может вскрывать глубины интонационных особенностей, заложенные в произведении, но и способен специфичной манерой национального пения внести своеобразный «встречный» интонационный план. Так, многие эстрадные песни в национальной манере исполнения С. Павлиашвили становятся похожими на грузинские. По-иному выглядит пение Т. Гвердцители. Обладая тонким грузинским шармом, она, тем не менее, ограничивает себя пределами стилевой заданности песни, раскрывая авторскую идею.

При исполнении песни могут происходить вообще неожиданные перевоплощения, своеобразные национальные «переодевания», «переводы». Так, в репертуаре популярного в 1960–1970-е годы казахстанского вокально-инструментального ансамбля «Досмукасан» была песня «Сулу кыз». Это свободная обработка польской народной песни «Шла девица из лесочка» на казахский текст. О ее национальной исполнительской манере никто не задумывался, она распевалась в среде молодежи, на праздниках как своя, казахская.

Наконец, национальная характерность музыки зависит от того, к какому жанровому направлению творчества относится композитор. Сочинение в традиционных жанрах казахской музыки изначально сохраняет «код», и национальные свойства имеют абсолютное значение (кюи для домбры и кобыза, песни в сопровождении домбры и ансамбля народных инструментов). Это своего рода «рассказчик» на национальном языке. Жанровое направление композиторского творчества составляют сочинения в стилевой заданности оперно-симфонической музыки и массовой культуры. Национальная музыка в этом случае равнозначна переводу на международный музыкальный язык. Третьим направлением творчества композиторов является симбиоз традиционных исполнительских условий и средств современной музыки, при котором традиционные формы обогащаются тембровыми метаморфозами и выглядят «пересочинением» в рамках современного существования национальной традиции.

Приведенные примеры восприятия и понимания национальных свойств музыки из разных культур, видов творчества и жанров свидетельствуют о том, что в исследовании этого вопроса есть немало аспектов, требующих новых методологических подходов. Для представления роли национальной характерности в современной культуре можно сопоставить задачи музыковедения, обращенного к осмыслению творчества композиторов постсоветских стран, с аналогичными задачами в изучении латиноамериканской музыки, основанной на синтезе традиций западной, африканской и индейской культур.

Художественное направление, связанное с национальным возрождением в латиноамериканских странах, зарубежные ученые обозначают понятием «национализм» [13]. В контексте советской и постсоветской науки оно прочитывается негативно. Но если отбросить этот оценочный момент и принять во внимание одну из интерпретаций национализма — «не люблю чужое» (Ш. де Голль), — то становится понятным, какую глубинную информационно-коммуникативную роль и огромную силу эстетического воздействия имела национальная характерность музыкальных текстов, будь то бразильская музыка Вила Лобоса или казахская музыка М. Тулебаева.

В методологическом аспекте для музыковедения важно и то, что общезначимый смысл «национализма», заключенный в традиционализме, проявляется в стремлении к сохранению прошлого в настоящем и будущем и к замкнутости музыкальной культуры вокруг себя, которые характеризуют многие национальные культуры в современных реалиях интеграции и глобализации. Образы и темы, тесно связанные с народными традициями и обычаями, мелодии и темброзвуковые представления, понятные в контексте национальной культуры (и в определенной степени для других, родственных, культур), в условиях иных музыкальных традиций не становятся активно воздействующими, то есть не переходят в «свое». Поэтому для композиторского творчества художественный смысл работы над национальным материалом состоял не в его сохранении и изоляции. Абсолютное значение имела цель достичь гармонии: сделать «свое» — «чужим», и «чужое» — «своим». Как показывает история национальных музыкальных культур (например, казахской), путь к этой, по существу безграничной, цели искусства сложен, противоречив, многообразен. И конкретное ее осуществление определялось в значительной степени той дистанцией по отношению к «национализму», которую в своем творчестве ставили сами композиторы (в частности, М. Тулебаев или Г. Жубанова).

В контексте такого пути развития современной национальной культуры музыковедение, прежде ставившее своей задачей выявление, главным образом, национальных свойств, сможет продвинуться вперед и в соответствии с реальностью — преодолеть методологические проблемы, которые обнажаются в парадоксах восприятия и понимания, приведенных в примерах из музыкальной практики, в наблюдениях и высказываниях ученых и композиторов.

Литература

1. Шахназарова Н. Г. Самосознание национальной музыкальной традиции — важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества // Научный вестник Московской консерватории. — М.: Моск. гос. консерватория. — 2012. — № 4. — С. 10 — 15.
2. Абдрахман Г. Б., Джумакова У. Р. Приношение Газизе Жубановой: научно-документальный портрет. — Астана: Фо-лиант, 2017. — 256 с.
3. Жубанова Г. А. Мир мой — музыка: Статьи, очерки, воспоминания / Сост. и ред. Д. Мамбетова: в 2 т. — Алматы, 1997. — Т. 1. — 210 с.
4. Земцовский И. И. Мелосфера Мусоргского — его «неизвестная родина» // Музыкальная академия. — 2012. — № 3. — С. 30 — 35.
5. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920 — 1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: Исследование. — Астана: Фолиант, 2003. — 232 с.
6. Кириллина Л. В. Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. — М.: Моск. гос. консерватория. — 2011. — № 1. — С. 5 — 25.
7. Алекс Росс. «Послушайте» / Пер. с англ. М. Мишель. — Астрель: Cornus, 2013. — 352 с.
8. Лица Казахстана. Герольд Бельгер: интервью Е. Турсунова / В.
9. Борейко [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https:// ratel.kz. Дата обращения: 02.10.2018.
10. Брусиловский Е. Г. Праздник казахского музыкального театра // Мукан Тулебаев: Сб. статей к 80-летию со дня рождения. — Алма-Ата, 1992. — С. 171 — 184.
11. Тимофеев Я. И. Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. — М.: Моск. гос. консерватория. — 2010. — № 2. — С. 177 — 193.
12. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. — М.: Классика-XX, 2013. — 480 с.
13. Жубанова Г. А. Мир мой — музыка: Статьи, очерки, воспоминания / Сост. и ред. Д. А. Мамбетова: в 2 т. — Алматы, 1997. — Т. 2. — 262 с.
14. Смит Э. Д. Национализм и модернизм: Критический обзор современных теорий наций и национализма / Пер. с англ. А. В. Смирнова, Ю. М. Филиппова, Э. С. Загашвили и др. — М.: Праксис, 2004. — 464 с.

УДК 78. 03 (575.2) (04)

Недлина Валерия Ефимовна,
преподаватель кафедры музыковедения
Казахская национальная консерватория
им. Курмангазы

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА И ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация. *На современном этапе актуализируются творческие задачи по обновлению стиля академической и массовой музыки. Как и в начале становления национальной композиторской школы европейской традиции они решаются через обращение к традиционной музыке.*

Ключевые слова: *Европа, традиция, композитор, традиционная музыка, актуальность.*

АЗЫРКЫ ЗАМАНБАП КАЗАК МУЗЫКАСЫНДА КОМПОЗИТОРДУК ЧЫГАРМАЧЫЛЫК ЖАНА САЛТТУУ МАДАНИЯТТЫН ӨЗ АРА КАРЫМ-КАТЫШЫ

Аннотация. *Азыркы заманбап доорунда академиялык жана массалык музыканын стилин жаңылантуу боюнча чыгармачылык милдетти актуалдаштырат. Жогоруда айтылгандай, европалык каада-салт улуттук композитордук мектептин жаралышы салттык музыкага кайрылуу аркылуу чечилет.*

Негизги сөздөр: *Европа, каада-салт, композитор, салттык музыка, актуалдуулук.*

INTERACTION OF COMPOSER'S CREATIVITY AND TRADITIONAL CULTURE IN MODERN KAZAKH MUSIC

Abstract. *Interaction of composers' oeuvre and traditional culture in modern Kazakh music at the present stage creative tasks of updating of academic and mass music's style are actualized. As well as at the beginning of formation of national composer school of the European tradition they are solved through the appeal to traditional music.*

Key words: *Europe, tradition, composer, traditional music, relevance.*

Творчество композиторов молодых национальных композиторских школ (МНКШ, термин М. Дрожжиной [6]) часто оценивается именно с позиций национального стиля. В данной статье будут рассмотрены понятия «национальный стиль» и «музыкальный язык» в соответствии с предложенной Е.В. Назайкинским триадой «язык-произведение-стиль» [13,72] применительно к казахской музыке.

Как верно подмечают А. Мухамбетова и Г. Бегалинова, непременным условием бытования музыкального языка следует считать языковую среду, обусловленную в первую очередь «географической средой обитания этноса, типом хозяйства, социальным укладом, религией, психологией, культурой, историческим развитием» [3]. Исторические, политические, экономические, культурные, а отчасти и эколо-

гические процессы в XX веке коренным образом изменили кочевой быт казахов. Языковая среда традиционной музыки, расцвет которой пришёлся на относительно мирный XIX век, утрачена практически безвозвратно. В XX веке казахская музыкальная культура вступила в активное взаимодействие с музыкальными традициями и языком Европы. Это повлекло за собой появление национальной композиторской школы новоевропейской традиции и влияние на традиционную музыкальную культуру новых форм музицирования (оркестр народных инструментов, созданный А. К. Жубановым по образцу андреевского, симфонический оркестр, оперный театр и т.д.). В результате взаимодействия всех пластов казахской культуры происходят изменения в музыкальном языке, создание национального стиля. В последние тридцать лет, когда переосмысливается роль традиционной культуры в Казахстане и усиливается её влияние, создаются новые условия взаимодействия композиторского творчества и традиционной музыки.

Особенности музыкального языка в произведениях традиционной и композиторской музыки неоднократно привлекали к себе внимание исследователей. Отдельные вопросы в разное время поднимались А. К. Жубановым, Б. Г. Ерзаковичем, С. А. Кузембай, Н. С. Кетегеновой, У. Р. Джумаковой, Т. К. Джумалиевой, Б. Амановым, Б. И. Каракуловым, А. Р. Бердибай, А. С. Сабировой, С. Даукеевой, Б. Т. Аманжоловым и многие другие.

Значительное внимание уделяется народной терминологии, связанной с описанием тембра и качества звука, фиксации и реконструкции аутентичного звучания инструментов и голоса, влияние новой «музыкальной языковой системы» (европейская академическая музыка и казахская музыка новоевропейской традиции) на казахскую традиционную музыку. Одной из основных проблем становится описание феномена национального музыкального языка.

Глубинным источником музыкального языка представляется национальный звукоидеал [1]. В последние десятилетия проблемы национального звукоидеала и так называемого казахского музыкального языка (термин А .Мухамбетовой) активно разрабатываются этномузыковедами А. И.Мухамбетовой, С. А. Елемановой, С. И. Утегалиевой, Г. А. Бегалиновой. Наиболее ярко он проявляется через тембры национальных музыкальных инструментов, о чем пишут И. Мациевский, А. Мухамбетова и С. Утегалиева [16]. Так С. Утегалиева, вводя понятие тембро - регистровой трактовки звука/тона, дает следующую характеристику общетюркского звукоидеала: «Нижний тон звучит одновременно с сонорным фоном и обертонами, а также с шумовыми добавками» [15], что справедливо практически для всех жанров казахской музыки, в особенности инструментальной. Схожую характеристику тембрового звукоидеала можно найти у А. Мухамбетовой [12,131], которая выделяет в качестве его основных параметров обертоновую насыщенность звука, гнусавость тембра, обилие призвуков (шумов), бурдонные формы многоголосия. Само понятие «звукоидеал» контонационно по своей природе: оно связано скорее с пространственной природой музыкального звука, нежели с временной [9].

Распространение в этномузыковедческих трудах понятия «общетюркский звукоидеал» заставляет предположить, что звукоидеал как феномен формируется в период зарождения этноса[1] и далее не меняется, а только «надстраивается» региональными и национальными особенностями[2]. Данное утверждение выдвигается как гипотеза и требует отдельного более пристального изучения.

Наличие особых, хотя и родственных другим тюркским народам, инструментов, жанров, терминологии свидетельствует об обособлении казахского музыкального языка от древнего общетюркского прототипа. Он складывается в течение, по меньшей мере, восьми веков (с XI века – периода заселения кочевниками-кипчаками территории современного Казахстана и Южно-русских степей).

К XIX веку[3] в казахской музыкальной культуре уже сформировалась достаточно развётвлённая жанровая система, включающая ритуальную, бытовую и устно-профессиональную сферы. В этот период складываются западно- и восточноказахстанские домбровые школы (*токпе* и *шертпе*), песенные аркинская и мангистауские школы, которые, базируясь на древних музыкальных традициях, обновляют музыкальный язык регионов. Формирование устно-профессиональных школ, появление большого числа персонифицированных тра-

диционных композиторов, часто именуемых композиторами мелодистами и создающих произведения с закреплённым авторством, фиксируемым в памяти народа, в тексте и в стилистических особенностях произведения, свидетельствует об актуализации стилевого начала.

К 20-30-м годам XX века в Казахстане существовала развитая эндогенная музыкальная среда, представленная обрядовой, бытовой и устно-профессиональной сферами, в недрах которых был обобщен, развит и усовершенствован[4] музыкальный язык традиционной культуры. Внедрение профессионализма европейской традиции со всеми сопутствующими атрибутами (композиторы и исполнители; концертная форма бытования музыки; инструменты, оркестры, театры, филармонии и т.д.) существенно изменило соотношение компонентов музыкальной культуры.

В этот период одновременно сосуществуют два типа композиций: традиционная и европейски ориентированная (В.Юнусова) [17]. Их параллельное сосуществование – «характерная особенность внеевропейских культур в XX столетии» [17,539]. В условиях МНКШ бывшего Советского Союза, по мнению М.Дрожжиной, взаимодействие протекало в основном на уровне культурного обмена и культурного доминирования [6,93]. Надо отметить, что проводимая советским государством культурная политика поддерживала пропаганду традиционного искусства, но во многом подход к нему был избирательным, что привело к меньшей востребованности устно-профессиональных традиций (восточно-казахстанская домбровая школа *шертпе*), а отдельные явления (шаманизм *баксы*, суфийские церемонии *зикры*) практически находились под угрозой исчезновения. Акценты сместились в сторону европейских форм музицирования и созданных на их основе национальных (ансамбли и оркестры народных инструментов, новая массовая казахская песня).

В контексте проблемы двух композиций выявляются основные языковые и стилевые тенденции в казахской музыке XX века, которые условно можно обозначить как *западно-ориентированную*[5] и *традиционно-ориентированную* и *синтезирующую*. Первая доминировала на стадии формирования национальной композиторской школы (1920-е – начало 1950-х [5,63]). Она (тенденция) характеризуется проявлением национальных черт на уровне заимствования тематизма (методами цитаты или стилизации) с преобладанием европейских форм и принципов развития музыкального материала (особенно фактуры, гармонии, тембров[6]). Вторая заключается в различных формах синтеза традиционных и привнесённых европейских средств музыкальной выразительности. Синтез происходит в двух магистральных направлениях. Первое – адаптация традиционного тематизма и форм или их элементов в произведениях для европейских инструментов. Второе направление проявляется в привлечении тембров традиционных инструментов (реконструированных и аутентичных) как в соединении с европейскими, так и самих по себе (сольно, в ансамбле, в оркестре). Исторически вторая тенденция зарождается лишь немного позже первой (так пьеса для фортепиано 1920-х годов А. В. Затаевича «Тепен-кою» на теме одноименного домбрового кюя выходит за рамки простой обработки и нередко сравнивается с «Исламеем» М. А. Балакирева [4, 186]). Однако ярко проявляет себя с конца 1950-х годов (в творчестве Н. Тлендиева, М. Койшибаева).

На современном этапе (1990-2010-е годы) обе тенденции по-прежнему актуальны и формируется третья, синтезирующая. В той или иной степени они проявляются в творчестве практически всех современных композиторов, как старшего, так и младшего поколений. К западно-ориентированной тенденции тяготеют такие композиторы, как Б. Баяхунов (р. 1933), А. Новиков (р.1937), В. Стригоцкий (р. 1947), Т. Кажгалиев (1947-1996), А. Серкебаев (р. 1948), А. Бестыбаев (р. 1959), С. Еркимбеков (р. 1958), А.Мамбетов (р.1961), из молодого поколения – Е. Никонова (р. 1977), Т. Нильдикешев (р. 1982), Е. Задериушко (р. 1983). Ориентация на традицию свойственна творчеству М. Мангитаева (1937-2011), Б. Аманжола (р. 1952), Б. Дальденбаева (р.1955). Своеобразную синтезирующую позицию занимают такие композиторы как К. Шильдебаев (р.1957), С. Абдинуров (р.1962), А. Раимкулова (р. 1964), А. Абдинуров (р.1978), Т. Жармухамед (р.1981).

Историческим событием, оказавшим значительное влияние на все сферы общественной жизни, в том числе и на музыкальную культуру стало обретение независимости в 1991 году. В 1990-е годы с особой остротой встаёт вопрос об оценке состояния музыкального языка как индикатора состояния культуры, её соответствия новому статусу государства. В работах А. Мухамбетовой, Г. Бегалиновой, Г. Абдрахман казахский музыкальный язык представлен как проблемная сфера, требующая незамедлительного вмешательства власти для сохранения и возрождения [2; 3; 11], поскольку «в настоящее время в силу деструктивных изменений, произошедших в казахской культуре в XX веке, функционирование коммуникативной системы казахского музыкального языка нарушено» [11,68]. Деструктивные изменения касаются в первую очередь городских жителей, оторванных от культурно-исторических корней. Коллизии, связанные с данной проблемой, В.Задерацкий описывает следующим образом: «Столкновение этно-индивидуального и глобально-универсального разрешается в пользу последнего. Таковы, по крайней мере, внешние признаки ситуации, уяснение динамики которой невозможно без того, чтобы не коснуться краеугольного философского вопроса начала XX века: разведения понятий культуры и цивилизации» [8,2].

Невольно возникает ряд вопросов: действительно ли ситуация трагична и национальный музыкальный язык умирает под давлением внешних факторов? Сохраняется ли хотя бы локально среда его функционирования? Все ли сферы проявления национального находятся в кризисной стадии?

Нельзя сказать, что на современном этапе веками складывавшаяся традиция прекратила своё существование. В бытовой и в устно-профессиональной сфере можно наблюдать не только перерождение жанров, зачастую сопряженное с деградацией (устно-профессиональная песня, музыка свадебного обряда), но и возрождение (музыкально-поэтическое состязание *айтыс*), и даже возникновение новых форм в рамках музыкальной традиции (песни самодеятельных авторов [2]). Активное взаимодействие с традиционной музыкой наблюдается в академической и массовой музыке. Помимо существовавших форм претворения национального через претворение элементов традиционной музыки (например, в жанре симфонического кюя), возникают новые формы и даже сферы взаимовлияния (мультимедийные жанры). Большим спросом пользуются композиции в различных массовых жанрах: поп, рок, джаз с закрепившейся приставкой «этно-» (творчество этно-рок групп «Роксонаки», «Ультау», этно-поп группы «Уркер», этно-метал-рок группы «Алдаспан» и др.), активно привлекающих народные инструменты, аутентичные традиционные песни и кюи и элементы традиционной музыки.

Идейно-эстетические традиции современной казахской академической, а вслед за ней и массовой музыки продолжают привнесённые на заре формирования профессионализма европейского типа из русской культуры, а именно «связь профессионального творчества с фольклорными источниками» [10, 228], применительно к республикам Центральной Азии. С одной стороны, жизнеспособность этих традиций говорит об их объективности, универсальности. С другой стороны, можно констатировать вызванную довольно жёсткими эстетическими установками инертность стилистических тенденций. Она подтверждается небольшим количеством произведений экспериментального плана (например, ориентированных на авангард) на фоне преобладающего большинства произведений классико-романтического плана с включением национальных элементов в мелодии, гармонии и форме по устоявшимся в XX веке канонам.

Обновление стилистики произведений современных композиторов, поиски новых способов выражения национального происходят главным образом с опорой именно на звуко-идеал, на тембровую основу традиционной музыки, а не на более «осязаемые» мелодику, гармонию, лад, выработанные в традиционной устно-профессиональной среде. В этой связи особенно выделяется творчество таких композиторов, как Б.Аманжол, Е.Хусаинов, А.Раимкулова. Полагаем, что это связано с попыткой авторов обратиться к слушателю через наиболее «глубинные», «бессознательные» элементы личности, национального самосознания, поскольку иные элементы музыкального языка не могут быть адекватно восприняты в силу отторжения значительной части потенциальных слушателей от традиционной культуры, связанной с утраченным кочевым укладом жизни.

Повышение интереса к традиционной культуре, наблюдающееся в период независимости, вероятно, даст новые результаты

Литература

1. Bose Fr. Musikalische Volkerkunde. Freiburg, 1953. - 197 pp.
2. Абдрахман Г.Б. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: Автореф. дисс. … канд. – Алматы, 1999.
3. Бегалинова Г.А. Казахский музыкальный язык и его современное функционирование : Автореф. дисс. … канд. – Алматы, 1999.
4. Дернова В.П. Инструментальная музыка. // Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата, 1962.
5. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. : дисс. … д-ра искусствоведения. – М., 2003. – 218 с.
6. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. дисс. … докт.иск. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
7. Еленанова С.А. О генезисе, эволюции и стиле казахской традиционной песенной культуры (методологический дискурс) // Музыкальная наука на постсоветском пространстве (Международная интернет конференция). – Москва, РАМ им.Гнесиных, 2010. – сайт: http://musxxi.gnesin-academy.ru/?p=382
8. Задерацкий В.В. Мир, музыка и мы. / Музыкальная академия, № 4, 1991. – с.2-9.
9. Мациевский И.В. Эко-психологические факторы контонационного восприятия и структурирования музыки. / Сб. Контонация: перспективы музыкального искусство и науки о музыке. – СПб. : Астерион, 2011. – с.7-14
10. Михайлов М.К. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
11. Мухамбетова А.И., Бегалинова Г.А. Казахский музыкальный язык как государственная проблема / «Алматы-ART», 2003, № 1 – с.68-69.
12. Мухамбетова, А. Музыкальное пространство тюркской музыки. // Тезисы Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». – Алматы, 1994.
13. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. – М., 2003. – 248 с.
14. Сузукей В.Ю. Центрально-азиатский тип музыкальной цивилизации в культурах современных потомков тюрок. // Вестник АлтГТУ им. ИИ Ползунова №1-2 2007 – с. 117-119.
15. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркоязычных народов. // Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание. 2010 №4. – сайт: http://www.vestnik.adygnet.ru//2010. 4.
16. Утегалиева С.И. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы, 2006. – 120 с.
17. Юнусова В.Н. На стыке двух композиций // История зарубежной музыки XX век. – М., «Музыка», 2005 – с. 539-545.

УДК 7 (1/ 9) (575.2)(04)

Лузанова Екатерина Сергеевна,
профессор
кандидат искусствоведения,
Заслуженный деятель культуры КР

МЕЛИС УБУКЕЕВ: «ЭПОС «МАНАС» – РОВЕСНИК КЫРГЫЗСКОГО ЭТНОСА И ПРИНАДЛЕЖИТ ВСЕЙ КОЧЕВОЙ КУЛЬТУРЕ»

Аннотация. *Выдающийся кинорежиссер, исследователь эпоса «Манас», народный артист КР Мелис Убукеев (1935–1996) – автор первых классических документальных и художественных фильмов, в которых последовательно проводится мысль о художественной традиции как основе современного кыргызского искусства. В статье также кратко освещаются вопросы базового значения традиционного наследия кыргызского народа для отечественного кинематографа.*

Ключевые слова: *эпос, традиция, фильм, кино, автор, этнос, кинорежиссер.*

МЕЛИС УБУКЕЕВ: «МАНАС» ЭПОСУ – КЫРГЫЗ ЭТНОСУНУН КУРДАШЫ ЖАНА БАРДЫК КӨЧМӨН МАДАНИЯТЫНА ТААНДЫК»

Аннотация. *Кинорежиссер, «Манас» эпосун изилдөөчү, КРнын эл артисти Мелис Убукеев (1935-1996) – биринчи классикалык жана көркөм фильмдин көркөм салт жөнүндө азыркы кыргыз маданиятынын негизде ирээти менен өтө турган биринчи классикалык жана көркөм фильмдин автору. Макалада ошондой эле, кыргыз элинин салттык мурасынын ата-мекендик киноматографынын баштапкы маанисине байланышкан маселелер кыскача каралат.*

Негизги создор: *эпос, салт, филм, кино, автор, эл, кинорежиссёр.*

MELIS UBUKEEV: «EPOS «MANAS» - MONUMENT OF THE KYRGYZ ETHNIC AND BELONGS ALL NUMBER CULTURE»

Abstract. *The outstanding film director, the researcher of the epos «Manas», the people's artist of KR Mélisse Ubukeev (1935-1996) is the author of the first classical documentary and feature films in which the thought of art tradition as to a basis of the modern Kyrgyz arts is consistently carried out. In article questions of basic value of traditional heritage of the Kyrgyz people for domestic cinema are also briefly taken up.*

Key words: *epic, tradition, film, cinema, author, ethnos, film director.*

Традиционное наследие кыргызского народа – песни, кюй, акынские жанры, великий эпос – занимает важное место в отечественном кинематографе. Например, строки героического «Манаса» впервые прозвучали в документальной картине «На высокой земле» режиссера М. Варейкис еще в 1941 году. Соавторы знаменитой короткометражной ленты «Манасчы» о Саякбае Каралаеве – сценарист К. Омуркулов и режиссер Б. Шамшиев создали на самом деле документальный фильм-размышление о значении эпической культуры.

В одном из эпизодов фильма «Материнское поле» режиссера Г. Базарова, Толгонай берет в руки темир комуз: «Это сразу делает ее какой-то очень понятной своему зрителю, –

рассказывала народная артистка СССР Бакен Кадыкеева. – И к тому же здесь та естественность, к которой я все время стремилась и которую искала».

Непревзойденному Суйменкулу Чокморову удалось соединить в своих ролях документальность, романтику и эпос – пожалуй, в этом и заключается «секрет» кыргызского «чуда», одним из творцов которого является Болот Шамшиев, режиссер фильма «Алые маки Иссык-Куля». Образ пограничника здесь открывается для зрителя иной гранью, когда Карабалта – С. Чокморов тихо и проникновенно поет песню «Темир тас» казахского акына Биржан-сала.

Призвание героини фильма «Кошокчу» режиссера А. Суюндукова – нести людям свой редкий дар. Актрисы Ш. Касмалиева (героиня в юности) и М. Далбаева (в зрелости) талантливо сыграли здесь судьбу целого поколения, а их трагический кошок стал музыкально-поэтическим лейтмотивом.

Мелодии в исполнении мультиинструменталиста Н. Нышанова несут в фильме «Бешкемпир» Актана А. Кубата свою необычную смысловую нагрузку: «Я не снимал, а словно вспоминал свой фильм», – говорилавтор, намекая на собственное детство, «озвученное» песнями и күү.

В фильме-эпопее «Курманжан датка» режиссера Садыка Шер-Нияза словно из генетической памяти прорастают музыкальные символы кочевья. Задумчивая и экспрессивная, порученная виолончели и кыл кыяку, эта тема свяжет своей суровой нитью этапы экранной жизни Алайской царицы. Глашатая своего времени, комузчу Ниязалы Борошева сыграл в фильме известный исполнитель Руслан Жумабаев.

Следует отметить, что одним из первых кинематографистов, кто не только запечатлел, но пристально изучал эпическое наследие, был народный артист КР, кинорежиссер **Мелис Убукеев** (1935–1996). На его творческую позицию большое влияние оказало знание истории, эпической культуры и традиций (напомним, что он,выпускник ВГИКа, мастерской М. Ромма и С. Герасимова, имел не только высшее кинематографическое, но иуниверситетское образование).

Три его первых фильма, снятых в 1960-е годы, наметили развитие национального кинематографа по основным руслам, и уже в них чувствовалась этическая платформа автора. Картина «Река гор» (1960) переориентировала кыргызскую документалистику с видового или «отчетного» жанров, которые в те годы были наиболее частыми кандидатами к выходу на большой экран, на проблемный, исследовательский киножанр. И еще фильм стал пророческим: лишь десятилетия спустя люди забьют экологическую тревогу, набатом звучащую в фильме.

Эпическая кинопоэма «Ак-Мөөр» (1969, сценарист – известный писатель Т. Касымбеков) – открыла дорогу национальному телевизионному кино. Это была не только первая работа новой телестудии, но и первый фильм по мотивам «малого эпоса». В картине сведены к «единому кинознаменателю» приемы экранной условности, эпического повествования и поэтического реализма, присущего актерской школе Таттыбюбю Турсунбаевой, Болота Бейшеналиева, Муратбека Рыскулова. История влюбленных, бросивших вызов вековым устоям, насильно разлученных и встречающихся в ином, волшебном мире, рассказана языком кинопоэзии. Здесь все необычно для того времени: сказ дастанчы, стихи в устах героев, изысканная стилистика кадра.

Именно из традиции М. Убукеев черпает сказовую интонацию, атрибутику, одушевление природы, музыкальное оформление картины. Имеется в виду фильм «Трудная переправа» (1964, собственный сценарий по мотивам творчества М. Элебаева), построенном на условно-поэтической эстетике, несмотря на конкретные трагические реалии 2016-1918 гг. в истории кыргызского народа.

М. Убукеев заявил в этом фильме-дебюте о приверженности эпическому принципу, из которого он извлекает образы-символы, каким является, прежде всего, Слепая (Б. Кыдыкеева). Режиссер органично сочетает возвышенное и обыденное, народное и личностное, а рядом – ежедневный и немудреный быт, восстановленный оператором К. Кыдыралиевым и художником С. Агояном с любовью и тщательностью этнографистов.

Фильм выдержан в суровой тональности античной трагедии. Национальный «реквием» – так назвал Ч. Айтматов песню-плач «Карагул ботом», пришедший из глубины веков, стал камертоном киноленты. Автор музыки, композитор В. Кончаков обнаруживает в фольклоре и дыхание новой эпохи: завтрашний день в фильме олицетворяет мелодия күү Ыбырая Туманова «Паровоз».

Таким образом, «Трудная переправа» – первый кыргызский фильм, в котором последовательно проводится мысль о художественной традиции как основе современного искусства. О трепетном отношении к традиционному наследию свидетельствуют также документально-игровые фильмы М. Убукеева «Прикосновение к вечности» (1984) и «Вселенная Манаса» (1995).

Надо сказать, что творческие интересы Мелиса Убукеева простирались и за пределы кинематографа, он поставил в Кыргызском национальном академическом драматическом театре им. Т. Абдумомунова пьесу Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова «Восхождение на Фудзияму», которая шла на этой сцене много лет, обращался к художественной прозе.

Однако весь свой опыт режиссера, писателя, историка М. Убукеев вложил в познание великого героического эпоса «Манас». Очевидно, увлечение этой глобальной темой началось с середины 60-х годов, когда режиссер снял документальный фильм «Великий сказитель» о великом манасчы Саякбае Каралаеве. В первой части фильма Чынгыз Айтматов рассказывает в своей повествовательно-интеллектуальной манере о «Гомере XX века». Во второй, основной, помещены четыре больших фрагмента из «Манаса» в интерпретации Саякбая Каралаева. Камера останавливается на выразительных стоп-кадрах, необычная композиция и стилистика фильма «аккомпанируют» содержанию и драматургии эпоса. Протяженные монтажные куски, закадровая музыка передают, прежде всего, высокий смысл эпического сказания.

Исследования многих лет спрессованы в книге М. Убукеева «"Манас" – эпическая культура кыргызов», которая вышла в свет уже после кончины автора. Именно по мотивам своей рукописи, с которой он любезно ознакомил автора этих строк еще до выхода монографии в свет, Мелис Убукеев снял свой последний художественно-документальный фильм «Вселенная Манаса» (1995). Выводы, сделанные Убукеевым-манасоведом, были интересными, очень личностными, порой сенсационными:

– У нашего эпоса – два слоя содержания, – рассказывал МелисАйткулович нам в интервью в июне 1995 года. – Внешний, сюжетный слой понятен всем слушателям, а теперь, когда существует много изданий, – и читателям эпоса. Внутренний же – сложный, семантический, на уровне понятий, зашифрованных в символах. Они уже никогда не раскроются для людей в своем первоначальном смысле, и в этом для меня притягательная загадка эпоса. Наш эпос – такое же глобальное явление, как Коран и Библия. Он заключает в себе колоссальное нравственное содержание. Кыргызстан начинает свою судьбу как самостоятельное государство, он нуждается в своей идеологии. Никто и ничто не даст нам идеологии глубже, чем «Манас», например, этническая терпимость, благодаря которой Кыргызстан – интернациональная страна. Я считаю, что 1000-летие «Манаса» – условная дата. На самом деле он ровесник кыргызского этноса, которому две тысячи лет, и более того – принадлежит всей кочевой культуре. В него внесли свой вклад не только кыргызы, но и другие тюркские народы, в том числе и те, которые сошли со «сцены» истории. Идея «Манаса» и семи (а не трех, как принято считать) его частей – объединение кыргызских племен перед внешней опасностью, тщетность осуществления этой цели из-за вмешательства высшей силы – рока. Поэтому «Манас» – прежде всего трагедия. И все, кто с ним соприкасается так или иначе, испытывают катарсис, – продолжал режиссер.

«Манас», – считал Мелис Убукеев, – гнездо всех видов и жанров национального искусства: современного театра, литературы, живописи, кино. Распространение книг и средств массовой коммуникации в Кыргызстане, казалось бы, должны дать эпосу вторую жизнь, но вместо этого, – считал мастер,– новые условия стали неким тормозом для эпоса. И этот парадокс не удивителен: эпос по своей природе – живой организм. В письменной же литературе он «консервируется», а в выступлениях эстрадных сказителей, не являющихся по сути импровизаторами, теряет свою мощь.

Подражание, тиражирование популярных эпизодов ничего не добавляет к эпосу, он движется по замкнутому кругу, – говорил Мелис Айткулович. Иссякли живые источники эпоса – прекратилась эстафета поколений истинных манасчы-импровизаторов. Словно в подтверж-

дение этих слов, в 1994 году М. Убукеев как сценарист и У. Джеентаев – режиссер сняли документальный фильм о «последнем манасчы» Шаабае Азизове (кстати, таково и название фильма).

«В окружении иных культур, на фоне попыток его ремесленных интерпретаций эпос кыргызов остался замкнутой эстетической системой. Дальнейшее его развитие уже будет непродуктивным. Эпос умирает. И уходит в бессмертие…». Напомним еще раз, что эти слова были произнесены выдающимся кинорежиссером и исследователем «Манаса» в беседе с автором этих строк в 1995 году – почти четверть века назад.

Вскоре Мелиса Айткуловича Убукеева не стало. Поэтому, к сожалению, он не застал бурный рост всенационального интереса к великому наследию кыргызского народа, который был серьезно, планомерно и системно поддержан на государственном и общественном уровнях, а также в творчестве современных носителей эпической традиции и мастеров искусств – театра, музыки, живописи, кинематографа.

На самом деле великий эпос бесконечен, и это аксиома. «Утешает мысль, – пишет Мелис Убукеев в своей книге о «Манасе», – что исследователи и художники будущего уже на качественно ином уровне знаний, интуиции и национального самосознания по-новому высветят многовековую толщу эпоса, его многогранный художественный мир, его фантастические картины и найдут в «Манасе» неисчерпаемый источник вдохновения».

Бесспорно, научная и гуманитарная ситуацияв современном Кыргызстанестабильно оправдываетэти пророческие слова выдающегося деятеля национальной культуры, кинорежиссера, мыслителя-гуманитария, народного артиста Кыргызской Республики Мелиса Убукеева.

Литература

1. **Убукеев М.** «Манас» – эпическая культура кыргызов: опыт художественно-научного, культурологического осмысления эпоса. – Бишкек: Мурас, 1998. – 132 с.
2. **Лузанова Е.** Киноискусство в Кыргызстане: учебное пособие. – Бишкек: Устатшакирт, 2015. – 284 с.

УДК 681.817 (575.2)04

Мамаев Настарбек Бектенович,
докторант Венской академии изобразительных искусств
директор Кыргызского Государственного Художественного училища им. Чуйкова

КУЛЬТУРНАЯ СВЯЗЬ ЕВРОПЫ И АЗИИ ПРОТИВ ГИБРИДНЫХ ВОЙН

Аннотация. *Культурная связь Европы и Азии против гибридных войн. Культура и искусство влияют на разум человека как на просветление, вежливость и образование. Я верю, что есть своего рода философия, культура души. Возможно, в будущем ценность обеих культур Европы и Азии будет способствовать прекращению гибридных войн и установлению международного порядка.*

Ключевые слова: *гибридная война, культура, боевые действия, диалог культур.*

ЕВРОПА ЖАНА АЗИЯНЫН ГИБРИДДИК СОГУШКА КАРШЫ МАДАНИЙ БАЙЛАНЫШЫ

Аннотация. *Искусство жана маданият адамдын ан-сезимине билимдүүлүк, тарбиялуулук жана агартуучулуктай эле таасир этет. Ошондой эле философия, жан дүйнө маданияты сыяктуу перселер бар. Балким келечекте Европа менен Азиянын маданият баалуулуктары гибриддик согуштардын алдын алып, эл аралык тартипти жүргүзүүгө шарт түзөт.*

Негизги создор: *гибриддик согуш, маданият, согуштук аракеттер, маданий диалог.*

CULTURAL COMMUNICATION OF EUROPE AND ASIA AGAINST HYBRID WARS.

Abstract. *The cultural connection of Europe and Asia against hybrid wars.Culture and art affects the human mind as enlightenment, courteousness and education. I believe there is a kind a philosophy, a culture of the soul. Perhaps in the future, the value of both cultures of Europe and Asia will contribute to the end of hybrid wars and the establishment of an international order.*

Key words: *hybrid war, culture, fighting, dialogue of cultures.*

Гибридные войны – это уже не вымысел и не фантастический сюжет из триллеров, а реальность, с которой человечество сталкивается сегодня. Это новый режим ведения войны, так называемый новый формат боевых действий, где применяются как привычные всем нам военные силы и формирования, так и нерегулярные тактики, и формирования, террористические акты (в том числе насилие и принуждение) а также криминальный беспорядок. Инициаторами и идеологами этих боевых действий могут быть как государственные, так и негосударственные заинтересованные стороны. Важно отметить, что в последнее время эту фразу «гибридные войны» часто стал использовать и Генеральный секретарь НАТО Йенс Столтенберг, впрочем, этот термин уже широко используется военными экспертами по всему миру. Но сам факт того, что высокопоставленный чиновник военного альянса стал все чаще говорить о новом формате боевых действий наводит на некоторые размышления.[1]

[1] *Портал Геополитика.ruhttps://www.geopolitica.ru/311-chto-takoe-gibridnaya-voyna.html*

Цель любой войны в том числе и гибридной – это сокрушение противника, сокрушение физическое и духовное, захват информационного, идеалистического и культурного поля. Сегодня в век глобализации и цифровой эпохи, когда интернет и социальные сети охватили весь мир и все сферы жизнедеятельности людей, гибридная война может беспощадно наносить огромный урон нациям, странам и целым континентам.

Думаю, многие из присутствующих в этом зале согласятся с тем, что мировой порядок стал агрессивным. Мы все свидетели того, что игнорируется роль международного права и статус ООН. Отдельные страны пытаются говорить с позиции силы, а не диалога. Все чаще применяются экономические санкции, набирает обороты военная промышленность и с каждым годом увеличивается количество очагов нестабильности, которые сопровождаются военными конфликтами и переворотами. Как результат растёт количество беженцев с Африканского континента и Ближнего Востока в страны Западной Европы. В Северной Америкев разы увеличились миграционные потоки в США и Канаду. Все это – результат не только привычных нам войн, переворотов или экономических кризисов, но и гибридных войн, где манипуляции массами имеют свойства трансформироваться и адаптироваться под конкретную ситуацию, страну или задачу.

Война – это отсутствие компромисса и диалога. Чтобы насупил мир и не начиналась война, нужно научиться слушать и слышать, уважать и считаться с мнением других, то есть вести диалог. Убежден, что мы – здесь присутствующие, а это, в первую очередь, люди из сферы культуры и искусства или специалисты, имеющие прямое или косвенное отношение к культуре и искусству должны стать так называемыми послами мира и диалога через культурную связь. Это мое искреннее убеждение и жизненная позиция, которой я придерживаюсь еще со школьной скамьи. Мои первые идеалистические работы школьника были построены на таких привычных для нас в то время призывах или как это модно сегодня говорить слоганах как «Миру - Мир!».

Думаю, мало что с того времени изменилось, сегодня как никогда миру нужен мир и согласие, и я вижу этот мир и согласие в искусстве, а если быть точнее в диалоге культур, который имеет глубокие корни культурной связи. В частности, хотел бы привести пример культурной связи Европы и Азии в период Великого шелкового пути. Этот караванный путь развивал экономические и культурные связи и эти связи были гарантом мира и процветания. Как сказал французский писатель Жак Пеше: «Новое - это хорошо забытое старое». Убежден, что сегодня в эпоху глобальной экономики важно поддержать такие инициативы как: Диалог ЕАЭС и ЕС – единое экономическое пространство от Лиссабона до Владивостока[2] и инициативу КНР «Один пояс и один путь». На территории этого мега проекта сосредоточены богатые запасы ресурсов, проживает 63 % населения планеты, а предположительный экономический масштаб — 21 трлн долларов США[3]. Озвученные проекты века в процессе разработки и нуждаются в поддержке многих потенциальных стран участниц. В случае запуска этих инициатив ожидаются колоссальные экономические, культурные и социальные выгоды, что однозначно положительно скажется на миростроительстве в нашем регионе.

Я сегодня также хотел бы остановиться на проектах и вкладе Кыргызской Республики в культурной связи народов и континентов. Кыргызстан за последние 6 лет провел 3 раза Всемирные Игры Кочевников – это международные спортивные состязания по этническим видам спорта. Основой состязаний являются народные игры кочевых народов, а целью игр – сохранение и возрождение культуры кочевых народов мира, через укрепление культурных связей между странами-участницами[4]. На последних играх 2018 г. приняли участие более 1500 спортсменов из 66 стран мира. Важно отметить, что Игры кочевников — это еще и демонстрация гостям богатой этнокультурной программы, где деятели культуры и искусства

[2] *http://www.eurasiancommission.org*
[3] *https://ru.wikipedia.org «Один пояс и один путь»*
[4] *https://ru.wikipedia.org«Всемирные игры кочевников»*

принимают самое активное участие. Следующие игры кочевников будут проходить в Турецкой Республике и это уже новый этап развития культурных связей из Азии в Европу и наш посильный вклад в укрепление культурных связей между народами разных стран мира.

Как руководитель учебного заведения и просто как художник, скульптор и докторант Венской академии изобразительных искусств хотел бы также отметить, что меня радует активизация в последние годы культурного обмена между странами Средней Азии. Эти мероприятия способствуют миростроительству и укреплению дружбы народов в нашем регионе. Важно, чтобы наша молодежь принимала самое активное участие во всех региональных культурно-массовых мероприятиях и стала основой и залогом мира и добра в нашем центрально-азиатском регионе, тем самым препятствуя так навязываемым сценариям извне в рамках навязываемым нам гибридным войнам на территории Центральной Азии.

УДК 398.22 (975) (04)

Жаманкеев Ержан Ербулатович,
доктор PhD, преподаватель Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОМИЧЕСКИХ КЮЕВ В КОНТЕКСТЕ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Аннотация. *В этой статье рассматриваются художественные особенности кюя во взаимосвязи с национальной картиной мира и определение специфики комического домбровой традиции. Раскрыть эстетику комического, казахские традиции музыкального юмора в многовековом наследии традиционных кюйши и современных домбристов, описать музыкально-языковые и исполнительские особенности шуточных кюев актуально для казахского кюеведения и всему тюркскому миру.*

Ключевые слова: *комические кюи, смеховая культура, домбыра, состязание тартыс, кюйши.*

КАЗАК ЭЛИНИН КУЛКУ МАДАНИЯТЫНЫН АЛКАГЫНДАГЫ АЗИЛ КҮҮЛӨРДҮН АТКАРУУЧУЛУК ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨРҮ

Аннотация. *Бул макалада дүйнөнүн улуттук көрүнүшү жана азил домбралык салттын спецификасынын аныкталышы менен болгон өз ара байланышы каралат. Казак салттуу музыкалык тамашалардын, азилдерди көптөгөн кылымдардан бери келе жаткан күүчүлөрдүн салттуу мурасы жана заманбап домбрачылардын музыкалык-тилдик жана аткаруучулук өзгөчөлүктөрүнүн эстетикалык жагын ачып берүү, казак күү таануусунда жана бүткүл түрк дүйнөсүндө азил күүлөрдүн актуалдуулугун сүрөттөө.*

Негизги создор: *азил күүлөр, күлкү маданияты, домбыра, тартыш сынагы, күүчү.*

PERFORMING FEATURES OF COMIC KYUIS IN THE CONTEXT OF THE KAZAKH CULTURE OF LAUGHTER

Annotation. *This article discusses the artistic features of kui in relation to the national picture of the world and the definition of the specifics of the comic dombra tradition. To reveal the aesthetics of comic, Kazakh traditions of musical humor in the centuries-old heritage of traditional kuishi and modern dombra players, to describe the musical, linguistic and performing features of comic kyuis is relevant for the Kazakh Kyu studies and the whole Turkic world.*

Key words: *comic kyuis, laughing culture, dombyra, competition tartys, kyuishi.*

Шутка и смех с древних времен у казахов и тюркских народов – якутов, башкир, татар, кыргызов, узбеков, туркмен, а также у монгол – исполнявшиеся на молодежных вечеринках, во время айтыса между джигитом и девушкой, в танцах и крупных состязаниях народных мастеров, нашли отражение как в устно-поэтическом фольклоре, так и песнях и кюях. О давней традиции состязаний-тартысов, где каждый кюйши защищал честь рода, не редко и достоинство всего народа, свидетельствуют многочисленные кюи, появившиеся в моменты состязаний между қазахами и туркменами, қазахами и киргизами, казахскими и калмыцкими музыкантами.

Комические кюи в казахской домбровой традиции это обособленная область народного исполнительского искусства. Игра виртуоза

- домбриста в моменты комических тартысов, движение его рук, строение инструмента мастера, вопросы ладового строя домбры, мастерство актера, рассказчика, его остроумие – все это непременно найдет свое место в предлагаемом исследовании. Динамика этапов состязания-тартыса развивается от начального, когда соперники призывают свое вдохновение, сообщают слушателям уроженцем какого аула, представителем какого стиля он является, после чего тартыс переходит к основной части, кульминацией которого считается период перехода пародии, насмешек, потехи, шутки, скоровогорок в исполнение кюя.

Комические кюи требуют особого мастерства – наблюдательности, находчивости и остроумия. Современные исполнители не скрывают того, что именно такие качества помогают им во время исполнения кюев на сцене. Их главной целью является не победа или поражение – а более всего сохранение этого уникального шедевра традиции. Ведь возростание числа исполнителей гарантия продолжения этой уникальной традиции. Смех и юмор, безобидная и остроумная шутка всегда найдут своего слушателя и по этой причине именно такой напев во время тартысов кюйши, наполняет восторгом всех зрителей.

О древности существования смеховой культуры наших предков свидетельствуют записки путешественников. Приск Панийский, так писал о хитрых насмешниках гуннов времен племенных союзов: «Когда стемнело были зажжены свечи и в середину залы перед Аттиллой вышли двое поэтов и стали воспевать героизм правителя, восхваляя его победы и отвагу его войска; Те, кто принимал участие в этом торжестве внимательно слушали их, восхищаясь удивительным пением, кто-то воодушевляясь вспоминал военные походы, некоторые наоборот, упав духом обливались слезами. После того как сказание было закончено, откуда ни возьмись к публике вышел один скифский весельчак и начал нести какую-то околесицу и рассмешил всех до полусмерти» [1, с. 275].

Каждой смеховой культуре характерны свои национальные особенности. В древней философии народов мира, в основе всех явлений лежит борьба противоположных сил. Одни из них положительные, другие отрицательные, то есть комические. На всех религиозных праздниках греков, древних индийцев, арийцев, в впоследствии средневековых европейцев были широко распространены состязания, где излагались поэмы о происхождениии мира, что является особенностью, свойственной природным процессам. Согласно исследованию М. Бахтина, комические действия появились в Западной Европе в средние века на всяческих увеселительных церемониях и карнавалах. Это указывало на то, что Западная Европа была разделена на два совершенно различных мира: с одной стороны это культовая церковная, официальная государственно-феодальная форма – выдержанная, степенная, а с другой – неофициальные церемонии [2, с. 2]. Ко второму, неофициальному виду относились различные формы народной смеховой культуры, проводимой на площадях городов и европейских улиц – карнавальные праздники и шествия, отдельные комические костюмированные церемонии: образы шутов, бесов, великанов, карликов, здесь были уродливо разукрашенные лица, скоморохи, распространялась различная пародийная литература – все это было неотъемлемой частью культуры народа.

Основное содержание, смысл пародий древне-русского народа, согласно исследованию Д.С. Лихачева и А. М. Панченко – нарушение традиционного уклада, который приводит к бессмыслице, установление беспорядочных, бессистемных явлений, то есть создание антикультурного нелогического мира, что и является основной целью пародии [3, с. 3]. В связи с чем личность Дурака связана с человеком, который видит «чистую» правду и в состоянии высказать ее в лицо.

Опираясь на исследования ученого Е. Турсынова о развитии сказок в казахском устно фольклоре и несказаочной прозе, дало возможность выяснить ступени развития тюрко-казахского мифического сознания. На первой стадии развития, основанной на дуалистическом мифе (дуализм) зародилась традиция трюкачества, что указывало на глубокую связь с предками, основными персонажами мифа-братьями-близнецами, основоположниками фратрии [4, с. 200]. Во втором периоде развития мифы о близнецах, переходят видоизменяясь в цикл бытовых сказок об Алдар косе и шайтанах. В конце неолита и в начальной стадии железного века, появляются бытовые сказки назидательного содержания, а в бронзовый век появились бытовые комические сказки. Также из сказок назидательного характера зародились средневековые сказки с комическими персонажами. В дуалистических мифах братья, стоящие во главе противоположных фратрий, превратились в антагонистов, то есть один из братьев был умным, находчивым, расторопным, а другой – глупым, неловким, где явно проглядываются различные характеристики двух братьев близнецов- героический и комический.

Для жителей степей Празднование Наурыза – равноденствие дня и ночи стало Божественным символом претворения идеи равенства людей между собой. Состязание в силе между мужчинами и женщинами, спортивные игры, различные комические насмешки и забавы, с эротическим подтекстом, организация айтысов бадик, кюи-загадки наполненные намеками с подтекстом, тартысы кюев-скороговорок.

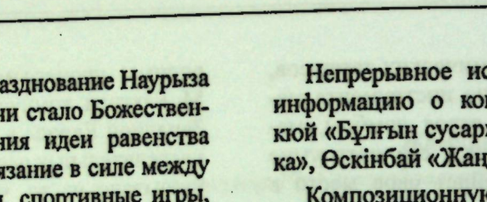
Важной принадлежностью комических кюев следующие считать быстрое, неоднократное повторение двух и более нот, объединенных лигой, а также исполнение их секвентно. Пунктирные ритмы с различными акцентами игрой правой руки с внутренней и внешней стороны, придерживая струны и приглушая звук обычно используются для обрисовки походки человека, бега животных и зверей, неловкие движения, хромоты, что является весьма часто встречаемым приемом комических кюев.

Хроматические движения в кюе также признаки комизма. Если диссонансный интервал секунды, характеризует противостояние сил, борьбу в героических кюях, таких как кюй Махамбета «Жауға шапқан», «Өкініш», т.б., то **неожиданное их появление** данного средства в комических кюях также может быть проявлением юмора (кюй Есбая «Бөгелек»).

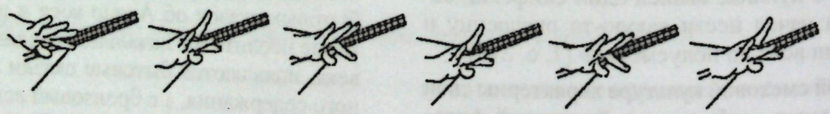
Непрерывное исполнение глиссандо дает информацию о комическом кюе (народный кюй «Бұлғын сусар», Н. Тілендиев «Баламишка», Өскінбай «Жаңылтпаш»).

Композиционную логику комических кюев по масштабом отличает небольшие размеры, где основная буынная структура, состоящая из бас буына, орта буына и саға также краткие. Каждый из повторов буына ознаменован преобразованием первоначального тематизма кюя, благодаря их неоднократному повторению. Во время тартысов, состязаний кюйши, используется одно заключительное построение (кайырма), выполняющее роль связующего построения для буынов. Более того, это заключительное построение (кайырма) с каждым повтором в зависимости от импровизаторских возможностей исполнителя технически и мелодико-ритмически видоизменялось.

Опираясь на собственный исполнительский опыт, а также путем прослушивания пластинок и видеозаписей, были проанализированы изданные нотные тексты кюев, которые убеждают в том, что музыкальные знаки, используемые в комических кюях неслучайны. Признаки комизма выражены в способах игры исполнителя. Выявлены нижеследующие приемы игры, характерные для комических кюев:



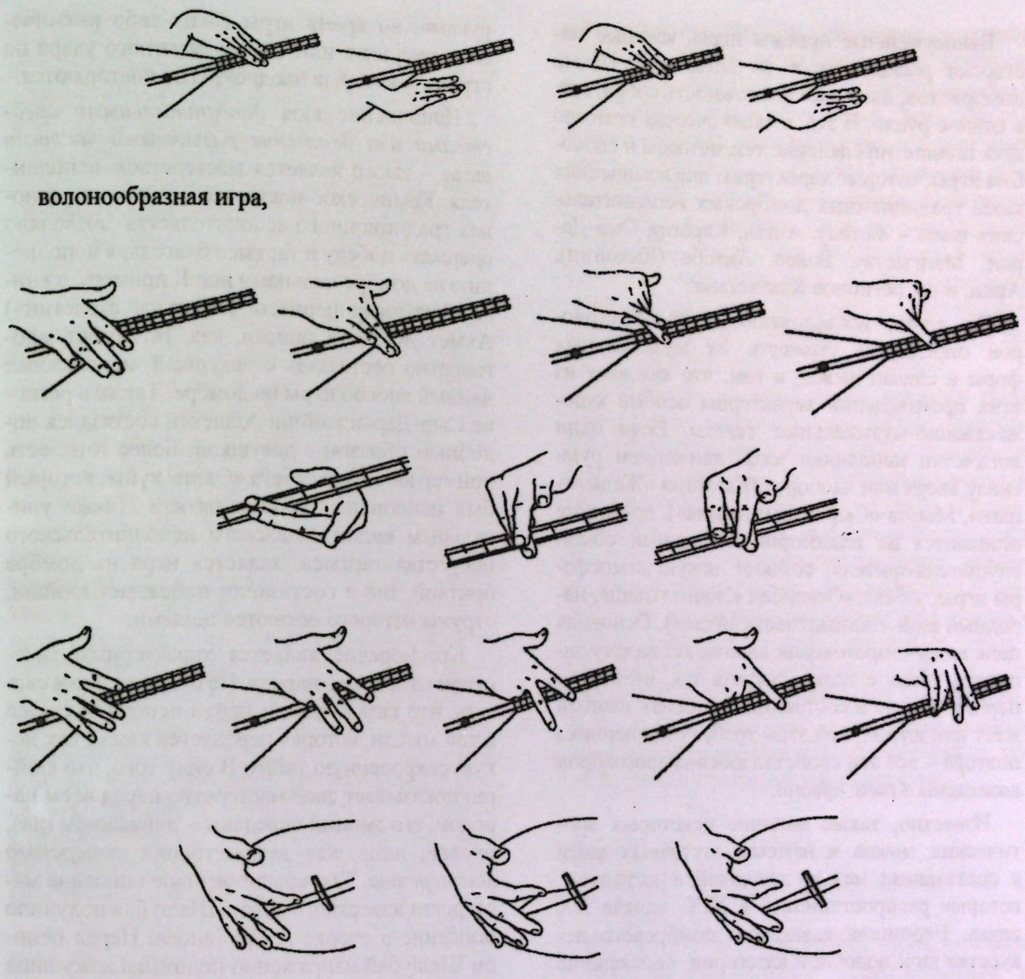
несложные неоднократно повторяемые удары по струнам (тұтып (придерживая, прикрывая струны), іліп (зацепив струну), сырғытып (скольжение)), нарушение логики развития формы кюя и т.д. Наряду с музыкальной стороной, как важная часть кюя являются схватываемые зрительной реакцией способы мнемотехники правой и левой рук. Это:



скрещенная игра,

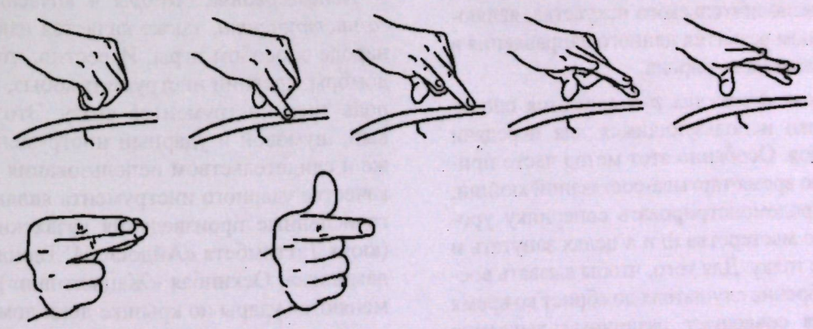


резанная игра,



волонообразная игра,

игра перебирая, цепляя, покосой пальцами правой руки, цепляя пальцами левой руки, обвивающее, волочащее движение струны пальцами,



а также мимическое актерское мастерство – указывание, размахивание рукой, намеки подаваемые частями тела и другие примеры игры на инструменте.

Вышеуказаные приемы игры, которые мастерски раскрываются во время состязаний домбристов, дают нам возможность собрать их в единое русло. И это, в свою очередь помогло дать полное определение тем методам и способам игры, которые характерны для комических кюев традиционных домбровых исполнительских школ - Жетису, Алтая, Каратау, Сыр-Дарьи, Мангыстау, Бокея, Актобе (Казангап), Арки, и др. регионов Казахстана.

Во время исследования кюев-скороговорок определена схожесть их музыкальных форм и сделан вывод, а том, что каждому из этих произведений характерны особые художественно-музыкальные тексты. Если одни логически исполняют кюй, движением руки снизу вверх или наоборот (Казанғап «Жаңылтпаш», Мырза «Сыр жаңылтпашы»), другие же опираются на иллюзорно-визуальный обман слушателя-зрителя, создают некую атмосферы игры, забавы (Оскенбай «Жаңылтпаш», народный кюй «Жаңылтпаш-сайқал»). Основная цель кюев-скороговорок выполняет задачу запутать, сбить с толку, сыграть так, чтобы соперник был не в состоянии повторить данный жест или штрих, при этом требуя от соперника повтора – всё эти свойства кюев-скороговорок возведены в ранг правил.

Известно, также наличие некоторых эротических знаков и намеков шуточных кюев в состязаниях между девушкой и джигитом, которые распростанились в XIX- начале XX веках. Вершиной казахского домбрового искусства кюи подобной категории, снискавшие огромную любовь аудитории исполнительским мастерством музыкального каламбура, где подгрунивание, подшучивание, умение развеселить публику, фривольные намеки ставят комические кюи по уровню их сложности, вровень с выдающимися достижениями традиционного исполнительского искусства, являющиеся венцом развития данного направления в культуре казахского народа.

Различные движения рук являются способом, широко использующимся для передачи комизма кюя. Особенно этот метод часто применяется во время тартыса-состязаний кюйши, с целью продемонстрировать сопернику уровень своего мастерства или в целях запутать и сбить его с толку. Для того, чтобы вызвать восторг и одобрение слушателя домбрист во время исполнения совершает различные движения руками, во время игры каких-либо ритмических рисунков или темпераментного удара по струнам, которые неоднократно повторяются.

Исполнение кюя *дополнительными средствами или движение различными частями тела* – также является мастерством исполнителя. Комическое искусство во многих регионах традиционного исполнтельства позволяло одержать победу в тартысе благодаря исполнению на домбре пальцами ног. К примеру, в книге «Ғасырлар пернесі» («Струны столетий») Ахмет Жубанов описал, как Таттимбет многократно состязаясь с девушкой, использовал данный способ игры на домбре. Также в регионе Сыр-Дарьи кюйши Алшекей состязался подобным образом с девушкой. Более того, есть пример кюя Таттимбета «Өкше[1] күйі», который был исполнянен кюйши пяткой. Также уникальным видом казахского исполнительского искусства тартыса, является игра на домбре бритвой, где в состязании побеждает кюйши, струны которого остаются целыми.

Красноречие является характерным качеством казахского народа. Не будет лишним сказать, что казахи умели найти основной смысл в той мысли, которая передается кюем, как некую сокровенную тайну. В силу того, что кюйши показывает свое мастерство перед всем народом, его эмоции передают – движением глаз, бровей, лица, как демонстрация *актерского мастерства.* Так, красноречивое описание мастерства известного акына Шашубая получило описание в очерке А. Жубанова. Перед пением Шашубай напряженно поднимал кожу лица вверх, а когда начинал петь, кожа лица, долго не выдерживавшая натуги неожиданно резко опускалась вниз во время исполнения песни, и в тот самый момент раздавался хохот, который означал безусловное одобрение комического.

Использование домбры в качестве другого инструмента, также является известным в народе способом игры. Известно, что помимо домбры, древний инструмент кобыз, выполнял роль трех инструментов сразу. Это: смычковый, шумовой и ударный инструменты. Также и свидетельством использования домбры в качестве ударного инструмента являются многочисленные произведения казахских кюйши (кюях Таттимбета «Айдос», Н. Тлендиева «Баламишка», Оскинбая «Жаңылтпаш»), где применяются удары по крышке деки домбры.

Тартыс кюев тесно связан с пародийным искусством. Умение каждого соперника-кюйши,

[1] пятка

мастерски повторить кюй своего противника, применяя при этом комические способы игры, все это примеры разновидностей пародий. В статье Таласбека Асемкулова («Домбыраға тіл бітсе»), представлены данные,когда после тартыса знаменитых кюйши, молодежь этого аула, собравшись начинала в точности пародировать движения двух только что отсостязавшихся именитых кюйши, что вызывало у зрителей всеобщий смех.

Мы также остановились на вопросах передвижения перне (ладков домбры), широко применяемые в традиционном исполнительстве. Если учесть, что исполнитель как правило сам изготавливает свой инструмент, о чем свидетельствует исследование Т. Асемкулова, в комических кюях в ходе тартыса натягивался специальный, изредко используемый ладок - «кәдесіз перне» [5, с. 2]. Известые с давних времен передвижные перне (ладки) домбры определяли индивидуальный строй домбры кажного кюйши. Обстоятельный анализ ладо-звукорядного строя традиционной домбры различных регионов позволило обнаружить ладки-перне, свойственные исключительно для комических кюев. Известны случаи использования перекошенных, срезание ладков домбры, передвижение ладов во время тартыса, игра без ладков (тартыс Тока с киргизом), с целью вызвать у зрителя веселый смех является истинно национальным приемом комизма казахской домбровой музыки.

«... Без смешного нельзя познать серьезного» заявлял Платон в трактате «Пир». Народная празднично-смеховая культура, нашедшая своё проявление в позитивном восприятии мира и торжестве шуточного, эротическом музыкальном юморе, в ранних формах музицирования, являвшихся способом магического воздействия на Вселенную и природу, нашли отражение в кюях казахской домбровой музыки. Между тем долгое время демаркационная линия, которая отделяла «живую» практику домбрового исполнительства, с её богатым слуховым опытом, живым, субъективным ощущением музыки и кюеведением, оставалось неприкосновенной. Примерно со второй половины XX столетия положение начинает меняться, с выходом в свет знаменитой статьи П. Шегебаева о кюе «Науыскы» Дины, где появляется краткая характеристика музыкальных средств комического. Поэтому создание «периодической системы элементов» комического, анализ, результаты которого можно было бы изложить в понятиях и категориях, а также детальная классификация и систематизация «спектра» смеховой культуры в эстетическом сознании казахов, нашедшей отражение в казахской домбровой музыке актуально.

В течении установленного времени была проведена исследовательская работа, благодаря которой в опоре на исполнительский анализ определены важнейшие содержательно-семантические признаки комических кюев. Результаты анализа помогли нам классифицировать искусство кюя, формирующее новое исполнительское направление, расширяющее понимание данной жанро-родовой сферы, дающее возможность определения некоторых жанровых групп казахских домбровых кюев. То есть предлагаемое исследование дает нам возможность предполагать, что в казахском комическом домбровом кюе, имеются особенные, исключительно национальные признаки.

Литература

1. Dindorf Historici Graeci minors, Vol. 2, Leipzig, 1871.
2. Бахтин М. М. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»: 2 изд. - М.: Худож. лит-ра, 1990.
3. Лихачев Д.С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси. – Л.: Наука, 1976.
4. Тұрсынов Е. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. – Алма-Ата: Ғылым, 1976.
5. Әсемқұлов Т. «Домбыраға тіл бітсе» // Жұлдыз. – 1989. – №5.

АВТОРЛОР ЖӨНҮНДӨ МААЛЫМАТ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT AUTHORS

1. **Аманова Роза Асановна,** докт. искусствоведения, профессор.
2. **Абдуллаев Рустам Самигович,** доктор искусствоведения, профессор Государственной консерватории г. Ташкент, Узбекистан. тел.: +998-933-802-668
3. **Баглан Бабижан Жолдас кызы,** докторант КНК им. Курмангазы, ст.преп кафедры «Традиционная музыка». тел.: +7701-330-2789 E-mail: baglan_2004@mail.ru
4. **Байас Турал,** докторант, кандидат исторических наук. тел.:0777-89-28-20 E-mail: bayas
5. **Вудова Галина,** доктор истории и культуры Азии, Карлов Университет, Прага. тел: 0778-340-856, E-mail: woodsinaltai@yahoo.com
6. **Далбагай Гүльфайруз Есимханкызы,** ст.преп. КНК им. Курмангазы, отличник сферы культуры» тел.: +7701-147-3929 (моб), E-mail:gufa-aman@mail.ru
7. **Джумаев Александр Бабаниязович,** кан. искусствоведения, руководитель центра "Макам" международной музыки при ICTM Республики Узбекистан.
8. **Джумакова Умитжан Рахметуловна,** доктор искусствоведения, профессор КазНУИ, тел.: +8777-229-2038, E-mail: dzhumit@rambler.ru
9. **Дүйшалиев Камчыбек Шаменович,** Заслуженный деятель КР, доктор искусствоведения, профессор. тел.: 0555-901-807 (моб). E-mail: ekenjeke@mail.ru
10. **Елеманова Саида Абдрахимовна** , профессор Университета искусств РК, Маданият Кайраткери. тел: E-mail: folklab@inbox.ru
11. **Жакыпбек Нургүл Бижанкызы,** ст. преп. кафедры «Домбра» КНК им.Курмангазы, магистр искусствовед.наук. тел.: +770-824-150-02
12. **Земцовский Изалий Иосифович,** док. искусствовед, проф. Университета Беркли.
13. **Измуратова Замзагүл Есимханкызы,** доцент КНК им.Курмангазы , заслуж. деятель РК. тел.: +770-173-033-43 (моб), E-mail: zamza_64@mail.ru
14. **Искаков Билал,** проф. КНК им. Курмангазы, заслуж. деятель РК тел.: 8777 642 4286 (моб.) E- mail: bilaliskak@mail.ru
15. **Каныметов Эмиль Жанкорозович,** кан. философ.наук, проректор КГУ им. И. Арабаева, зав. кафедрой музыки. тел: E-mail: kanimetov@mail.ru
16. **Косанова Айгүл Шодановна,** профессор КНУ «Шабыт»
17. **Корпобаева Мариям Керималиевна,** зав.кафедрой «Музыкальная теория дисциплины» КГУИ им. Б.Бейшеналиевой. E-mail: korpobaeva.maria@mail.ru
18. **Козубаев Өскон Козубаевич,** канд.философ. наук, профессор. тел.: 0550-778-689
19. **Кулмамбетов Жаныш Осмонович,** маданият таануу илим.кандидаты, театр таануучу, КР маданиятына эмгек сиңирген ишмер. тел.: 0559-888-156 (моб), E- mail: tr_ademi@mail.ru
20. **Лузанова Екатерина Сергеевна,** кандидат искусствоведения, заслуженный деятель культуры КР, профессор. E-mail: lukaterina@mail.ru
21. **Мациевский Игорь Владимирович,** зав. сектором инструментоведения Российского института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор. тел.: +7 812 557 3403 (дом.), +7 960 247 22 78 (моб.), E-mail: ihormcw@mail.ru

22. **Мамаев Настарбек Бектенович,** директор Кыргызского Гос. Художественного училища им. Чуйкова, докторант Венской академии изобразительных искусств. E-mail: nastarelif@mail.ru
23. **Муратбек Касей,** доцент Кыргызская Национальная консерватория им. К.Молдобасанова. E-mail: murat_kasey@mail.ru
24. **Мусагулова Гульмира Жаксыбековна,** кандидат искусствоведения, декан факультета музыковедения и композиция, арт-менеджмент и социально гуманитарные дисциплины КНК им. Курмангазы. E-mail: gulmi_mus@mail,ru
25. **Недлина Валерия Ефимовна,** преподаватель кафедры музыковедения КНК им. Курмангазы
26. **Нусубалиева Гульзат Бектуровна,** научный сотрудник Института философии, правовое и социально-политических исследований НАН КР. тел.:0701-565-832 (моб), E-mail: gulzat.nusubalieva@mail.ru.
27. **Раимбергенов Абдулхамит Искакович,** соискатель института филос. и политико-правовых исслед. НАН КР. тел.: +770-121-021-20 E-mail: kokil_mektep@mail.ru
28. **Римантас Слюжинскас,** профессор, доктор, старший научный сотрудник Центра науки Академии музыки и театра Литвы, г. Вильнюс. тел.: +370 618 37917 (моб), E-mail: r.sliuzinskas@gmail.com
29. **Смакова Зауре Нигметкызы,** профессор заслуженный деятель культуры РК. Казахская Национальная Консерватория им. Курмангазы, E-mail:zukan64@mail.ru
30. **Субаналиев Сагыналы,** канд. заслужнный деятель культуры Кыргызской Республики, искусствоведения, профессор
31. **Сузукей Валентина Юрьевна,** доктор культурологии, гл.науч. сотрудник Тувинского института гуманитарных и прикладных соц.-экон. исследований
32. **Сырдыбаева Разия Мадылбековна,** кан.фил.наук, ст. науч. сотрудник, музыковед. тел.: 0772-57-37-07, E-mail: syrdybaeva@mail.ru
33. **Тавлай Галина Валентиновна,** Российский Институт истории искусств, ст. науч. сотрудник доцент, член Союза композиторов Республики Беларусь. тел.: +7 960 247 22 78 (моб.), E-mail: taugal@yandex.ru
34. **Оморова Гульзада Нурписовна,** доктор искусствоведения, науч.руководитель грантового проскта, тел.: +8707255-0035, E-mail: ogulzada@mail.ru

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 достижений 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 двух отделов: 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» обращается с прозьбой авторов руководствоваться приводимыми ниже правилами и ознакомить с ними, прежде чем предоставят статьи в редакцию. Работы, оформленные без соблюдения этих правил, возвращаются без рассмотрения.

1. Журнал публикует сообщения об исследованиях в области математики, 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 Джуматаева Мурат 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), факс 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 – 500 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 500 сом.

Издательская группа:
Р. Конурбаева (руководитель),
Акылбек кызы Мээрим, Г. Касмамытова, С. Сулайманов,
Р. Дунганаева, Б. Токоева, Табылды кызы Нурмира, Кыдыралиев Аманбол.

Ответственная за спец.выпуск
доктор искусствоведения, профессор Аманова Р.А.

Подписано в печать 23.04.19. Формат 60×84 $^1/_8$.
Печать офсетная.
Тираж 100 экз.

Информационно-издательский центр "Илим" НАН КР,
720071, г. Бишкек, пр. Чуй, 265а

