

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ
КАЗАХСТАН

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ Т. К. ЖУРГЕНОВА

**ТРАДИЦИИ УСТНО-МУЗЫКАЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛИЗМА И СОВРЕМЕННОСТЬ**

**Материалы Международной научно-практической
конференции, посвященной 80-летию доктора
искусствоведения, профессора
А. И. Мухамбетовой (12–14 октября 2022 года)**

Алматы, 2022

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНСТРЛІГІ
Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
АКАДЕМИЯСЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ
КАЗАХСТАН
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ Т. К. ЖУРГЕНОВА

MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS OF THE REPUBLIC OF
KAZAKHSTAN
T. K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS

**АУЫЗЕКІ МУЗЫКАЛЫҚ КӘСІБИЛІКТІҢ ДӘСТҮРЛЕРІ ЖӘНЕ
ҚАЗІРГІ ЗАМАН**

Өнертану докторы, профессор А. И. Мұхамбетованың 80-жылдығына
арналған Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияның материалдары,
Алматы, 12–14 қазан, 2022 ж.

**ТРАДИЦИИ УСТНО-МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА
И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Материалы Международной научно-практической конференции,
посвященной 80-летию доктора искусствоведения, профессора
А. И. Мухамбетовой
Алматы, 12–14 октября 2022 г.

**TRADITIONS OF ORAL-MUSICAL PROFESSIONALISM AND
MODERNITY**

Materials of the International scientific and practical conference dedicated to
the 80th anniversary of the Doctor of Art History, Professor
Assiya Mukhambetova
Almaty, October 12–14, 2022

УДК 78.03
ББК 85.31
Т 65

Редакторы-составители:

Омарова Г. Н. – доктор искусствоведения, профессор кафедры традиционного музыкального искусства Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан);

Каромат Д. Ф. – PhD, научный сотрудник Института искусствознания Академии науки Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан).

Традиции устно-музыкального профессионализма и современность = Ауызекі музыкалық кәсібиліктің дәстүрлері және қазіргі заман = Traditions of oral-musical professionalism and modernity: сборник статей по материалам науч.-практ. конф., посвященной 80-летию А. И. Мухамбетовой (Алматы, 12–14 октября 2022 года) / Г. Н. Омарова (отв. ред.). – Алматы: КазНАИ имени Т. К. Жургенова, 2022. – 232 с.

ISBN 978-601-265-408-0

В сборнике опубликованы материалы I международной научно-практической конференции «Традиции устно-музыкального профессионализма и современность», посвященной вопросам сохранения и развития устных музыкальных культур, а также современным проблемам исполнительства и обучения традиционных музыкантов (статьи даны в авторской редакции). В конференции приняли участие ученые и исполнители из Казахстана, Узбекистана, Таджикистана, Кыргызстана, Туркменистана, Российской Федерации (Тува, Хакасия, Алтай), Индии, Японии, Великобритании и Италии.

Издание предназначено для научных работников, преподавателей, докторантов, магистрантов и студентов вузов искусства и гуманитарных наук.

УДК 78.03
ББК 85.31
Т 65

ISBN 978-601-265-408-0

© Коллектив авторов, 2022

© КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Резолюция.....	7
----------------	---

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

<i>Омарова Г.Н.</i> Устно-музыкальный профессионализм и современность в трудах А.И.Мухамбетовой	13
<i>Vasileios Stamatis</i> Traditional Music and Business Models in ICH preservation: A threat or an opportunity?.....	25
<i>Каромат Д.Ф.</i> Размышления Маулана Азада о музыке.....	35
<i>Сузукей В.Ю.</i> Современность и музыка Великой степи (проблемы сохранения и передачи).....	46
<i>Бакчиев Т.А.</i> Исполнительская традиция сказителя.....	57

СЕКЦИОННЫЕ ЗАСЕДАНИЯ

<i>Абдуллаев Р.С.</i> Искусство бахши (сказительство): традиция и современность.....	69
<i>Giovanni De Zorzi</i> The 'meşk' Method of Oral Transmission in Ottoman Times and its Revival in Nowadays Turkey: an example for Central Asia?.....	79
<i>Кокумбаева Б.Ж.</i> Место и значение аутентичного кюя в новом Казахстане: проблемно-теоретический анализ	91
<i>June Elizabeth Fileti</i> Traditional British Folk Music – Innovative Approaches to Meet the Challenges of Preservation and Development in the Digital Era.....	105
<i>Кокумбаева Б.Ж., Альпеусова Г.Т.</i> Сущность и статус 'білім' в казахской культуре и музыкальном образовании	115
<i>Курбанова Д.А.</i> Современные тенденции бытования эпических образцов в изустно-музыкальной традиции туркменских бахши.....	129
<i>Шегебаев П.</i> Об единстве личностных качеств народного музыканта и стилевых свойств его музыки (на примере Курмангазы).....	138
<i>Абдуллаев Ф.Р.</i> Традиционное исполнительство в системе профессионального образования	146
<i>Курбанов К. Т.</i> О сказительских школах и системе профессионального обучения каракалпакских жырау.....	154
<i>Байбек А.К.</i> Курс Этносольфеджио в современном музыкальном образовании.....	163
<i>Айтуарова А.Т.</i> Кюй как «состояние души» и некоторые аспекты этнопсихологии казахской музыки.....	173
<i>Қазтуғанова А.Ж.</i> Инновациялық мәселелер аясында қазіргі күйшілердің дәстүрлі орындаушылық шығармашылығын зерттеу (Қаратау өңірі экспедиция материалдарының негізінде).....	181
<i>Кузбакова Г.Ж.</i> Проблемы сохранения устно-профессиональных музыкальных традиций казахов на рубеже XX- XXI веков.....	194

Тумат Ч.С. Бызаанчы в современной исполнительской практике.....203

Байханова С.Д. Этносольфеджио курсында музыкалық фольклорды кешенді зерделеу» («Комплексное изучение музыкального фольклора в курсе Этносольфеджио».).....215

СООБЩЕНИЯ

Амирова Д.Ж. Казахское этномузыковедение: от этнографии – к музыкальной антропологии224

Тода Норико Об одном особенном кинестико-акустическом приеме в домбровом исполнительстве.....228

РЕЗОЛЮЦИЯ

*Международной научно-практической конференции «Традиции устно-музыкального профессионализма и современность», посвященной 80-летию ученого-этномузыковеда, доктора искусствоведения, профессора Мухамбетовой А. И.
(Алматы, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 12–14 октября 2022 г.)*

Участники конференции, мастер-классов и Фестиваля традиционной музыки Центральной Азии – ученые и исполнители из Казахстана, Узбекистана, Кыргызской Республики, Таджикистана, Туркменистана, Российской Федерации (Хакасия, Тува, Алтай), Индии, Японии, Великобритании и Италии – выразили большую благодарность Министерству культуры и спорта РК и руководству Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова за организацию и проведение данного мероприятия.

Проведенные в КазНАИ им. Т. К. Жургенова Международная конференция, фестиваль и мастер-классы свидетельствуют об огромном интересе к проблемам устно-музыкального профессионализма на современном этапе. Цель конференции – **обсуждение учеными и исполнителями проблем сохранения и развития традиционных музыкальных культур** – стыкуется с Рекомендациями ЮНЕСКО по охране традиционной культуры и фольклора в странах Восточной Европы и Азии (Генеральная Конференция 1989 г., Региональный семинар 1999 г. и др.), целями Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия (НКН) 2003 г.¹, которые призваны защитить музыкальные традиции народов мира как важнейшую часть их духовного наследия.

Сегодня становится очевидным, что, будучи нематериальной областью культуры, традиционная музыка на этапе постиндустриализации и глобализации поставлена в очень жесткие условия выживания. Поэтому вопросы дальнейшего бытия и развития музыкальных культур требуют серьезного анализа, обсуждения и решения конкретных задач в области музыкального исполнительства и обучения носителей (исполнителей) традиционной музыки. От того, как на деле будут решаться эти задачи в каждой из наших стран, зависит дальнейшая судьба великого музыкально-культурного наследия тюрко-монгольских и тюрко-иранских народов Центральной Азии.

На Круглом столе Международной конференции 14 октября в результате подведения итогов всех мероприятий в рамках конференции отмечалась огромная актуальность обозначенной тематики и важность проблем, поднятых в докладах и на мастер-классах. В настоящее время необходимо как

¹ Казахстан присоединился к данной Конвенции в 2011 г. и создал свою Концепцию об охране и развитии НКН в 2013 г. (см. Постановление Правительства РК от 29 апреля 2013 г. № 408)

осмысление современного состояния устно-профессиональных традиций и музыкально-исполнительских практик, так и научно-практическое обобщение опыта различных курсов и методов обучения в системе современного образования музыкантов устной традиции.

Участники Круглого стола Международной конференции **постановили:**

1. Опубликовать материалы конференции и способствовать широкой пропаганде целей, задач и результатов всех мероприятий конференции;

2. Регулярно проводить форумы по вопросам сохранения и развития традиционных музыкальных культур, современным проблемам исполнительства и обучения традиционных музыкантов, в связи с чем Международную конференцию, проведенную в Алматы 12–14 октября 2022 г., **считать I-ой Международной научно-практической конференцией на тему «Традиции устно-музыкального профессионализма и современность».**

Подводя итоги работы конференции и мастер-классов, ученые и исполнители, участники I-ой Международной научно-практической конференции «Традиции устно-музыкального профессионализма и современность» выработали следующие **рекомендации** для соответствующих Министерств и учебных заведений стран Центральной Азии:

1. Обратить внимание на положение традиционной музыки и ее носителей в своих странах, адресно поддерживая морально и материально тех из них, кто активно работает на сохранение, пропаганду и трансляцию (передачу молодому поколению) традиционных музыкальных культур в своих регионах и городах;

2. Всемерно способствовать популяризации в своих странах традиционно-музыкального наследия с целью возрождения и качественного функционирования его в современной культуре, параллельно создавая всю инфраструктуру этой культурной сферы в соответствии с **Государственными программами реабилитации и дальнейшего развития национальных музыкальных традиций;**

3. С целью системного воспитания исконных носителей национальных традиций как в Казахстане, так и других странах Центральной Азии **открывать отдельные учебные заведения** (Институт национальных искусств, Академия традиционной культуры и искусства), учитывая опыт уже существующих в Таджикистане, Узбекистане, Азербайджане учебных заведений с альтернативными программами обучения; тем самым реформировать устаревшую систему советского времени и создать обновленную систему довузовского и послевузовского образования музыкантов как традиционного направления, так и современного академического (оркестрово-ансамблевого);

4. В рамках Болонской системы уже сейчас готовить кадры не только традиционных музыкантов, но и арт-менеджеров, педагогов (для

специализированных и общеобразовательных учреждений), исследователей, редакторов, архивистов и др., ориентированных на указанные цели;

5. Незамедлительно пересмотреть систему обучения традиционных музыкантов в современных начальных, средних и высших заведениях образования, **возрождая устные формы и методы обучения**, так как современная система профессионального образования на основе письменной традиции, как и исполнительское искусство на основе только лишь европейской практики музицирования, не способны осуществлять даже репродуктивную деятельность сегодняшних традиционных музыкантов;

6. В целях выработки системной образовательной программы обучения в рамках непрерывного образования (школа-колледж-вуз) рекомендовать музыкальным школам, колледжам и вузам коллегиально выработать более унифицированные (единые в своей основе) стандарты образования с обязательным набором предметов для традиционных музыкантов («Специальность», «История традиционной музыки», «Этносольфеджио», «Традиционная культура и искусство»; в вузах – «Поэзия и музыка Востока», «Музыкально-этнографическая практика», «Теория монодии» и др.);

7. Разработать **систему музыкально-эстетического воспитания детей** («Музыка» в дошкольных и школьных программах, а также в учреждениях дополнительного образования) преимущественно на национальном музыкальном материале с использованием, как это принято во многих странах, методик традиционного изустного обучения (в Казахстане это система «Мурагер» А. и С. Раимбергеновых); в образовательные программы **всех** вузов включить как обязательный предмет **«Национальная (традиционная) культура и искусство»**;

8. В рамках рекомендуемых «Государственных программ реабилитации и дальнейшего развития национальных музыкальных традиций» создавать единые **«Центры традиционной музыки»**, которые бы координировали всю работу по тотальному сбору (научно-поисковые экспедиции), архивации (перезапись, каталогизация), исследованию (системная работа Ассоциации исследователей) и пропаганде (комплексная программа популяризации и просвещения – фестивали, концерты, теле- и радиопрограммы, серия документальных фильмов);

9. Целенаправленно **пропагандировать традиционное музыкальное творчество в системе медиа** (в этой связи обратить внимание на ситуацию с единственным в Казахстане телеканалом «Домбра», пропагандирующим на казахском языке духовные ценности традиционного культурного наследия и казахской музыки: необходимо оказать государственную финансовую поддержку данному телеканалу или на его основе создать государственный канал национальной культуры и искусства);

10. Наряду с «Государственными программами реабилитации и развития национальных музыкальных традиций» привлекать инвестиции зарубежных и отечественных благотворительных фондов, а для частных лиц и структур, готовых поддержать национальные культурные традиции и

творчество, создать условия для активной спонсорской помощи, выработав **действенные экономические механизмы, стимулирующие благотворительную и меценатскую деятельность** (систему мер, направленных на налоговые льготы).

Данную Резолюцию подписали ученые и исполнители следующих стран-участников Международной конференции, Фестиваля и мастер-классов:

1) Казахстан

Омарова Г.Н., доктор искусствоведения, профессор кафедры Традиционного музыкального искусства КазНАИ им. Т. К. Жургенова, организатор конференции и его мероприятий;

Кокумбаева Б.Д., кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор Павлодарского педагогического университета;

Раимбергенова С.Ш., кандидат искусствоведения, доцент, директор ДМШ им. А. Кашаубаева;

Раимбергенов А.И., кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы, директор школы-колледжа «Көкіл»;

Альпеисова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского Национального Университете Искусств (Астана);

Малдыбай Р.С., кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского Национального Университете Искусств (Астана);

Байбек А.К., кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского Национального Университете Искусств (Астана);

Айтуарова А.Т., кандидат искусствоведения, доцент, Есикский гуманитарно-экономический колледж (г. Есик);

Казтуганова А.Ж., кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, зав. Сектора музыки Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова;

Амирова Д.Ж., кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции КНК им. Курмангазы;

Кузбакова Г.Ж., кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахского Национального Университете Искусств;

Абугазы М.К., доцент каф. Традиционного музыкального искусства КазНАИ им.Т. Жургенова;

Акмолда С., сотрудник ЦГА РК, преподаватель РМШ им.А.Жубанова;

Надирбеков Ж.Р., преподаватель Балхашского гуманитарно-технического колледжа им. А.Мусина;

Картенбаева К.М., магистр искусства, преп. каф. Традиционного музыкального искусства КазНАИ им.Т. Жургенова;

Байханова С.Д., преподаватель ПЦК «Теория музыки» колледжа КазНУИ;

Бестембекова А.К., магистр искусств, преподаватель ПЦК «Теория музыки» Алматинского музыкального колледжа им. П. И. Чайковского.

2) Узбекистан

Абдуллаев Р.С., Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, доктор искусствоведения, профессор кафедры “История узбекской музыки” Государственной консерватории Узбекистана;

Каромат Д. Ф., доктор PhD, докторант (DSc) Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан;

Курбанов К. Т., этномузыколог, младший научный сотрудник Отдела музыки Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан;

Зуфаров А. М., традиционный исполнитель-инструменталист, профессор кафедры истории и теории узбекского макома Института узбекского национального музыкального искусства им. Ю. Раджаби;

Аянов С. Б., жырау, заведующий кафедрой искусства Каракалпакского государственного университета имени Бердаха.

3) Таджикистан

Абдурашидов А. А., кандидат искусствоведения, Народный артист Таджикистана, профессор кафедры истории и теории узбекского макома Института узбекского национального музыкального искусства им. Ю. Раджаби;

Ашурова О., традиционная певица, Народная артистка Таджикистана, начальник отдела культуры Таджикского государственного педагогического университета имени С.Айни;

Хайдаров З., традиционный певец и инструменталист, заведующий кафедрой традиционного пения Таджикской национальной консерватории имени Т. Сатторова;

Абдурашидова Д. А., традиционная исполнительница-инструменталистка, магистрантка 2-года обучения кафедры Макомного инструментального исполнительства Института узбекского национального музыкального искусства им. Ю. Раджаби

Абдурашидов И. А., традиционный исполнитель-инструменталист, студент 2-курса кафедры Макомного инструментального исполнительства Института узбекского национального музыкального искусства им. Ю. Раджаби.

4) Кыргызстан

Бакчиев Т. А., доктор филологических наук, доцент, Заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, Президент Национальной Академии «Манас» и Чингиза Айтматова;

Сарбанова Т. Ж., традиционная певица, солистка группы «Эл ырчысы Эстебес» Киргизской национальной филармонии им. Токтогула Сатылганова;

Бегалиев Э.С., манасчи, студент 1 курса колледжа при Кыргызском государственном университете имени И. Арабаева, лауреат Третьего Международного онлайн-фестиваля сказителей «По зову Земли Олонхо» г. Якутск.

5) Тува

Сузукей В.Ю., кандидат искусствоведения, доктор культурологии, ГНС Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований;

Тумат Ч.С., Народный хомейджи и Заслуженная артистка Республики Тува, преподаватель Тувинского государственного университета.

6) Хакасия

Кучен Ай Чарых Сайын, традиционный исполнитель-хайчи, Народный артист Республики Хакасия, Заслуженный деятель искусств Республики Хакасия, солист Хакасской государственной филармонии.

7) Алтай

Саланханов Р.В., традиционный исполнитель-кайчи, Заслуженный артист Республики Алтай, преподаватель высшей квалификационной категории.

8) Индия

Шах Раджеш, доктор музыки, профессор ситара кафедры Инструментальной музыки Факультета исполнительских искусств Индийского университета Варанаси (Банарас).

9) Япония

Тода Норико, доктор философии (PhD), преподаватель этномузыкологии Токийского университета искусств.

10) Великобритания

Стаматис Василейос, доктор философии (PhD), финансовый директор Международной школы музыкантов (Лондон);

Филети Джун Элизабет, доктор в области образования (EdD), Управляющий директор Международной школы музыкантов (Лондон).

11) Италия

Джиурати Джованни, доктор философии (PhD), профессор Римского университета "La Sapienza";

Де Дзордзи Джованни, доктор философии (PhD), профессор кафедры философии и культурного наследия Университета Ca' Foscari (Венеция).

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Омарова Гульзада Нурпеисовна,

доктор искусствоведения, профессор кафедры «Традиционное музыкальное искусство» КазНАИ имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3253-2143>

ogulzada@mail.ru

УСТНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТРУДАХ А.И.МУХАМБЕТОВОЙ

Аннотация. В научном творчестве известного казахстанского ученого, этномузыколога и культуролога Мухамбетовой А.И. большое место занимают работы по проблемам устно-музыкального профессионализма и его современного состояния. В статье анализируются важнейшие положения этих работ и раскрывается их значение не только для казахской, но и для всех культур Центральной Азии. Исследование ученым судьбы традиционной классики в современном Казахстане, выполненное на стыке этномузыкознания, культурологии и социологии, вскрыло множество до сих пор не решенных проблем: неструктурированность легитимной ниши для традиционной классики как в сознании современников, так и в современной концертной жизни и СМИ; неадекватность государственной политики, игнорирующей культурно-историческое содержание и значимость аутентичной классики; отсутствие системы обучения профессионалов устного типа. Автор приходит к выводу о том, что глобальные мировые процессы оставляют мало надежд на самовозрождение традиций устно-музыкального профессионализма, поэтому в странах Центральной Азии необходимо сегодня выработать специальные Государственные программы реабилитации и дальнейшего развития национальных музыкальных традиций.

Ключевые слова: традиционная музыка, профессионализм устной традиции, письменной профессионализм, урбанизированные восточные культуры, оркестры народных инструментов, импровизация, казахский музыкальный язык, система образования традиционных музыкантов.

Omarova Gulzada Nurpeissovna,

Doctor of Art History, Professor of the Department of "Traditional Musical Art" of T. K. Zhurgenov KazNAA (Almaty, Kazakhstan)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3253-2143>

ogulzada@mail.ru

ORAL-MUSICAL PROFESSIONALISM AND MODERNITY IN THE WORKS OF A.I.MUKHAMBETOVA

Abstract. In the scientific work of the famous Kazakh scientist, ethnomusicologist and culturologist Mukhambetova A.I., a large place is occupied by works on the problems of oral and musical professionalism and its current state. The article analyzes the most important provisions of these works and reveals their significance not only for the Kazakh, but also for all cultures of Central Asia. The scientist's study of the fate of traditional classics in modern Kazakhstan, carried out by her at the junction of ethnomusicology, cultural studies and sociology, revealed many still unresolved problems: the unstructured legitimate niche for traditional classics both in the minds of contemporaries and in modern concert life and the media; the inadequacy of state policy that ignores the cultural and historical content and significance of authentic classics; lack of an oral-type professional training system. The author comes to the conclusion that global world processes leave little hope for the self-revival of traditions of oral and musical professionalism, therefore, in Central Asian countries it is necessary today to develop special State programs for the rehabilitation and further development of national musical traditions.

Keywords: traditional music, professionalism of oral tradition, written professionalism, urbanized oriental cultures, orchestras of folk instruments, improvisation, Kazakh musical language, education system of traditional musicians.

Омарова Гүлзада Нұрнейісқызы,

өнертану докторы, Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3253-2143>

ogulzada@mail.ru

А. И. МҰХАМБЕТОВАНЫҢ ЕҢБЕКТЕРІНДЕГІ АУЫЗЕКІ-МУЗЫКАЛЫҚ КӘСІБИЛІК ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАН

Аңдатпа. Белгілі қазақстандық ғалым, этномузыколог және мәдениеттанушы А.И. Мұхамбетованың ғылыми шығармашылығында ауызекі-музыкалық кәсіпқойлық және оның қазіргі жағдайы мәселелері туралы еңбектер үлкен орын алады. Мақалада осы жұмыстардың аса маңызды тұжырымдамалары талдана отырып, олардың тек қазақ мәдениеті үшін ғана емес, барлық Орталық Азияның мәдениеттері үшін маңызы ашылады. Ғалымның этномузыкатану, мәдениеттану және әлеуметтану тоғысында орындалған қазіргі Қазақстандағы дәстүрлі классиканың тағдырын зерттеуі осы уақытқа дейін шешілмеген көптеген мәселелерді ашты: замандастарының санасында да, қазіргі концерттік өмірде де, бұқаралық ақпарат құралдарында да дәстүрлі классика үшін заңды орны құрылымдалмауы; шынайы классиканың мәдени-тарихи мазмұны мен маңыздылығын елемейтін мемлекеттік саясаттың жеткіліксіздігі; ауызекі типтегі мамандарды оқыту жүйесінің болмауы. Автор жаһандық әлемдік процестер ауызша-музыкалық кәсіпқойлық дәстүрлерінің өзін-өзі жаңғыртуына аз үміт қалдырады деген қорытындыға келеді, сондықтан Орталық Азия елдерінде бүгінде ұлттық

музыкалық дәстүрлерді оңалтудың және одан әрі дамытудың арнайы мемлекеттік бағдарламаларын әзірлеу қажет.

Түйін сөздер: дәстүрлі музыка, ауызша дәстүрдің кәсібилігі, жазбаша кәсібилік, урбанизацияланған Шығыс мәдениеттері, халық аспаптар оркестрлері, импровизация, қазақ музыкалық тілі, дәстүрлі музыканттардың білім беру жүйесі.

Дорогие коллеги! Все мы очень хорошо знаем работы Асии Ибадуллаевны Мухамбетовой – это, безусловно, самый цитируемый автор в музыкознании современного периода Казахстана: ссылки на ее статьи и исследования как в отечественных, так и зарубежных (по сравнительному музыкознанию) научных трудах мы встречаем почти в каждой библиографии. Это свидетельствует, конечно, о широте научных интересов ученого и многоаспектности его исследований, выходящих далеко за рамки казахской музыки. В этом смысле особую значимость для изучения культур (и не только музыкальных!) центрально-азиатского региона имеет работа «Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации (на казахском материале)», ставшая базовой для докторской диссертации автор [1].

И также очень ценными в плане научного осмысления современных социо-культурных процессов в восточных музыкальных культурах представляются те разделы известной книги Б. Аманова и А. Мухамбетовой [2], содержание которых эксплицитно связаны с темой нашей конференции. Речь идет о взаимосвязанных друг с другом разделах «Традиционная музыка в культуре XX века» и «Музыкальное образование» [2, с.289-467], вобравших в себя статьи, написанные в разные годы XX века (начиная с 70-х и кончая рубежом XX-XXI столетий): “Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя)”, “Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки (до 1975 г.)”, “Традиционная инструментальная музыка в социальном контексте XX века”¹, “Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников”, “Казахский музыкальный язык как государственная проблема”, “О массовом музыкальном образовании”, “Система детского эстетического воспитания А. и С. Раимбергеновых”.

Несмотря на то, что со времени написания данных статей прошло уже несколько десятилетий, ряд вопросов, которые в них поднимались, не только по-прежнему актуальны, но и приобрели еще большую остроту в связи с тем, что некоторые тенденции, возникнув в переломную для восточных культур эпоху XX века, в дальнейшем еще более углублялись. Такое положение вещей связано, конечно, с теми современными тенденциями общемирового

¹ На казахском языке статья вышла в 1991 году в журнале «Жұлдыз» (орган Союза писателей Казахстана) [3]

масштаба, свидетелями которых мы все сегодня являемся. Но прежде чем об этом говорить, хотели бы констатировать следующие факты:

1) А.И. Мухамбетова в вышедшей еще в 1972 г. статье «Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя)» [4] высказала меодологически важную для музыкальной науки мысль о традиционном музыкальном профессионализме казахов и других народов Средней (Центральной) Азии как *профессионализме устной традиции* и, соответственно, – типологически *разных системах музыкального мышления* в устных (восточных) и письменных (западных) культурах. Важно, что уже тогда приходит осознание того, что музыкальная система не подразумевает только интонационную, звуковысотную и ритмическую организацию музыкальной ткани: «учитывая только эти стороны, вряд ли будет возможно понять объективную сущность двух профессиональных культур – письменной и устной. Многие из того, что формирует мышление, лежит и в характере бытования музыки, в типах музицирования, зависит от контакта исполнителей с аудиторией» [4, с. 37].

2) В этой же и других статьях середины 70-х гг., как и в кандидатской диссертации [5], ученым были не только очерчены культурологические параметры и культурно-исторический контекст профессионального музыкального искусства казахов, но и четко определены критерии профессионализма «со всеми необходимыми (независимо от национальных и историко-стилевых координат) атрибутами» [2, с.323]. Так, например: «Исполнительство на домбре оформилось в род профессиональной деятельности, способной быть источником существования, четко определилась роль композитора, как осознающей свое авторство творческой индивидуальности, сложился пласт *собственно музыки*, предназначенной только для слушания и не несущей иных – магических, прикладных, иллюстративных – функций, сформировалось разделение на исполнителей и слушателей» [Там же].

Возвращаясь к вопросу об актуальности и нерешенности до сегодняшнего дня проблем традиционной музыки в Казахстане, можно привести в качестве развернутого тезиса, подтверждающего эту мысль, цитату из Предисловия к книге Б. Амановой и А. Мухамбетовой [2, с.3-9]. Это Предисловие написано нами в год издания книги, то есть еще в 2002 году: «В статьях А. И. Мухамбетовой “*Урбанистическая ветвь традиционной музыки*”, “*Традиционная инструментальная музыка в социальном контексте XX века*”, из которых до периода независимости удавалось “протолкнуть в печать” лишь идеологически-нейтральную фактологию, дан, на наш взгляд, потрясающий анализ судьбы традиционной классики в современном Казахстане. Исследование этого вопроса, выполненное ею на стыке этномузыкознания, культурологии и социологии, вскрыло множество до сих пор не решенных проблем: отсутствие системы обучения профессионалов устного типа; неструктурированность легитимной ниши для традиционной классики как в сознании современников, так и в современной концертной жизни и СМИ; и

главное – неадекватность государственной политики, игнорирующей культурно-историческое содержание и значимость аутентичной классики и опирающейся на отжившую свой век идеологию европоцентризма в тоталитарном исполнении. Вышеназванные статьи А. И. Мухамбетовой в совокупности с другими ее работами (*“Казахский музыкальный язык как государственная проблема”, “О массовом музыкальном образовании”, “Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников”*) могли бы стать научной основой современной государственной политики в области развития традиционной музыки. Ведь и поныне не определена государством и обществом судьба высокого искусства, оставленного предками. Созданное представителями космоцентрической культуры, оно обеднялось и искажалось в социоцентрической культуре XX века, а сейчас – вынуждено приспособливаться к массовой» [2, с.7-8].

В целом перечисленные работы, поражающие глубиной и эвристичностью научных идей, достоверно осветивших «проблемное поле» сходных для всех современных восточных культур социо-музыкальных и социокультурных реалий, могли бы стать ядром еще одной докторской диссертации на стыке музыкознания и культурной антропологии... Мы остановимся здесь подробно (насколько это позволяют рамки статьи) на самых важных положениях вышеназванных работ в свете целей и задач нашей конференции, которые предполагают *обсуждение вопросов дальнейшего бытия и развития традиционных музыкальных культур, требующих серьезного анализа, обсуждения и решения конкретных задач в области музыкального исполнительства и обучения носителей (исполнителей) традиционной музыки.*

В работах А.И. Мухамбетовой на материале казахской музыки довольно полно и рельефно описаны в первую очередь идентичные для восточных музыкальных культур процессы, обусловленные кардинальными социокультурными преобразованиями в первой половине XX века. Ученый, который анализирует эти процессы уже «на расстоянии» (то есть в 70-80-е годы), приводит бесспорные доказательства того, что они оказались разрушительными для национальных традиций в музыке. Так, с параллельным становлением по сути новых музыкальных культур шло расшатывание основ традиционных – через драматичный сценарий усовершенствования и модернизации «народной» музыки и «народных» инструментов, который привел к фактической девальвации национальных музыкальных культур. Ошибочный постулат «устные музыкальные традиции = фольклор», за которым стоит европоцентристская доктрина формирования литературы и искусства как «логичный» переход от устных форм к письменным, определив более чем полувековую государственную политику многих восточных стран в сфере культуры и искусства, остановил развитие устно-музыкального профессионализма.

В условиях, когда «традиционный профессионализм был приравнен фольклору, а его носители – к непрофессиональным любителям» [2, с. 369],

развитие национальных музыкальных традиций представлялась в лучшем случае как *трансформация*: в системе современной музыкальной культуры традиционная музыка должна была «встроиться» в новые для нее жанры и формы исполнительства (концертные, оркестрово-ансамблевые и пр.), а также стать органичным сырьем для композиторской музыки европейской академической традиции. Таким образом, на казахском материале подтверждаются теоретические концепции известных ученых-этномузыкологов прошлого столетия (А. Даниелу, Б. Неттла, А. Мерриема, М. Сингера, Н. Меннона, С. Кисибе и др.) относительно судеб традиционной музыки в XX веке, которая в век урбанизации подвергалась не только интенсивной «вестернизации», но и «аккультурации» (Б. Неттл). В статье «Традиционная музыкальная культура казахов в социальном контексте XX века» А.И. Мухамбетова пишет: «Ретроспективный анализ развития этой ветви (урбанистической – Г.Н.) за истекшие 60 лет показывает, что оно шло по логическому сценарию, который можно считать классическим, ибо в нем проявились те же процессы, которые повсеместно действовали в урбанизированных восточных культурах в XX веке» [2, сс. 365-366].

Несмотря на то, что в эти годы (90-е) наряду с ведущей, то есть профессиональной городской урбанистической ветвью казахской музыки в культуре пока еще бытовала и традиционная (аульная), автор в своем культурологическом и музыковедческом анализе сложившихся реалий в отношении традиционного сольного (устно-профессионального) и современного оркестрового (письменно-профессионального) исполнительства, ставит точный «диагноз» состояния традиции: «Традиционные музыканты, лишённые социального статуса и материальной поддержки, функционируют в культуре как любители, по мере возможности сохраняя профессиональный уровень мастерства. Но законы развития культуры объективны и неумолимы, и утрата профессиональным искусством своих базовых социальных оснований – форм бытования, системы обучения, экономического обеспечения – неизбежно влечет за собой снижение его художественного уровня до любительского, и грозит его полным исчезновением» [2, с. 386-387].

Действительно, по прошествии ещё 30-ти лет мы видим, что вместе с процессами полного разрушения среды, условий функционирования самой музыки и исконных ее носителей, *исчезли как традиционная ветвь казахской музыкальной культуры* (локализуемой в XX веке лишь в сельской местности), так и сам *традиционный профессионализм*: сейчас в Казахстане функционируют лишь музыканты городской ветви, получившие профессиональное музыкальное образование в государственных образовательных учреждениях (колледжи и вузы). Между тем, нужно понимать, что европейская академическая система обучения носителей восточных музыкальных традиций «по своей сущности направлена *на разрушение творческих начал традиционной культуры* (выделено нами – Г.О.)» [2, с.387], так как современные дипломированные музыканты, несмотря

на традиционно-исполнительский репертуар, не владеют всем «комплексом знаний о традиционной эстетике, теории и истории музыки, импровизацией, составляющей душу любого устного профессионализма в музыке (от традиционных культур Востока до современного джаза)» [Там же]. Поэтому ученый приходит к следующему выводу: «Адаптация традиционной музыкальной культуры казахов к новым социальным условиям явилась исторической проверкой ее жизнеспособности. И мы сейчас можем сказать, что урбанистическая ветвь традиционной музыки сумела продолжить жизнь традиции в городах в новых европеизированных формах (нотное обучение, концертное оркестровое исполнительство), однако несоответствие этих форм глубинной сути традиции (сольность, импровизационность) и их безоговорочное доминирование ставят под угрозу жизнеспособность самой традиции» [2, с.358].

Наш современник может задаться вопросом: а нужна ли эта «жизнеспособность традиции» сегодня, в XXI веке – веке тотальных информационно-цифровых технологий и постиндустриальных глобальных процессов, охвативших не только сферы экономики и политики, но и культуры, образования, искусства?.. На этот вопрос не только каждый человек, но каждая страна и нация (которые пока существуют) могут отвечать по-разному. Попробуем ответить на него и мы – с точки зрения тех ученых и исполнителей традиционной музыки, которые разделяют мнение о существовании в культуре неких «вечных» (*мәңгілік*) ценностей. В первом ряду этих ученых стоит, разумеется, А. И. Мухамбетова, которая ответила на этот вопрос еще на рубеже тысячелетий (в первое десятилетие независимого Казахстана) в замечательной статье «Казахский музыкальный язык как государственная проблема» [2, сс.390-403]. В самых первых тезисных пунктах этой статьи читаем: «1.0 Обретение суверенитета позволило поставить проблему казахского вербального языка на уровень государственной как средства сохранения национального менталитета, базы духовного, идеологического и культурного единства народа, а это напрямую связано с гармоничным и полнокровным развитием государственности. ***Проблема казахского музыкального языка не менее важна, однако государственного статуса она не имеет***» [2, с.391].

В статье последовательно раскрывается весьма важная мысль о культурно-исторической роли музыкального языка, который по сравнению с языком вербальным «обладает гораздо большим воздействием на человека, в силу своей прямой обращенности к подсознанию, которое исторически сформировалось много ранее логического мышления» [2, с.392]. Понятно, что если тысячи поколений казахов усваивали в традиционной среде язык родной музыки бессознательно, то современные поколения в условиях бикультурализма, вербального и музыкального билингвизма (двуязычия или полиязычия) – так же бессознательно усваивают, по мысли исследователя,

некий музыкальный «койне»². Примером такого музыкального «койне» (как некое гибридного или усредненного музыкального языка) могут послужить в известном смысле язык и средства музыкальной выразительности оркестров народных инструментов, которые в прошлом столетии выдавались как вершинные достижения в развитии традиционной музыки многих народов. Между тем, в академических оркестрах казахских народных инструментов, как и подобных оркестрах других восточных народов, невозможно передать, как пишет А. Мухамбетова, все тонкости микроинтонирования восточных музыкальных систем (1/4, 1/8 тонов) и метро-ритмической свободы (подчиненной, естественно, своим закономерностям) сольного и восточно-ансамблевого исполнительства. И это естественно, ведь используемая в оркестрах «нотная письменность была создана для профессиональной европейской музыки, музыки *искусственно упорядоченного* звукового пространства (темперированная полутоновая шкала) и времени (ритм), и точного, исключаящего импровизационность, хорового и ансамблево-оркестрового озвучивания нотного текста. Происходящее в нотной записи (и, следовательно, в исполнении по нотам) упрощение и искажение «естественной» пространственно-временной структуры традиционного казахского языка сегодня на языке информатики описывается как информационные потери при переходе с аналогового языка на цифровой при невысокой разрядности преобразования» [2, с.393-394].

Самое главное, уже тогда в результате исследования казахского музыкального языка, который на самом деле должен быть основой развития «не только аутентичной классики, но и европеизированных направлений казахской музыки – композиторской и массовой» [2, с.398], делаются выводы о необходимости его (языка) поддержки, еще раз подчеркнем, *на государственном уровне*. Ученый не голословен и четко формулирует следующие неотложные задачи в сфере государственной культурной политики: « а) воссоздание казахской музыкально-языковой среды в масштабах страны, что предполагает регулирование деятельности СМИ (хотя бы государственных), в которых к настоящему времени доля казахской композиторской музыки и аутентичной классики практически сведена к нулю; б) внедрение в школы системы обучения детей национальному музыкальному языку на уроках музыки, как это делается в современных цивилизованных государствах; в) пропаганда произведений традиционной музыки прошлого, а также современных кюйши, жырау, акынов, самодеятельных песенников; г) поддержка всех сохранившихся очагов естественного функционирования музыкального языка и создания новых» [Там же] .

² **Койне́** (произносится койнэ́ или кайнэ́, неизменяемое, средний род; от греч. κοινή διάλεκτος «общий язык») — функциональный тип языка, используемый в качестве основного средства повседневного общения с широким диапазоном коммуникативных сфер в условиях регулярных социальных контактов между носителями разных диалектов (этнолектов) или языков: <https://kartaslov.ru>

Со времени опубликования этой статьи прошло 20 лет... Однако все перечисленные выше пункты по-прежнему актуальны и те же архиважные задачи стоят перед культурой, но, еще раз скажем, – с большей остротой, так как время и процессы информационной эпохи (глобальная коммуникация и цифровизация, универсализация культур и обесценивание национального культурного наследия с параллельным активным тиражированием продукции масс- и поп-культуры) работают только на угасание классических восточных устно-музыкальных традиций: например, в Казахстане сейчас уже трудно найти «очаги естественного функционирования музыкального языка»... Но возможно ли возрождение казахского музыкального языка? По словам ученого, самое большое препятствие на этом пути – «это то, что парадоксальным образом *его гибель отчетливо не осознается ни индивидом, ни государством*» [2, с. 399]. Так, например, «представления о музыке таких гениев мировой музыкальной культуры как Даулеткерей, Курмангазы, Таттимбет, Казангап, Биржан, Ахан-сере, Мухит и многих других как об атрибуте темного прошлого или отсталого аула – есть самый лживый и живучий социалистический миф, который, подобно штаммам вируса гриппа, адаптируясь в меняющихся социальных условиях, и не думает умирать в нашем суверенном государстве». И далее следует очень важная мысль: «При возрастающем интересе и уважении цивилизованного мира к нашей музыке, при триумфальных (именно так, иначе не скажешь!!!) гастролях наших кюши, анши, жырау в Японии, Америке и Европе, этот миф заставляет самих казахов отказываться от одного из высочайших достижений мировой музыкальной культуры, которым является творчество наших предков» [2, с.399-400].

С конца 90-х [6], подключившись к актуализации и научному обоснованию необходимости скорейшего решения поднятых А.И.Мухамбетовой проблем, мы также регулярно публиковали научные и научно-популярные статьи на тему о современном положении традиционной музыки в Казахстане (самые крупные из них [7-11]. Кроме идеи о Проекте «Республиканский центр традиционной музыки в Казахстане», который бы координировал всю работу по тотальному сбору, архивации, исследованию и пропаганде традиционной музыки, в последних наших статьях [11-13] большое внимание уделено проблемам современного образования традиционных музыкантов, которая *не меняется с середины прошлого столетия* (!). Об этом еще в 1998 году говорила в своем докладе «Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников» А. Мухамбетова на Международной конференции к 175-летию Курмангазы: «Ориентация целого пласта музыкальной культуры на прототип, взятый в 30-х годах напрокат из Европы, ни к чему хорошему не привела, но до сих пор ориентиры не меняются» [2, с.453]. И далее: «Трудно представить, чтобы сегодня добывали нефть по технологиям 30-40-х годов. Никого сейчас не заманишь в стоматологический кабинет, оборудованный по последнему слову медицинской науки того же времени. Но в области развития

национальной культуры, оказывается, можно спокойно обходиться старыми представлениями, концепциями и технологиями. Давно назрела необходимость пересмотра отношения к традиционной музыке и системе обучения. Давно назрела необходимость выделения оркестровой специализации как отдельной, для студентов, осознанно (а не в силу отсутствия выбора) обучающихся ей, и создать наряду с европеизированным оркестровым обучением, систему, основанную на традициях многовекового национального профессионализма» [2, с.454].

Таким образом, мировые и отечественные научные парадигмы, создавшие еще в 80-х гг. базу не только «для объективной оценки музыки неевропейских народов», но и для структурных преобразований в сфере современной культуры и образования, до сегодняшнего дня никак не повлияли ни на массовое сознание, ни на государственную политику Казахстана (который отметил недавно 30-летие своей Независимости). Между тем, десятилетиями воспроизводя советскую систему совмещения традиционного казахского и европейского репертуара в обучении и исполнении, мы продолжаем возвращать у сегодняшних носителей национальной музыки «эклектическое музыкальное сознание, неспособное к глубокой интерпретации как европейских, так и казахских произведений» [2, с. 453]. Поэтому уже не приходится говорить даже о репродуцирующей деятельности сегодняшних традиционных исполнителей: они, по нашему мнению, скоро не будут способны в полной мере выполнять задачу *трансляции* (передачи) традиционного музыкального наследия последующим поколениям [13]. Процессы же дальнейшей унификации – и культур, и образования – оставляют мало надежд на самовозрождение традиций устно-музыкального профессионализма в современных условиях. Именно поэтому мы считаем, что в странах Центральной Азии необходимо сегодня очень срочно выработать специальные ***Государственные программы реабилитации и дальнейшего развития национальных музыкальных традиций***, в рамках которых обязательно должна быть обновлена ***система образования традиционных музыкантов***.

В заключении доклада, в котором обозначены наиболее актуальные проблемы сохранения, трансляции и развития казахской музыкальной культуры на современном этапе, еще раз хочу озвучить высказываемую во многих работах мысль А.И. Мухамбетовой о том, что традиционная музыка не только должна быть сохранена как духовное наследие, но может естественно существовать и развиваться в любых социо-культурных условиях. Это закономерно, добавим мы, если в обществе ***жива потребность людей в своей национальной и культурно-исторической идентичности***, тем более, что «традиции – есть не препятствие, а источник развития, поскольку речь идет не о возврате к каким-то архаичным формам восприятия мира, а всего лишь о постижении и синтезе тенденций прошлого и настоящего. Ведь, по сути, в традициях заложены все те духовно-нравственные и культурные достижения человеческих сообществ, которые, постоянно находясь в процессе пересмотра,

переработки и адаптации к современным условиям, выступают средством дальнейшего самосовершенствования человека и общества в целом...» [14, с.165].

Список литературы:

1. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов: Автореф. дис. ... доктора иск. – Ташкент, 2005. – 41с.
2. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 544 с.
3. Мұхамбетова Ә. Қағажу көрген қазақ музыкасы // «Жұлдыз» журналы. – 1991. - №5. – 153-162 бб.
4. Мухамбетова А.И. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.11. – Ленинград: Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 1972. – С.33-49.
5. Мухамбетова А.И. Народная инструментальная музыка казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1976. – 18 с.
6. Мухамбетова А., Омарова Г. Проблемы традиционного исполнительства в Казахстане // Газета «Заман-Казахстан». – 1997. – 14 февраля.
7. Омарова Г. Современность и музыкальное наследие /Мысль. - 2009 - №11. - С.71-76.
8. Омарова Г. Госпрограмма «Мәдени мұра»: проекты казахской традиционной музыки / Мысль. – 2013. - №12. – С.51-54.
9. Omarova G., Alpeissova G., Kuseubay A. National Traditions of the 21st Century: Problems with the Preservation and Translation of Kazakh Traditional Music // ACTA HISTRIAE • 23 • 2015 • 2. – P. 285- 296.
10. Омарова Г.Н. Казахская традиционная музыка в эпоху глобализации // Вестник КазНУ им.Аль-Фараби. - Сер. философия, политология, культурология. - №2. – 2016. – С.205-211.
11. Омарова Г. Н. Дәстүрлі музыка үкілдерінің орындаушылығы мен білім беру жүйесі: уақыт талаптарына сәйкестігі //Дәстүрлі музыка: тарих және теория мәселелері /Халықаралық ғылыми-тәж. конф. материалдары. – Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы, 2018. – 163-169 бб.
12. Omarova G.N. Postsocialism and culture of Kazakhstan: national music in the era of global changes // In: Music in Post-socialism: Three Decades in Retrospects. - International edition of Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts. - Belgrade, 2020. – P. 273-294.

13. Омарова Г.Н., Таттимбет К.Т. Устные методы обучения в музыке Востока: современное состояние (на примере казахских инструменталистов) // Журнал САЖАС. - №7. – 2022. – С.41-59.

14. Оразбаева А.И. Цивилизация кочевников евразийских степей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 168 с.

Vasileios Stamatis,
Doctor of Philosophy (PhD), Chief Financial Officer at the International
School of Musicians (London, UK)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5370-9695>
vasilis.stamatis@internationalschoolofmusicians.org

TRADITIONAL MUSIC AND BUSINESS MODELS IN ICH PRESERVATION - A THREAT OR AN OPPORTUNITY?

Abstract. In 2003 UNESCO published the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. This publication refers to "the oral traditions and expressions, performing arts, social practices, rituals and festive events" transmitted from generation to generation. In the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage, the terms Music and Songs are present in 42% of the elements of the list, including music and dance of Dominican Bachata, (added in 2019), and Fado from Portugal (added in 2011) to name but a few. This focus on Intangible Cultural Heritage (ICH) has inspired the design of funding programmes by the EU and other institutions for the digitisation, presentation, and preservation of intangible cultural heritage.

In contrast, papers have been published on the role of new technologies in preserving and transmitting ICH. The economic value of the preservation of ICH has been disputed, and critics consider that Globalisation threatens heritage, leading to commercialisation, exploitation, and destruction. This report will analyse the methods used in promoting and disseminating traditional Music as ICH from an economic value point of view. In doing so, it will cover examples of business models that have been applied and used in some instances to explore whether Globalisation and these efforts can be seen as a threat, an opportunity or a combination of both.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, ICT, Traditional Music, Business Models, Cultural Tourism, Cultural and Creative Industries, CCI, Globalisation

Василейос Стаматис,
Доктор философии (PhD), финансовый директор Международной
школы музыкантов (Лондон, Великобритания)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5370-9695>
vasilis.stamatis@internationalschoolofmusicians.org

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА И БИЗНЕС-МОДЕЛИ В СОХРАНЕНИИ НКН – УГРОЗА ИЛИ ВОЗМОЖНОСТЬ?

Аннотация. В 2003 г. ЮНЕСКО опубликовала Конвенцию об охране нематериального культурного наследия (НКН). Эта публикация относится к «устным традициям и выражениям, исполнительскому искусству, социальным практикам, ритуалам и праздничным мероприятиям», передаваемым из поколения в поколение. В Списке нематериального культурного наследия ЮНЕСКО термины «музыка и песни» присутствуют в 42% элементов списка,

включая музыку и танцы доминиканского бачата (добавлен в 2019 г.) и фаду из Португалии (добавлен в 2011 г.), и это лишь некоторые из них. Этот акцент на нематериальном культурном наследии вдохновил ЕС и другие учреждения на разработку программ финансирования оцифровки, представления и сохранения нематериального культурного наследия.

Были опубликованы статьи о роли новых технологий в сохранении и передаче НКН. Однако экономическая ценность сохранения НКН оспаривается, и критики считают, что глобализация угрожает наследию, приводя к коммерциализации, эксплуатации и разрушению. В этом докладе будут проанализированы методы, используемые для продвижения и распространения традиционной музыки как НКН, с точки зрения экономической ценности. При этом будут рассмотрены примеры бизнес-моделей, которые применялись и использовались в некоторых случаях, чтобы выяснить, можно ли рассматривать глобализацию и данные усилия как угрозу, возможность или их комбинацию.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, ИКТ (информационно-коммуникационные технологии), традиционная музыка, бизнес-модели, культурный туризм, культурные и креативные индустрии, ИТК (индекс товарного канала), глобализация

Василейос Стаматис,

*Философия докторы (PhD), Халықаралық музыканттар мектебінің
қаржы директоры (Лондон, Ұлыбритания)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5370-9695>

vasilis.stamatis@internationalschoolofmusicians.org

МЕММ САҚТАУДАҒЫ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКА МЕН БИЗНЕС- МОДЕЛЬДЕР – ҚАУІП ПЕ, ӘЛДЕ МҮМКІНДІК ПЕ?

Андатпа. 2003 жылы ЮНЕСКО материалдық емес мәдени мұраларды (МЕММ) қорғау туралы Конвенцияны жариялады. Бұл басылым ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан "ауызша дәстүрлер мен мәнерлер, орындаушылық өнер, әлеуметтік тәжірибелер, рәсімдер мен мерекелік іс-шараларға" қатысты. ЮНЕСКО-ның материалдық емес мәдени мұралар тізімінде "музыка және әндер" терминдері тізім элементтерінің 42% құрайды, оның ішінде, доминикандық бачата музыкасы мен билері (2019 жылы қосылған) және Португалиядан келген фаду (2011 жылы қосылған) – бұл олардың бірнешеуі ғана. МЕММ-ға баса назар аудару ЕО мен басқа мекемелерді материалдық емес мәдени мұраны цифрландыруды, ұсынуды және сақтауды қаржыландыру бағдарламаларын жасауға шабыттандырды.

МЕММ сақтау мен таралу жаңа технологиялардың рөлі туралы мақалалар жарияланды. Алайда, МЕММ-ды сақтаудың экономикалық құндылығы даулы және сыншылар жаһандану мұраға қауіп төндіреді, бұл коммерцияландыруға, қанауға және жойылуға әкеледі деп санайды. Бұл баяндамада экономикалық

құндылық тұрғысынан дәстүрлі музыканы МЕММ ретінде насихаттау және тарату үшін қолданылатын әдістер талданады. Және бұл жерде жаһандану мен осы күш-жігерді қауіп, мүмкіндік немесе екеуінің тіркесімі ретінде қарастыруға болатындығын анықтау үшін кейбір жағдайларда жарайтын және қолданылатын бизнес-модельдердің мысалдары қарастырылады.

Түйін сөздер: материалдық емес мәдени мұра, АКТ (ақпараттық-коммуникациялық технологиялар), дәстүрлі музыка, бизнес-модельдер, мәдени туризм, мәдени және креативті индустриялар, ИТК (Тауар арнасының индексі), жаһандану

1. Introduction

Intangible Cultural Heritage is a relatively recent concept that adds another dimension to the standard characterisation of cultural heritage as something of a material substance, like an architectural monument. UNESCO's Global Strategy for a Balanced, Representative and Credible World Heritage List in 1994 marked a progression to a more people-oriented, multifunctional, and global vision of World Heritage. In 2003, the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage was published. The definition of the "intangible cultural heritage" in the Convention was:

"... the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognise as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, interaction with nature and history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development"¹.

This definition was manifested in oral traditions, oral traditions and expressions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe and traditional craftsmanship. The Convention was a response to the criticism by postcolonial scholars against a Eurocentric methodology of defining Cultural Heritage that was characterised by a Western approach (Smith and Akagawa 2009).

¹ (Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage - Intangible Heritage - Culture Sector - UNESCO, n.d.)

Defining Traditional Music as Intangible Cultural Heritage (ICH) proved to be a complex task, and in the report of UNESCO's experts' meeting in Paris in 2005, there was a debate about the terms' authenticity', and it was suggested that "performance in natural context" was a more appropriate term. For the purposes of the Georgian inventory, it was decided to consider a performance as "non-authentic" if the group had learned the Music from recordings and "authentic" if the group had understood it in the natural context. The great diversity among nations and peoples, with different kinds of arts and cultural forms, required more than a single method of inventory-making that could not be applied globally². This study primarily aims to investigate how Traditional Music fits into the ICH paradigm, the role new technologies can play in shaping the way forward, the business models used, and the threats and opportunities stakeholders face.

2. Traditional Music, ICH and New Technologies

2.1. *Traditional Music as Intangible Cultural Heritage*

There are currently 631 elements corresponding to 140 countries in UNESCO's Lists of Intangible Cultural Heritage. Two hundred sixty-five include a musical component 9 (combined total from both lists: List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding and the Representative List). This is almost 42% of the list's total elements and appears in 71.9% of the total number of countries³. The list includes *Bakhsi Art* from Uzbekistan, *Falak* from Tajikistan (both inscribed in 2021), *Byzantine chant* from Cyprus and Greece, *Traditional skills of crafting and playing Dotār* from Iran (both inscribed in 2019) and elements from 102 different countries.

One could argue that Music is a vital form of Art in humanity's "Intangible Cultural Heritage". However, the critique of these lists is that their direct impact on local communities seems less significant than their promotional objectives (Nas, 2015). Could this be a paradox, or could it be just a recurrence of the prevailing postcolonial aesthetic paradigm? Categorising heritage into tangible and intangible has been debated by researchers on the grounds of epistemological and ontological issues that can be raised by the separation itself, tied into a Western conception of Music. (Ciarcia, 2006)

Inscription on UNESCO lists has become a new prospect in the "game of heritagisation". It forms a common ground upon which musical and cultural practices are recognised and appreciated globally (Broclain et al., 2019). Through his work on the anthropology of the heritagisation of Music and Art, Luc Charles-

² (Report of the Expert Meeting on Inventorying Intangible Cultural Heritage, 2005)

³ This figure is the result of a filtered search using the keywords "instrumental music", "religious music" and "vocal music" (proposed by the search engine) of all practices inscribed on the UNESCO ICH lists (ich.unesco.org/en/lists, consulted on 30 August 2022).

Dominique addressed in 2013 the implications of ICH in the field of social sciences and particularly in ethnomusicology.

"At stake here are: the representation of identity due to the increased number of levels involved (international, national, local and individual) and their interferences, the dialectics of safeguarding or revitalisation, the paradox of the emergence of a global discourse on the protection of cultural diversity, the effects of heritagisation on the evolution of cultures, the changes that follow their institutionalisation, their being proclaimed "universal", the touristification and "spectacularisation" of these cultural phenomena suddenly pulled out of the shadows and placed in the international spotlight." (Charles-Dominique, 2013)

There is a certain level of controversy regarding the tangibility of Traditional Music. This controversy is rooted in the physicality and the media used in music heritagisation; new digital technologies provide us with a 'tangible' method of producing, disseminating, and perceiving Intangible Cultural Heritage, forming the need to re-evaluate and challenge our beliefs and conceptions. Is the current categorisation altering local and global imagination? Is it affecting how Music is preserved, practised, communicated, appreciated, and conveyed?

2.2. Globalisation, ICH and Digital Transformation

Globalisation is often seen as a threat to preserving cultural heritage and traditional culture. This notion was partly a reason for UNESCO to issue the 2003 Convention, establishing a system analogous to the one from 1972 that protected Tangible Heritage. The State-Centred approach was impossible to implement in ICH, as the latter is a living heritage by default, creating the need for a decentralised system (Blake, 2008)⁴. A broad and complex array of networks of Public and Private institutions, SMEs and individuals is needed to create and sustain ICH. These networks include numerous stakeholders, are heterogenous and often multilingual.

An exciting concept tied to the connection between Globalisation and Culture is the "World Citizenship" term (Vesajoki, 2002). New technologies and digital transformation have brought the need for cultural institutions to create digital assets for their collections and the works of Art they represent, promote, and disseminate.

At the same time, a country's cultural development parallels its economic development. Usually, as a country grows its economy, most cultural activity fields demonstrate a positive change (Minkov, 2011). For the cynical observer, this generates a problem of Globalisation, though; cultural models of stronger economies replace the ones of weaker and smaller economies (Šola, 2018), resembling Darwin's theory of natural evolution by natural selection for Cultural Heritage (Stamatis 2017).

⁴ Blake, Janet. "UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The implications of community involvement in 'safeguarding'." (2008).

Smaller and less stable economies in the current macroeconomic environment would require a collaboration between the Public and the Private sector with the crucial support of universities and researchers. From a government perspective, providing incentives for digital innovation in ICH preservation and promotion is essential so that the acute insight of the cultural entrepreneurs can formulate added value. The cultural sector can benefit from the "Internet +" concept that has been implemented in business for over five years (Li & Duan, 2019).

3. Business Models, Creative Industries, and ICH

3.1. *Music Industry and ICH*

Preserving Traditional Music Heritage implies a current of expression from one generation to the next. The Music Industry's value chain reinforces this process and, generally, the musical heritage inventory and safeguarding. The inclusion of Music Genres inscribed on UNESCO's list in Record Labels' catalogues support their dissemination worldwide. In Spain, 22.3% of the audience listens to recorded flamenco Music, and 10.7% listen to reggae music.

To analyse the impact of the Creative and Cultural Industries (CCI), Addis and Rurale identified four values in 2021 depending on the subject. The Identity Value, the Economic Value, the Creative Value and the Well-being Value. The Identity Value is associated with the Music Industry's interest in a cross-generational target audience and its community creation ability. Economic value refers mainly to the industry's revenue, and Creative Value is related to innovation.

A business model has been defined as "how enterprises work" (Magretta, 2002) or, more recently, "how a firm conducts its business" (Fjeldstad & Snow, 2018). A slightly more unequivocal definition is "how companies make money" (Chesbrough & Rosenbloom, 2002). The value chain is a crucial component of this process, and, as Michael Porter pointed out, a unique value proposition is the critical element of a good strategy, as it would determine all resources and activities that bring the producer/creator to the consumer/audience. However, the music industry is not a linear system but more of an array of fragmented modules, "a system of interconnected activities which involves a firm, its customers, suppliers and partners (Amit & Zott, 2020). The stakeholders of the Music Industry compete with diverse business models that they change very often. The industry as a whole is characterised by a high concentration of revenue in a few companies (In 2019 two thirds of the worldwide market revenue was shared between three record labels; Sony Music Entertainment (19.9%), Universal Music Group (29.8%) and Warner Music Group (16.5%) shared 66% of \$21.5 billion) (*Recorded Music Revenues Hit \$21.5 Billion in 2019*, n.d.).

It is vital to mention that the creators/artist share a small percentage of these revenues. In 2017, creators/artists in the US music industry captured only 12% of the industry's revenue. Some researchers and practitioners believe that Blockchain Technology could be a way to mitigate these lost revenues for the artists via a decentralised and secure ledger (Malik et al., 2022).

3.2. The European Union's approach

Innovation and creativity are among the three priority areas for developing the European Union's social and economic development programme "Europe 2020". The EU has funded many projects that relate to the transmission of ICH. For example, the i-Treasures (<https://i-treasures.eu/>) project's aim was to develop an open and extendable platform that would provide access to ICH resources, enabling multi-way knowledge exchange and promoting best practices. The project's objective was to go beyond an archival approach that would only focus on digitising cultural content. It aimed to create the foundations of new knowledge for further analysis.

'The project also makes important contributions in technological areas, advancing state of the art in such important domains as: multi-sensor technologies for capturing different elements of ICH expressions (movements, gestures, facial expressions, voice articulations, brain activity, music); analysis of ICH structural elements using body motion and hand/finger gesture recognition, facial expression analysis, vocal tract modelling, electroencephalography analysis, affective state recognition, sound processing; extraction and modelling of knowledge related to ICH;'⁵.

The I-maestro project, supported by the EC IST 6th Framework Programme explored novel solutions for music training, building a multimedia environment for technology-enhanced music education focused on string instruments. This included self-learning environments, multi-gestural interfaces and augmented instruments promoting new methods for music training. In both projects, the risk was whether technology could potentially diminish human interaction as a transmission process.

Possibly, one of the most important programmes that the EU has developed is Dicult (Digital presentation and preservation of intangible cultural heritage). It is a collaboration of the Public and the Private sector, and it aims to elaborate and promote an innovative framework for digitisation and efficient training on digital presentation, preservation and promotion of Europe's ICH from a global and long-term perspective. Its beneficiaries include cultural organisation professionals, students, academics, and a diverse pool of ICH actors and stakeholders.

⁵ (I-Treasures: Intangible Cultural Heritage of the Past Available through Advanced Modern Technologies | Shaping Europe's Digital Future, n.d.)

"The Digital Agenda of the Europe 2020 Strategy set as the main objective the development of a single digital market in order smart, sustainable and inclusive growth to be generated. The cultural heritage digitisation turns Europe's cultural resources into an important building block for the digital economy and provides Europe's Cultural and Creative Industries (CCIs) with a competitive edge. The pace of innovation, the changing nature of the sector, and the importance of culture to the European economy require the employed in the CCIs to have relevant digital skills and competences. Linking education with innovation is a necessary step towards increasing the labour market relevance of VET and promoting a more resource-efficient and competitive economy."

3.3. Cultural Tourism

The intricacies of the Music Industry in general and Traditional Music, in particular, have been explored earlier in this paper; the imbalance in the share of the revenue between different actors of the industry and also between different economies has been highlighted. In 2015, World Tourism Day featured the concept of 'One Billion Tourists, One Billion Opportunities'. Beyond the standard business models that apply to Traditional Music and ICH, Governments, Institutions, and academics worldwide have attempted to re-evaluate how tourism can be a key component of the ICH value chain.

An experience-driven culture has replaced a conventional analysis of the touristic product with ICH at its core. Cultural tourism is no longer just about monuments; it assumes the tourists' engagement with the life of the areas they visit. In Greece, for example, it is common for traditional festivals to take place in villages and the countryside across the country, typically to celebrate a saint's name day (Anastasopoulos, 2020); communities gather to socialise and enjoy Music, dance, and gastronomy. Progressively these festivities are promoted by local authorities as touristic attractions and account for a share of the economic growth of each region.

Cultural Heritage is associated with sites of historical interest preserved for the nation, and (heritage) describes a set of shared values and collective memories (Peckham Robert Shannan, 2003). Another example of a region where ICH plays a vital role is Isfahan in Iran. From carpet weaving to religious minorities' Music and the ritual dramatic art of Ta'zīye, Isfahan significantly contributes to Iran's tourism sector (Masoud et al., 2019).

4. Conclusion

In general, ICH and the Creative Economy have cultural and commercial value. In this paper, we analysed the artistic value and some of the risks that Globalisation has brought upon ICH stakeholders. The use of new technologies can improve the position of weaker economies as long as there is a systematic collaboration of all stakeholders. Thus, by building on cultural entrepreneurship skills, the imbalance

between different countries and the economic inequality between different actors in the sector can be reduced. National and International initiatives can play an essential role in that direction, with a condition of fair access to them in local communities.

A well-planned strategy to promote and disseminate ICH to attract visitors from around the world can have a positive impact. The examples in chapter 3 demonstrate some of the possibilities of how Traditional Music as ICH can instigate an inflow of cultural tourism and, as a result, create economic growth for a community and a region. These initiatives can be a way forward to alleviate poverty in certain areas and promote a community's cultural resources. It is important, though, to establish a methodology for identifying the actual cost to local communities and the threats of the commodification of Traditional Music and Culture as a concept. Gentrification and displacement of local populations can be a negative consequence from an economic perspective, and the transformation of Traditional Music into a folklore commodity that accompanies vernacular replicas of local festivities for the entertainment of tourists can be a threat from a cultural perspective.

Determining whether the existing business models applied in Traditional Music and ICH are a threat or an opportunity cannot be a definite statement; it is an ongoing conundrum that requires unremitting re-evaluation and prudent planning from all stakeholders.

List of Sources

Amit, R., & Zott, C. (2020). *Business model innovation strategy: Transformational concepts and tools for entrepreneurial leaders*. John Wiley & Sons.

Anastasopoulos, N. (2020). Cultural Life Reconfigured: From the Ancestral to the Digital Commons and Beyond. In S. Lekakis (Ed.), *Cultural heritage in the realm of the commons: Conversations on the Case of Greece* (pp. 97–108). Ubiquity Press.

Blake, J. (2008). *UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The implications of community involvement in 'safeguarding.'*

Broclain, E., Haug, B., & Patrix, P. (2019). Introduction. Music: Intangible Heritage? *Http://Journals.Openedition.Org/Transposition*, 8. <https://doi.org/10.4000/TRANSPOSITION.4201>

Charles-Dominique, L. (2013). La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique. *Ethnologies*, 35(1), 75–101. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1026452ar>

Chesbrough, H., & Rosenbloom, R. S. (2002). The role of the business model in capturing value from innovation: evidence from Xerox Corporation's technology spin-off companies. *Industrial and Corporate Change*, 11(3), 529–555. <https://doi.org/10.1093/icc/11.3.529>

Ciarcia, G. (2006). La perte durable. Etude sur la notion de “patrimoine immatériel”. *LAHIC/Mission Ethnologie (Ministère de La Culture). Mission Ethnologie (Ministère de La Culture), Les Carnets Du Lahic , n°1, 76.*

Fjeldstad, Ø. D., & Snow, C. C. (2018). Business models and organisation design. *Long Range Planning, 51(1), 32–39.* <https://doi.org/10.1016/J.LRP.2017.07.008>

i-Treasures: the intangible cultural heritage of the past available through advanced modern technologies | Shaping Europe's digital future. (n.d.). Retrieved August 31, 2022, from <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/news/i-treasures-intangible-cultural-heritage-past-available-through-advanced-modern-technologies>

Li, Y., & Duan, P. (2019). Research on the Innovation of Protecting Intangible Cultural Heritage in the "Internet Plus" Era. *Procedia Computer Science, 154, 20–25.* <https://doi.org/10.1016/J.PROCS.2019.06.005>

Malik, N., Yanhao Wei, M., Appel, G., & Luo, L. (2022). Blockchain Technology for Creative Industry: Current State and Research Opportunities. *International Journal of Research in Marketing.* <https://doi.org/10.1016/J.IJRESMAR.2022.07.004>

Masoud, H., Mortazavi, M., & Torabi Farsani, N. (2019). A study on tourists' tendency towards intangible cultural heritage as an attraction (case study: Isfahan, Iran). *City, Culture and Society, 17, 54–60.* <https://doi.org/10.1016/J.CCS.2018.11.001>

Nas, P. J. M. (2015). Masterpieces of Oral and Intangible Culture. *Https://Doi.Org/10.1086/338287, 43(1), 139–148.* <https://doi.org/10.1086/338287>

Peckham Robert Shannan. (2003). *Rethinking Heritage: Cultures and Politics in Europe.* IB Tauris.

Recorded Music Revenues Hit \$21.5 Billion in 2019. (n.d.). Retrieved August 31, 2022, from <https://www.midiaresearch.com/blog/recorded-music-revenues-hit-215-billion-in-2019>

Report of the Expert Meeting on Inventorying Intangible Cultural Heritage. (2005). *UNESCO Inventorying Intangible Cultural Heritage.* <http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/>

Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO. (n.d.). Retrieved August 30, 2022, from <https://ich.unesco.org/en/convention>

Magretta, J. (2002). W. B. M. Matter. H. B. R. 80(5), 86-92. (2002). Why Business Models Matter. *Harvard Business Review, 80(5), 86–92.* <https://hbr.org/2002/05/why-business-models-matter>

Каромат Дилором Файзулло кизи,
Доктор философии в музыке (PhD), докторант (DSc)
Института Искусствознания АН РУз (Ташкент, Узбекистан)
dilkaramat@gmail.com

**РАЗМЫШЛЕНИЯ МАУЛАНА АЗАДА О МУЗЫКЕ
(на примере письма из «Души моей печали»)**

Я могу жить счастливо без всего, но не без музыки! [1, с.131]¹

Аннотация. Индийская музыкальная культура, насчитывающая несколько тысячелетий, дошла до нас изустно, в рукописных, литографических и более поздних печатных изданиях на санскрите, хинди, персидском, урду, тюрки, английском и других местных языках. Восточную традицию своеобразного изложения материала в трактатах по музыке продолжает письмо видного политического деятеля Индии XX века Маулана Абул Калам Азада, где он затрагивает не только индийскую традиционную музыку, но и европейскую, арабскую и персидскую. В своем письме Азад призывает мусульман по достоинству оценить науку о музыке и не обделять себя знанием её основ. Он излагает свои мысли и о схожести и различии арабо-персидских и индийских музыкальных ладов.

Ключевые слова: индийская музыка, система двенадцати *макамов*, *сама*⁴, *рага*, музыкальная эстетика стран Востока.

Karomat Dilorom,
PhD, postdoctoral fellow (DSc) of the Institute of Fine Arts of the Academy of
Sciences of the Republic of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)
dilkaramat@gmail.com

**MAULANA AZAD'S THOUGHTS ON MUSIC
(based on the letter from "Ghubar-i Khatir")**

Abstract. Origin of Indian musical culture is going back to several millennia, and has come down to us orally, through handwritten manuscripts, lithographic and printed books in several languages like Sanskrit, Hindi, Persian, Urdu, Turkic, English and other local dialects. The Eastern/Oriental tradition of text-writing of treatises on music is continued by the 20th century prominent political leader of India – Maulana Abul Kalam Azad in his letter, where he has discussed issues of not only Indian traditional music, but also European, Arabic and Persian. In his letter, Azad urges Muslims to appreciate the science of music and not deprive themselves from the knowledge of its foundations. He expresses his thoughts on the similarities and differences between the Arab-Persian and Indian musical modes.

¹ Все переводы цитат с английского и урду в статье выполнены мною.

Key words: Indian music, system of twelve *maqams*, *sama'*, *raga*, musical aesthetics of the countries of the East.

Каромат Дилором Файзулло қизи,
Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясы Өнертану институтының
музыка ғылымдарының докторы (PhD), докторанты (DSc)
(Ташкент, Өзбекстан)
dilkaramat@gmail.com

МӘУЛАНА АЗАДТЫҢ МУЗЫКА ТУРАЛЫ ОЙЛАРЫ («Ғубари Хатир» хаты асасыда)

Аңдатпа. Бірнеше мыңжылдықтардан бастау алған үнді музыкалық мәдениеті бізге ауызша, санскрит, хинди, парсы, урду, түркі, ағылшын және басқа да жергілікті тілдерде қолжазба, литографиялық және кейінгі баспа басылымдарымен жетті. Музыка туралы трактаттардағы материалдарды түпнұсқалық түрде берудің шығыс дәстүрі ХХ ғасырдағы Үндістанның көрнекті саясаткері Маулана Абул Калам Азадтың хатымен жалғасады, онда ол үнді дәстүрлі музыкасын ғана емес, сонымен қатар еуропалық, араб және парсы музыкасын да қарастырады. Азад өз хатында мұсылмандарды музыка ғылымын бағалауға және оның негіздерін білуден құр қалмауға шақырады. Араб-парсы және үнді музыкалық ладтар ұқсастықтары мен айырмашылықтары туралы өз ойын білдіреді.

Түйін сөздер: үнді музыкасы, он екі мақам жүйесі, *sama'*, *raga*, Шығыс елдерінің музыкалық эстетикасы.

Маулана Абул Калам Мухи ад-Дин Ахмад Азад (1888 Мекка-1958 Дели) – видный политический деятель первой половины ХХ века, один из лидеров движения за независимость, сторонник индо-мусульманского единства общества, первый Министр Образования Республики Индия (1947-1958)². Происходил он из знатного мусульманского рода и большую часть своей жизни провел в Калькутте (Колкатта). Под руководством отца³, который был главой (*пиром*) суфийского ордена *Кадирийа*, получил всестороннее мусульманское образование, знал несколько восточных языков и уже в молодом возрасте начал преподавать в Медресе Калькутты. В детстве впервые попробовав свои силы в написании стихов на урду, подписался псевдонимом «Азад» (свободный), который и стал его «визитной карточкой» на всю оставшуюся жизнь.

² День его рождения празднуют в Индии, как «Национальный день Образования». Его именем названы научно-исследовательские институты и университеты, а также Индийский Центр по Культурным Связям (ICCR).

³ Мухаммад Хайр ад-Дин бин Ахмад ал-Хусайни был автором более двенадцать книг, будучи главой ордена, имел более тысячи последователей. Матерью Азада была дочь шейха Мохаммада бин Захира ал-Ватри, известного ученого из Медины, репутация которого простиралась за пределы Аравии.

Маулана Азад является автором многих теософских, научных, философских и литературных трудов, среди которых *Губар-и Хатир*⁴ («Души моей печали», غبارِ خاطر досл. Прах воспоминаний) - сборник писем к другу Маулана Хабиб ур-Рахман Кхану Шервани. *Губар-и Хатир* состоит из 20 писем, написанных с 10 августа 1942 по 16 августа 1943 на языке урду⁵, во время политического заточения Маулана Азада⁶ в Ахмеднагарской крепости. Однако эти письма никогда не были высланы по адресату и после освобождения отданы автором соратнику, Аджмал Кхану, и впервые изданы в 1946 году. Письма Маулана Азада, являясь уникальными, содержат в себе не только воспоминания, размышления автора, вопросы теософии, но также информацию о естественных науках, литературе, и наконец, музыке. Письмо-воспоминание и размышление о музыке датируется 16 сентября 1943 года.

Интерес Маулана Азада к развитию музыкальной науки в независимой Индии не ослабевает до последнего его вздоха. Свидетельством могут служить высказывания и постановления в качестве министра образования. Например, приветственная речь на открытии Академии Сангит Натак в Нью-Дели (28 января 1953 г. [1, с.208-209]); послание индийскому общественному деятелю Сардар Пателю (1875-1950), которое содержит ряд предложений об улучшении пропаганды индийской музыки (Нью-Дели, 10 февраля 1947 г. [Дос. по.9; 2, с.28]), и т.д.

Обладая энциклопедическим складом ума и стремлением к знаниям, Азад писал о музыкальной культуре:

Я остановился здесь ненадолго, наслаждался её ароматом и продолжил свой путь. Цель моего интереса заключалась в том, чтобы этот аспект жизни не остался незнакомым [для меня]. Я считаю, что невозможно достичь душевного равновесия и развить эстетическое восприятие [мира] без понимания музыки... Однако вкус к музыке укоренился в моем сердце, и я никогда не смогу вывести её из своей сущности... Дни, когда я занимался музыкой, являются самыми запоминающимися в моей жизни... они оставили во мне неизгладимый след [1, с.131].

Видный индийский философ, общественный и политический деятель Сарвепалли Радхакришнан (1888-1975) 22 февраля 1958 года, в связи с уходом из жизни Маулана Абул Калам Азада, сказал:

Он олицетворял то, что можно назвать эмансипированным умом, умом, свободным от узких предрассудков [связанных с] расой или языком, провинцией или диалектом, религией или кастой. В Маулана Сахибе мы видели цивилизованный ум [1, 56]⁷.

⁴ Название было заимствовано у индо-персидского поэта XXVIII века Мира Азаматулла Бехабара (ум.1729 г.).

⁵ Письма включают также несколько сот куплетов поэзии классиков на арабском и персидском языках.

⁶ Он сидел в одной камере с Джавахарлалом Неру, который в это же время писал письма своей дочери Индире, впоследствии были изданы под названием «Открытие Индии».

⁷ Цитата позаимствована из послания (26 Апреля 1989 г.) экс-президента Индии господина Р. Венкатарамана.

Маулана Азад обладал прекрасной памятью и стремился к всесторонним знаниям. Его острое мышление, богатый словарный запас и глубокое видение проблемы можно почувствовать в его письме из *Губар-и Хатир*. Письмо о музыке примечательно по многим причинам, одним из которых является структура повествования и то, как Маулана размышляет об истории, эстетике и теории индийской музыки. Глубокое знание предмета и рукописей на арабском и персидском языках, более того, его подход к сравнению индийской музыки с арабской и европейской, является одним из актуальных вопросов и в настоящее время. Эпистолярные навыки Маулана Азада были высокими. Продолжая восточную традицию, он цитировал в письме, по необходимости, классические стихи⁸, иллюстрировавшие исполнение музыки, эстетику и мифологические аспекты, а также музыкальные инструменты.

Интерес к индийской классической музыке появился неожиданно, скорее как вызов молодого и довольно амбициозного человека, утверждавшего, что «если книга написана, то можно её понять без труда». Маулана описывает это событие следующим образом:

В 1905 году... моя любовь к книгам часто приводила меня к книготорговцу Худа Бахшу, чей магазин располагался на Уэлсли-стрит напротив медресе... Однажды он показал мне написанную красивой каллиграфией и иллюстрированную копию *Раг Дарпан* Факируллы Саиф Кхана. И сказал, что предметом книги является музыка. ... Я просматривал предисловие, когда прибыл мистер Дэнисон Росс. Он был главой медресе Алия... он заговорил со мной на персидском [языке]: «Кто автор этой книги?». Я ответил, что это книга Саиф Кхана по музыкальному искусству. Он взял у меня книгу и стал ее просматривать. Он заметил, что индийская музыкальная система довольно сложное искусство [для понимания, и спросил] «А Вы все поняли в этой книге?» /... / Я прочитал книгу от начала до конца, и осознал, что содержание книги не возможно будет понять, если не усвоить музыкальную терминологию и не [обучиться музыке] изучить ее элементы [практически] у эксперта [1, с.128-129; 3, с. 250-251].

Калькутта начала XX века была одной из главных культурных городов Индии, где представители высшего общества (в том числе и мусульмане) изучали классическую музыку в частном порядке дома. Однако, отношение Азада к музыкальной науке довольно феноменально, учитывая из какой семьи он происходит, и общую атмосферу (*махол-и-ханака*) в суфийском ордене *Кадирийа*, также принимая во внимание общее отношение к музыке в исламском социуме. Во многом личность Азада сформировалась под чутким религиозным руководством его отца – Мауланы Хайр ад-Дина, – следуя семейным традициям (аскетизм, глубокое знание богословия, и т. д.). Отцовские лекции «обычно были настолько скрупулезными, что, в конце

⁸ Приведены стихи следующих поэтов: арабские - ал-Агани, Башар Бин Бурд; персидские - Хафиз, Маулана Руми, Амир Хосров Дехлави, Урфи, Назири, Зухури, Мухташам Кашани, Бигташ Бег Исфагани, Мумин Дехлави, Бедил, Галиб, Завк, Хасан Сиджзи Дехлави, Гани Кашмири, Шариф Гургани, Маулана Шибли; на языке урду - Галиб, Мир, Сайид Али Мухаммад Шад Азимабади, Назир Акбарабади, Мирза Мухаммад Хади Русва Лакхнави.

концов, не возникало [дополнительных] вопросов» [1, с.15]. Несмотря на бдительный контроль отца, Маулана умудрился не только читать литературу о музыке, но и изучать игру на музыкальном инструменте. Вероятно, Маулана Хайр ад-Дин об этом знал, однако не запретил. В своем письме Маулана Азад вспоминал:

Дома, где люди читали *Хидайа*⁹ и *Мушкават*¹⁰, не было места для практики *са-ре-га-ма*¹¹... [1, с.130; 3, с.253].

Несмотря на то, что официальный Ислам не запрещает музыку, он, в то же время значительно ограничивает и регламентирует сферы ее применения. Так, в Коране нет прямого осуждения или запрета на музыку, тогда как Хадисы становятся основными источниками для разработки правовых норм. Маулана Азад в последнем эпизоде своего письма рассуждает о двойственной природе проблемы Ислам и музыка. Также в одном из бесед с поэтом и писателем Абдур Раззаком Малихабади, Абул Калам Азад подчеркивает:

Хадис не может быть источником права для всего человеческого общества... Причина в том, что ни один свод законов не может применяться ко всему миру из-за различий во времени и условиях... [1, 200].

Если рассмотреть его высказывание применительно к музыке, то можно увидеть, что основное негативное отношение к музыке проявилось в определенный исторический период распространения Ислама, и в основном было результатом политической ситуации и изменения культурной ориентации, а также отношения правящих династий к искусству, в частности к музыке. Маулана попытался показать это в письме на примере отношения к музыке ряда духовных и светских личностей (шейхов, правителей и дворян, персоязычных иммигрантов, и т. д.). Письмо предоставляет читателю разнообразные свидетельства (в основном заимствованные из трактата *Масир-и-ал-Амир*), что музыка всегда приветствовалась в мусульманском обществе Индии. Более того, это была одна из важнейших дисциплин для всестороннего образования в период правления Великих Моголов (Бабуридов). Маулана не только пытался легализовать музыкальное искусство в глазах современных мусульман, но и призывал их к возобновлению старых добрых традиций. Примечательно, что эпизод, связанный с легализацией музыки, предоставлен читателю в конце письма, изложен лаконично, и подкреплён небольшими цитатами.

Все запреты на музыку исходили из желания сохранить чистоту Ислама. Языческие верования и мифология, в которых музыка являлась и использовалась как один из главных атрибутов, были главными причинами, преимущественно, негативного отношения Ислама к музыке. Позже, возникла необходимость защиты религии от мирского (светского) влияния на верующих мусульман. В средневековье свою отрицательную роль в этом вопросе

⁹ *Хидайа* (арабское: проводник, руководство) — свод мусульманского права по ханифитскому толку. *Ал Хидайа фи шарх Бидайа ал мубтадиъ* (сокращенно «Китаб ал-Хидайа») книга автора Бурхан ад-Дина ал-Маргинани (ум.1197).

¹⁰ *Мушкават* — известная книга основанная на Хадисах.

¹¹ *Са-ре-га-ма* (До-ре-ми-фа) — название музыкальных нот индийской музыки.

сыграли и музыканты, которые использовали свое искусство для заработка любым путем. Такие музыканты (в основном, *мутрибы*) дискредитировали в глазах мусульман не только свою профессию, но и саму музыку. Отношение к музыкантам, играющим в увеселительных домах, можно почувствовать в следующем отрывке из письма Мауланы:

Семейные обстоятельства складывались так, что я вряд ли встретил бы кого-нибудь, кто разбирался в этом искусстве. Внезапно на ум пришел Масита Кхан. Он был единственным музыкантом-практиком, которого принимали у нас дома... Он приехал из Сонепата...учился музыке у учителей из гхараны Дели и Джайпура Он часто навещал моего отца в надежде стать его последователем. Как правило, мой отец не принимал у таких людей клятву *муриди*, но не отказывал им в привилегии исправления и вступления на праведный путь. Таким людям он говорил: «продолжайте приходить, не ожидая [статуса] *мурида*» [1, с.129-130; 3, с.251-252].

Однако в истории связанной с преподавателем Азада, глубокая преданность и кротость в сердце Масит-хана, наконец, покорила сердце *пира*¹². Маулана вспоминал:

Мой отец принял его в качестве своего ученика и даже разрешил ему присутствовать на своих проповедях... Я слышал, как мой отец однажды сказал о Масите Кхане: «Когда я вижу Маситу Кхана, мне вспоминается *Пир-и Чанги*, *Пир-и Чанги* Маулана Руми» [1, с.130; 3, с.252-253].

Суфизм (*тасаввуф*) как мистический путь Ислама зародился почти в начале формирования Ислама. Он распространился по всему исламскому миру и ассимилировался с местными традициями. Но это многообразие не привело к эклектике. Благодаря фундаментальным правилам и схожести проведения ритуалов, мировоззрение и философские принципы суфиев Индии были схожими. Более того, в наши дни все суфийские братства скрестились между собой и более или менее переняли ритуалы, связанные со слушанием музыки у друг друга¹³, особенно сильно на всех повлиял орден *Чиштийа*.

Особые вечерние проповеди-собрания, которые варьировались от ордена к ордену, были важной составной частью жизни суфийских братств. Некоторые собрания, как практиковалось у отца Маулана Азада, предназначались только для очень близких последователей (*муридов*). Тогда как в исламском мире слушание музыки могло быть открытым как для иностранцев (в святилище Мевлеви Руми в Турции), так и для женщин. Некоторые ордена Индии, например, *Кадирийа* и ранняя *Накибандийа*, не пользовались музыкой или пением, а ограничивались *зикром тахлила* или *шахады* – «ла илла-ха ил-аллах». Проповеди-собрания и вечера *сама* всегда проходили под руководством главы ордена (*пира*), который следил за эмоциональным фоном и контролировал ее.

¹² Как отметил Маулана в письме, Масит Кхан, в конце-концов, уволился с должности учителя пения и стал работать в доме одного бенгальского *заминдара*. [4, с.255].

¹³ Например, в современной Индии ордена *Кадирийа* и *Накибандийа* начали использовать музыку в своих вечерах камлания.

В вечерах ордена *Чиштийа* музыка всегда была важным атрибутом. Собственно, уже с самого начала становления суфизма, суфийские шейхи использовали музыку в своих особых вечерах, которые назывались *меджлис-и-сама* (собрание для прослушивания музыки). Маулана Азад в своем письме упомянул нескольких выдающихся шейхов – Джамали Сахэб, Гадаи, Абид-ул-Вахид Билграми и др. Они не только использовали музыку на своих вечерах *сама*, но также обладали глубокими познаниями в области музыки *Хиндустани*. Например, Маулана Азад в письме ссылается на шейха Алла уд-Дина (великий суфий XVI века), автора известной газели (*Ба номи он гули раъно, чи ранг ва бу дорад*), которую музыканты часто исполняют на вечерах *сама* и сегодня. Маулана отмечает, что все источники об этом шейхе упоминали, что он прекрасно знал музыку *Хиндустани* и был знатоком игры на музыкальных инструментах. В практике *сама* некоторых орденов (например, *Чиштийа* в Индии, *Мевлеви* в Турции) музыкальные инструменты играли важную роль. Многие суфийские ордена Индии среди струнных инструментов предпочитали *ситар*. Маулана Азад также признался, что среди всех музыкальных инструментов именно *ситар* покорило его сердце, хотя пробовал играть и на *вине*.

Почти в каждом сочинении (трактате) о суфизме есть отдельная глава, посвященная *сама* – правилам слушания музыки. Основных правил/условий для соблюдения было три: *заман* (время), *макан* (место) и *ахван* (братья, которые слушают вместе). В этих правилах могла скрываться причина для отклонения просьбы о посещении вечера. Глава ордена мог не допускать тех послушников или последователей, которые не достигли необходимой для этого духовной стадии (*макама*). Основной целью такого вечера был катарсис через *ваджх* (экстаз), то есть состояния транса, во время которого суфий переживает разные чувства (*хал*) и воссоединяется с Истиной (видит лик Бога). Похожие чувства можно ощутить в следующем отрывке из *Губар-и-Хатир* Азада, который является «литературной квинтэссенцией его эстетических чувств» [1, с.8]. Однако если мы разберем этот отрывок, опираясь на изложенные выше три основных условия *сама*, то можем ощутить душу Мауланы глубоко окрашенную суфизмом:

В те ночи (полнолуния) я специально организовывал поход к Таджу со своим *ситаром*. Там я сидел на залитой лунным светом террасе лицом к реке Джамуне. Когда лунный свет заливал монумент, я начинал играть *рагу* на своем *ситаре* и полностью погружался в ее мелодию. Как мне выразить, те фантастические видения и звуки, которые вступали в танец у меня на глазах? Глубокая ночь, мерцающие звезды, убывающая луна, апрельская сырость, минареты Тадж-Махала поднимают головы. Вокруг меня даже арки застыли, затаив дыхание, а залитый лунным светом серебристый купол неподвижно возвышался посередине. Плескались серебряные волны Джамуны, широко раскрыв в изумлении глаза. В этой игре теней, бессловесный плач вырывался из струн моего *ситара*, и легко расплывался волнами по воздуху. Звезды падали с небес, и из моих кровоточащих пальцев рождалась мелодия.

Некоторое время все окружающее оставалось неподвижным, как будто слушало с предельным вниманием. Затем, медленно, очень медленно, каждый из «слушателей» приходил в движение. Луна смотрела ошеломленными глазами, а ветви деревьев раскачивались в экстазе. За черной завесой ночи можно было услышать, как стихии шепчутся друг с другом ...[4, с.309].

Здесь все условия слушания музыки присутствует: *заман* – «те ночи»; *макан* – «Тадж», «я сидел на залитой лунным светом террасе»; *ахван* – «мертвая ночь», «мерцающие звезды», «убывающая луна», «апрельская сырость», «минареты Тадж-Махала»; *хал* – «плескались серебряные волны Джамуны», «бессловесный плач вырывался из струн моего ситара... и из моих кровоточащих пальцев рождалась мелодия»; *ваджх* – «луна смотрела ошеломленными глазами, и ветви деревьев качались в экстазе».

Эстетическое чутье Маулана Азада, его глубокие познания предмета, раскрываются в нескольких отрывках письма из *Губар-и-Хатир*, где он обсуждает эстетическое влияние музыки на наше тело и на поведение животных (на примере змей, обезьян и оленей). Азад упоминает труд энциклопедиста ал-Беруни (973-1048) *Тарих-и ал-Хинд* («История Индии», на арабском языке). В трактате ал-Беруни описал индийские верования относительно ловли/охоты на животных с помощью музыки и вокальное исполнение Рамаяны (для бегства от обезьян). Ал-Беруни пытался объяснить это явление естественными факторами. Одно из них – внешнее воздействие, основанное на ритме и фактуре мелодий, порой также связанное с поэзией. Азад отметил, что все древние цивилизации одинаково верят в силу музыки. По индийским поверьям, ловля оленя с помощью музыки и танца использовалась правителями Великих Моголов (Бабуридами) Акбаром (1542-1605) и Джахангиром (1569-1627) и их вассалами. Маулана привел красочный отрывок из охоты на оленя, где супруга императора Нур Джахан (1577-1645) процитировала стихи Амира Хусрова Дехлави (1253-1325), соответствующие ситуации, и они остановили Джахангира от дальнейшей охоты [4, с.279].

Изучение *Губар-и-Хатира* показывает, что Маулана Азад обладал глубокими знаниями арабских и персидских источников, относящихся к разным дисциплинам. Так, среди арабских источников, Маулана Азад упомянул *ал-Хинд* ал-Беруни (о котором говорилось выше) и *Канун* ал-Фараби (870-950); назвал несколько персидских трактатов, написанных в Индии, таких как *Мират-ул-Хайал*, *Шахадат-нама*, *Раг Дарпан*.

Обращаясь к рукописям на арабском и персидском языках, Маулана Азад объясняет читателю о разнице между музыкой, которую мы слушаем, и *илм-и* или *фан-и мусики* (искусство / наука о музыке). Как обсуждалось выше, музыка не была фаворитом фундаментальной исламской религии. Так что быть музыкантом по профессии не приветствовалось в индийском обществе. Однако, распространение знаний о музыке (*илм-и мусики*) считалось благородным занятием. Практически все ученые арабского мира, такие как ал-Кинди, ал-Фараби, Ибн Сина (Авиценна), оставили после себя трактаты о музыке. Среди них исключением является ал-Беруни, которому уделяет

внимание Азад в своем письме. Абу Райхан ал-Беруни был единственным ученым раннего средневековья, оставившим энциклопедический труд *Ал-Хинд*, написанный на арабском языке. Это один из самых значительных трактатов, посвященных Индии. Азад задается вопросом – почему ал-Беруни никогда не писал трактатов о музыке, а только упоминал некоторые общеизвестные факты использования музыки в обществе (Навруз в Средней Азии, охота на оленей и пение Рамаяны в Индии и др.)? Абул Калам Азад недоумевает:

Странно, что арабы, проявившие большой интерес ко всем видам науки и искусства Индостана, никогда не смотрели на музыку даже неблагоприятным [критическим] взглядом. Абу Райхан ал-Беруни в своей книге *Ал-Хинд* рассуждал обо всех видах индуистских обычаев и познаний. Более того, он написал главу «Заметки о письменных трудах индусов, об их арифметике и связанных с ними предметах, а также об их некоторых странных манерах и обычаях», однако даже здесь он ни разу не упомянул о музыке. ... Несмотря на то, что это было время, когда *науки* из Индостана демонстрировали свое высокое мастерство при *дарбарах* (дворах) Султана Махмуда и Султана Мас'уда. Повсюду в Газни звучали барабаны (*дохл*) и струнные музыкальные инструменты (*бааже*) Индостана. Возможно ли, что причиной этого стал его интерес к наукам (*улум-и аклийа*), который оставлял совсем мало времени для [изучения] изящных искусств (*фунун-и латифа*). И, возможно, еще одним фактором является различия в восприятии исполняемой (слушаемой) музыки (*завк-и сама'*) индийцами и арабами, которое, вероятно, было причиной трудностей в понимании/ принятии музыки друг друга [4, с.265].

Это довольно интересное наблюдение Мауланы Азада относительно индийской и арабской музыки было сделано им через изучение арабской музыки (мы обратимся к этому позже). Но в случае с ал-Беруни необходимо отметить, что поднятый Азадом вопрос правомерен. Ал-Беруни долгое время (примерно с 995 года) был придворным ученым Хорезм-шахов, и лишь в 1017 году был доставлен в Газну ко двору Махмуда Газневи. Интересно, что ал-Беруни не оставил ни одной главы о хорезмийской профессиональной музыке, которая (по другим источникам) была довольно развитой в его время. Видимо, уменьшенный интерес к музыке был одним из принципов ал-Беруни.

Письмо из *Губар-и-Хатир* рассказывает нам, что практическое и теоретическое изучение индийской музыки Мауланой не ограничивалось *ситарными* классами Масит Кхана. Похоже, Лакхнау был вторым местом после Калькутты, где Маулана Азад узнал многое о музыкальном искусстве стиля *Хиндустани*. В своем письме он упоминает о Мирзе Мухаммаде Хади (1857-1931), авторе известного романа на урду «Умрао Джан Ада». Когда Азад встретил его, Мирза Хади работал преподавателем в христианском колледже, где преподавал математику, естественные науки, философию и персидский язык. Мирза Хади был образованным человеком и стал хорошим другом. Азад отметил, что Мирза Хади обладает глубокими познаниями в области

классической музыки *Хиндустани*, как практических, так и теоретических. Он помог Азаду научиться понимать музыку *Хиндустани*. Более того, через него Азад познакомился с другими учеными и мастерами (*устадами*) индийской музыки. Большую часть времени они вели жаркие споры на темы связанные с исполнением и теорией музыки. Азад также упомянул, что Мирза Хади Русва помог подготовить трактат о музыке *Ма'руф ал-нагмат* для публикации [4, с.260-261].

Из письма становится ясно, что интерес Азада к изучению музыки проявлялся не только в Индии, но и во время его зарубежных путешествий. Когда он был в Хиджазе, он слушал прекрасный призыв *азана*, а в Ираке и Египте у него была возможность взять интервью у арабских музыкантов, посмотреть на музыкальные инструменты и послушать музыку. Он пришел к выводу, что арабская музыка на самом деле не была такой богатой, как индийская. Более того, он столкнулся с влиянием иранской музыки (музыкальные термины, которые были заимствованы иранцами из арабского языка и возвращались к арабам как неарабские, переосмысленными и наполненными новыми значениями). Маулана Азад заметил, однако, что основные, фундаментальные музыкальные лады все еще сохраняют свою связь с музыкальным инструментом *'уд*.

Необходимо отметить, что в соответствии с индийской традицией Азад называл музыкальные лады *12 рагни*, или *раги*, но не *12 макама*ми [3, с.258; 5, с.62-88]. Он процитировал несколько строк из поэзии Хафиза Шерази и прокомментировал, что «*Ирак и Хиджаз* в данной поэзии – это имена *рагни* (*макамов*), а слово *рах* означает – мелодия» [3, с.258]. Для получения дополнительной информации он также обращается к традиции Греции (*Юнани*), которая соединила *12 макамов* с *12 созвездиями* Зодиака. Далее он обсуждал термин *джавк*, который равен термину *мандали* и получил распространение с легкой руки шейха Ахмад Салламы Хиджази.

После рассуждений об арабской музыке, Маулана Азад обращает наше внимание к европейской музыкальной традиции. Уже в начале письма читателю становится известно о его познаниях в западной музыке – «на скрипке исполняют знаменитую пьесу Мендельсона «Песня без слов» [3, с.250]. Возможно, о классической музыке Европы он узнал во время своих путешествий по странам Азии, Африки и Европы. Однако куда бы он ни приехал, прослушав музыку, он все больше убеждался, что глубину индийской музыки нельзя увидеть больше нигде.

В конце XIX-начале XX веков, среди молодого поколения исламского мира рождаются демократические и просветительские движения, ситуация начинает заметно изменяться. Как известно, Азад встречался с лидерами младотурецкого движения во время своих зарубежных поездок. Помимо прочего, его привлекало новое отношение к музыке в исламском мире, которое реализовалось позже, когда Индия получила независимость. Одна из идей Азада очень похожа на его современника, среднеазиатского *джадида*, первого

комиссара просвещения Тюркской республики Абдурауфа Фитрата (1886-1937):

Красота, будь то в звуке или в лице, будь то в Тадж-Махале или *Нишат Баге*, красота остается красотой ... и в ней есть естественная потребность [1, с.131].

В заключение, уместно привести отрывок из приветственной речи прозвучавшей на открытии Академии Сангит Натак (Нью-Дели, 28 января 1953 г.), где Маулана Абул Калам Азад отметил:

Сущностью индийской цивилизации и культуры всегда был дух ассимиляции и синтеза. Нигде это не проявляется более наглядно, нежели в области музыки. Слияние стилей [музыкального искусства] персидского и классического индийского в средние века, дало начало музыке, сочетающей в себе превосходные [черты] обеих. Когда мусульмане пришли в Индию, персидская музыка была уже довольно развитой системой. Мусульманам не потребовалось много времени, чтобы открыть для себя особенности индийской музыки. Они не только приняли её как свое собственное, но и значительно развили, адаптировав элементы персидской [музыкальной] традиции. С тех пор в Индии не было отдельного развития двух музыкальных традиций, полноводным стал единый поток, который по богатству и великолепию превосходит оба первоначальных притока [1, с.209].

В приведенном отрывке речи Азада, как и в других его сочинениях и высказываниях, можно ощутить отголоски изучения рукописи *Раг Дарпана*, знание истории индийской музыки, сущности выученных наизусть *раг* и признания слияния индо-мусульманского искусства в *вахдате* (единство, одна из категорий суфизма). Без всякого преувеличения можно отметить, что письмо, датированное 16 сентября 1943 года, из собрания писем *Губар-и Хатир*, является одним из важных источников для изучения индийской музыки.

Список источников:

1. *India's Maulana, Centenary Volume II, Selected speech and writings* / Ed.by Syeda Saiyidain Hameed. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, Vikas Publishing House PVT LTD. 1990.

2. *Selected works of Maulana Abul Kalam Azad.* / Ed. Dr. R.Kumar. Vol.3. New Delhi: 1991

3. Maulana Abul Kalam Azad, *Ghubar-i-Khatir*. Lahor: Maktaba-i Jamal, 2006.

4. Maulana Abul Kalam Azad. *Ghyubar-i-Khatir* (letters in Urdu). / Ed. Malik Ram. New Delhi: Sahitya Academy. First edition 1967, reprint in 1999.

5. Karomat D. The twelve-maqam system and its similarity with Indian Ragas (according to Indian manuscripts // Eds. Wim van der Meer, Suvarnalata Rao. Guest ed. Richard Widdess. *Journal of the Indian Musicological Society: A special Issue on: Indo-Iranian Music: Confluence of Cultures.* vol. 36-37. Mumbai (India). 2006, P.62-88.

Сузукей Валентина Юрьевна,
кандидат искусствоведения, доктор культурологии,
ГНС сектора культуры
Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-
экономических исследований (ТИГПИИ)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6815-9849>
vsuzukei@mail.ru

**СОВРЕМЕННОСТЬ
И МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ СТЕПИ**
(проблемы сохранения и передачи)

Аннотация. В традиционных культурах народов, населявших испокон веков Великую степь, создавались величайшие образцы музыкального искусства. В настоящее время наиболее актуальными становятся следующие вопросы: как создавалась такая уникальная музыка, каким образом она сохранялась и, самое главное, как нашим предкам удавалось каждый раз передавать ее все новым поколениям?

Начиная со второй половины XX века приходит признание бесспорной ценности традиционной культуры, специфичности ее концептуальных установок и эстетики, без знания которых невозможно становится адекватное понимание традиционной музыки. Однако опыт показывает, что многолетние попытки познания внутренних закономерностей традиционных музыкальных культур аналитическими методами, унаследованными музыкальной фольклористикой от академического теоретического музыкознания, не всегда дают удовлетворительные результаты.

Основная цель данной работы заключается в попытке рассмотрения проблем, связанных с адекватным пониманием эстетики музыки Великой степи и аутентичной ее трансляции в современных условиях.

Ключевые слова: музыка народов Великой степи, нотная запись, слуховое восприятие, проблема сохранения и аутентичной передачи, аналитические методы, ценностные ориентиры традиционной музыки.

Suzukei Valentina Yuryevna,
Candidate of Art History, Doctor of Cultural Studies
Tuvan Institute of Humanitarian and Applied Social and
Economic Research (TIHAS)
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6815-9849>
vsuzukei@mail.ru

**MODERNITY
AND MUSIC OF THE GREAT STEPPE**
(problems of preservation and transmission)

Annotation. In the traditional cultures of the peoples inhabiting the Great Steppe from time immemorial, magnificent examples of musical art were created. At present, the following questions are becoming more relevant: how was such unique music created, how was it preserved, and, most importantly, how did our ancestors manage to pass it on to new generations?

Starting from the last decade of the 20th century, the indisputable value of traditional culture, the specificity of its conceptual attitudes and aesthetics, without the knowledge of which an adequate understanding of traditional music becomes impossible, comes to be recognized.

However, experience shows that many years of attempts to cognize the internal laws of traditional musical cultures by analytical methods inherited by folklore music from academic theoretical musicology do not always give satisfactory results.

The main goal of this work is to try to address the problems associated with an adequate understanding of the aesthetics of the music of the Great Steppe and its authentic broadcast in modern conditions.

Key words: music of the peoples of the Great Steppe, the problem of conservation and transmission, analytical methods, value orientations of traditional music.

Сузукей Валентина Юрьевна,

өнертану кандидаты, мәдениеттану докторы,

Тува гуманитарлық және қолданбалы әлеуметтік-экономикалық зерттеулер институтының (ТГҚЗИ) мәдениет секторының БҒҚ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6815-9849>

vsuzukei@mail.ru

ҚАЗІРГІ ЗАМАН ЖӘНЕ ҰЛЫ ДАЛА МУЗЫКАСЫ (сақтау және таралу мәселелері)

Аңдатпа. Ежелден Ұлы даланы мекендеген халықтардың дәстүрлі мәдениеттерінде музыкалық өнердің ұлы үлгілері жасалды. Қазіргі уақытта келесі сұрақтар өзекті болып отыр: мұндай ерекше музыка қалай жасалды, ол қалай сақталды және ең бастысы, ата-бабаларымыз оны әрдайым жаңа ұрпақта қалай жалағсын тапты?

XX ғасырдың екінші жартысынан бастап дәстүрлі мәдениеттің сөзсіз құндылығы, оның тұжырымдамалық көзқарастары мен эстетикасының ерекшелігі мойындалады, онсыз дәстүрлі музыканы барабар түсіну мүмкін емес. Алайда, тәжірибе көрсеткендей, дәстүрлі музыкалық мәдениеттердің ішкі заңдылықтарын академиялық теориялық музыкатану аналитикалық әдістермен танудың ұзақ мерзімді әрекеттері кей-кезде қанағаттанарлық нәтиже бермейді.

Бұл жұмыстың негізгі мақсаты – Ұлы дала музыкасының эстетикасын барабар түсінуге және оны қазіргі жағдайда шынайы таратуға байланысты мәселелерді қарастыру.

Түйін сөздер: ұлы дала халықтарының музыкасы, ноталық жазба, есту арқылы қабылдау, сақтау және аутентикалық таралу мәселесі, аналитикалық әдістер, дәстүрлі музыканың құндылық белгілері

Потомками кочевых народов, с древнейших времен населявших Центральную Азию, являются как тюркские (тувинцы, алтайцы, шоорцы, хакасы, тофалары, саха-якуты, татары, башкиры, кыргызы, казахи, узбеки, туркмены, азербайджаны, турки...), так и монгольские (монголы, буряты, калмыки) народы, населяющие сегодня огромную часть территории Евразии, начиная от северной и центральной части Азиатского континента до Средиземного моря. Древними предками всех этих народов создавались уникальнейшие шедевры музыкального искусства, в которых всегда воспевалась Великая степь.

XX век вписался в ход истории этих народов со своими мирового масштаба революционными коррективами. Начиная с этого периода начала меняться и традиционная конфигурация всех традиционных музыкальных культур, что явилось отражением изменений ценностных ориентиров, связанных со строительством социализма. Соответственно, общий контур структурных элементов традиционных музыкальных культур изменился за счет резкого сокращения элементов трудового и обрядового фольклора и традиционной инструментальной музыки и также за счет появления новых жанров композиторской музыки и аранжированных вариантов народной музыки. Необходимость подчеркивания этого момента была продиктована последствиями некорректной «профессионализации» традиционной музыки, которые имели последствия и в самооценке народных музыкантов. Результатом этого опыта явилась мутация не только инструментов, но и всей эстетико-нормативной основы традиционной звуковой системы, на которую был ориентирован их этнический «звукоидеал».

Трагичность ситуации того времени заключалась и в том, что революционность эпохи наложилась на европоцентристские предпочтения философской и эстетической наук, довольно ограниченно, как отмечает искусствовед Т. Б. Будегечи, толковавших гегелевскую эстетику, благодаря чему множество народов даже в XX столетии все еще числились в «варварах». «Сегодня становится очевидным, насколько ошибочно было измерять уровень духовного развития одного народа какими-то достоинствами другого, - пишет она, - ... эстетика и искусствоведение все чаще и пристальнее начинают всматриваться в сохранивший пока самобытность художественный опыт неевропейских цивилизаций. Современная эстетика должна найти новый ключ к познанию духовного наследия этносов мира: у художественной культуры нет и быть не может единого исторического пути, по которому непременно должны пройти все народы, чтобы иметь право называться цивилизованными. Каждый этнос просто обречен на уникальность, на собственную художественную культуру и свое место в системе мировой цивилизации» [1, с.13].

Тенденция переосмысления культурных ценностей все чаще и отчетливее начала просматриваться почти во всех научных работах конца XX-начала XXI века как отечественных, так и зарубежных ученых в разных областях знаний. Культурологические парадигмы этого периода засвидетельствовали полный крах европоцентристских цивилизационных концепций, и создали базу для объективной оценки музыки неевропейских цивилизаций [2, с.3-4].

Пришло признание бесспорной ценности традиционных культур, специфичности их концептуальных установок и эстетики, без знания которых невозможно стало адекватное понимание традиционной музыки. В этом контексте фундаментальные знания по культуре используются в целях прогнозирования, проектирования и регулирования актуальных культурных процессов и также для *ретрансляции* культурного опыта в современную практику *в соответствии с ценностными нормативами самих традиций*.

При этом изучение закономерностей формирования традиционных ценностных ориентиров и вектора их модификаций является наиболее актуальным для культурологического исследования, предметная область которого позволяет выйти за рамки специализированного музыковедческого исследования и расширяет возможности философского осмысления и толкования структуры, положения и роли музыки Великой степи в мировом социокультурном пространстве.

Однако социальные потрясения на постсоветском пространстве конца XX века, кардинально изменившие все сферы жизни, к сожалению, не коснулись взглядов 30-х годов, в соответствии с которыми традиционное искусство до сих пор квалифицируется как «непрофессиональное», т.е. как самодеятельное.

Понятие «самодеятельный музыкант» как правило продолжает противопоставляться понятию «профессиональный музыкант». В широко распространенном понимании, когда говорят «профессиональный музыкант», то обычно имеют в виду музыканта, знающего нотную грамоту и имеющего диплом какого-нибудь музыкального образовательного учреждения. К сожалению, такое однобокое понимание этой разницы имеет место быть и в настоящее время, хотя в музыкальной фольклористике давно уже принят термин «профессионалы устной традиции». Идею *профессионализма* в традиционной музыке выдвигал еще классик европейского этномузыкознания XX века Е. В. Гиппиус, который параллельно с выдающимися зарубежными теоретиками Б. Бартоком и З. Кодемом противопоставлял народное музыкальное искусство художественной самодеятельности [3, с.5].

Основная задача музыковедческого исследования, как принято считать, – это аргументированный анализ народной музыки, зафиксированной в **нотной** записи, с целью выявления специфики структурных закономерностей, отличающих изучаемую музыкально-стилевую систему от множества других систем. Однако необходимо иметь в виду то, что нотно зафиксированный вариант народной музыки есть лишь единичный вариант данного произведения. И такая методика анализа никак не приспособлена адекватно отражать суть импровизационного потенциала народной музыки.

Нотная система обучения молодого поколения народных музыкантов также таит в себе, на наш взгляд, еще одну угрозу. На примере тувинской музыки отчетливо просматривается такая тенденция, как нивелировка традиционной музыки. Дело в том, что тувинцы старшего поколения никогда не путали исполнителей хөөмея (горлового пения) того времени. Причем они точно определяли исполнителя **только по слуховому восприятию**. Уникальность традиционной музыкальной культуры заключается в том, что это искусство дает простор творческой фантазии каждого музыканта и позволяло достичь ему таких технических высот исполнительского мастерства, которое было свойственно только данному исполнителю.

В настоящее время молодое поколение музыкантов осваивают хөөмей, к сожалению, не на лоне природы, как наши предки, впитывая природную акустику окружающего их ландшафта. В настоящее время хөөмей осваивают в закрытых помещениях музыкальных школ или колледжа искусств. В основном обучение происходит путем копирования того, что показывает им преподаватель или путем копирования исполнения известных хөөмейжи с аудио и видеозаписей. Далее, скопированные варианты исполнения для них становятся штампами или шаблонными, и за пределы этих шаблонов им становится трудно выходить. По этой причине выступления молодых музыкантов становятся похожими друг на друга и отличить их исполнение на слух становится все сложнее и сложнее. Ярких, не похожих ни на кого по мелодическому оформлению своего выступления исполнителей почти не остается.

Проблема похожести исполнений разными хөөмейжи видится в том, что исполняемая музыка хөөмея стала восприниматься молодыми музыкантами как один единственно зафиксированный нотный вариант. Проблема, как нам видится, заключается в том, что система обучения музыкантов в учебных заведениях основывается на европейской методике подготовки музыканта, который должен выучить наизусть **написанную в нотах** музыку. При этом музыканта учат так, что во время выступления он должен строго следовать тексту, написанному в нотах и не допустить ошибки ни с одной нотой.

Относительно хөөмея мы имеем в виду **принцип запоминания** молодыми исполнителями аудио записей хөөмея **как** «нотно зафиксированного текста». Только в данном случае они **не зрительно** воспринимают написанный материал, а запоминают **на слух** аудио материал именно в той последовательности, в какой они его слышат. Поэтому проявить свою уникальность в исполнении *сыгыта, хөөмея* или *каргыраа* молодым музыкантам и не приходит в голову.

Но музыка – это, прежде всего, *звуковое* или точнее *звучащее* искусство, *предназначенное для слухового, а не для зрительного восприятия*. Зафиксированный в нотной записи материал – это не звучащий, застывший образец, причем единичный, не отражающий всю глубину и богатство творческой фантазии народных музыкантов. А в традиционной культуре тувинцев если исполняемая музыка называется, например, «сыгыт», то это **не**

означало, что музыкант должен придерживаться одного, строго зафиксированного образца исполнения этого вида искусства.

Богатство традиционной музыкальной культуры заключалось именно в том, что каждый хөөмейжи создавал свой вариант исполнения выбранного им вида или его разновидностей. Бесконечное множество вариантов сыгыта, хөөмея, каргыраа и их разнообразных видов и подвидов – это и есть самая главная особенность и отличительная черта тувинского Хөөмея. Каждый хөөмейжи свободен в своих импровизациях в выбранном им виде исполнения. И каждый хөөмейжи вносил свой творческий вклад в развитие этого искусства, расширяя горизонты творческих возможностей, создавая все новые композиции.

Такой же принцип развития характерен был и для музыки разных этнических культур Великой степи. На самом деле каждая тюрко-монгольская культура обладает собственными ярчайшими маркерами и оригинальными элементами в своей музыкальной культуре, которые позволяют безошибочно идентифицировать данную культуру и эти элементы выступают «визитной карточкой» конкретной культуры. Поэтому сами тюркские и монгольские народы на слух безо всякого труда отличают музыку друг друга. Вот несколько самых ярких примеров: на *темир-хомусе* так блестяще и эффектно как **якуты** традиционно не играют ни в одной тюркской культуре. Тем не менее, за последние годы точно такую же исполнительскую манеру, включая как технику игры, так и репертуар, стали демонстрировать алтайские, башкирские, бурятские и даже иностранные музыканты. Чисто **алтайский** колорит и атмосфера создается алтайскими музыкантами на *топшууре* в сочетании с исполнением кая. Их исполнение нельзя перепутать ни с хакасской, ни с киргизской и ни с какой-либо другой тюркской музыкой. У **хакасских** музыкантов особым образом звучит многострунный *чатхан*, который также сопровождает и исполнение *хая*. Так, как играют хакасы на чатхане, больше никто из тюркских народов не играет. В **Башкирии** не только сохранился сам инструмент, но сохранилась и живая традиция исполнительства на *курае*. Эта исполнительская практика на подобного рода духовом инструменте, не сохранилась ни у кого, кроме некоторых тюркских этносов Западной Монголии (*цуур*). Не только техничность, но и особую зрелищность игры на струнном *комузе* демонстрируют **киргизские** музыканты. Насколько можно заметить, зрелищность их исполнительской манеры так явно и откровенно еще никем не копировалась. Яркие ассоциации, связанные с образом казахских степей с юртами и стремительно несущимися всадниками, способны вызвать *домбровые* кюи в исполнении непревзойденных мастеров устной традиции **Казахстана** [4, с. 28]. Однако молодые музыканты из отдельных тюркских республик, получившие образование в Алматинской консерватории, при игре на своих струнно-щипковых инструментах демонстрируют думбровую технику игры и казахские *кюи* как свои. **Тувинскую** музыку, конечно, отличает сложнейшая многоуровневая техника исполнения *хөөмея*, позволяющая тувинским

музыкантам легко переходить от крайне высоких (сыгыт) и средних (хөөмей), к крайне низким (каргыраа) регистрам звучания разных стилей (включая все промежуточные). Ярчайшим песенным наследием **МОНГОЛ** является такой вокальный шедевр как **уртын-дуу**.

После распада СССР, учитывая большой интерес к этнической музыке особенно у иностранцев, музыканты повсеместно начали создавать фольклорные группы, с целью привлечения внимания, произвести эффект и быть постоянно приглашаемыми в разные страны. В те годы в условиях рыночных отношений это было одним из способов зарабатывания денег. И в этот период отчетливо **наметилась новая проблема**, связанная со все возрастающим интересом и выходом на международную сцену традиционной музыки.

Многие музыканты начали спокойно копировать и вставлять в свой репертуар наиболее яркие образцы традиционной музыки родственных этнических культур и выдавать их как элементы собственных культур. Такое бесцеремонное присвоение произведений или особых исполнительских техник, естественно, вызывал и до сих пор вызывает обиду и справедливые нарекания со стороны носителей тех традиционных культур, откуда «заимствовались» эти образцы музыки или исполнительских техник. Но такой откровенный плагиат, в какой-то мере, объяснялся вынужденной необходимостью зарабатывания средств. В условиях экономического кризиса того времени и, соответственно, низкой платежеспособности населения своей страны и отсутствия государственной поддержки, платить мог иностранный слушатель, который не очень-то и разбирался в тонкостях и отличиях этнических культур тюрко-монгольских народов.

В настоящее время традиционное музыкальное искусство тюркских и монгольских народов достаточно хорошо изучается по музыкально-этнографическим материалам XIX-XX вв. Однако, необходимо иметь в виду то, что исследуются в основном доступные в обозримом прошлом материалы, или точнее, их более поздние образцы, относящиеся к новой и новейшей истории этих народов. Выражаясь языком археологов, объектом изучения музыковедов-фольклористов в большинстве случаев выступает материал лишь «верхних культурных слоев». При этом надо принять во внимание то, что уже к концу XVIII века традиционные музыкальные культуры данных народов уже представляли собой сильно разошедшиеся друг от друга разностадиальные данности. Поэтому исследуемые учеными материалы более поздних столетий не позволяют отчетливо «увидеть» то глубинно общее, которое лежит в фундаментальной основе объединяющих характеристик данных культур. А констатация единства, например, тюркских культур в музыковедческих работах осуществляется в основном в опосредованных, иногда в символических и ассоциативных (и трудно доказуемых) формах, а не на конкретных примерах звукового материала [5, с. 26].

«Для того, чтобы яснее представить многоликую целостность тюркского музыкального мира, – как справедливо отмечал Б. Каракулов, – необходимо помнить, что единое, общее в ней уходит своими корнями в гуннский, древнетюркский и огузо-кыпчакский периоды, когда, по свидетельству историков, тюрки в основной своей массе были кочевниками-скотоводами и расселялись на территории Центральной Азии» [6, с. 228-229].

Действительно, время от времени настойчиво и правомерно возникающая идея о создании, например, музыкальной тюркологии как самостоятельной науки, не может быть реализована, пока не будет обнаружена и достаточно определенно сформулирована та объединяющая и системно проявляющая себя в значении *константной величины* целостность, которая будет выявляться лишь в глубинных, архаических пластах всех современных тюрко-монгольских культур. При всей неоспоримости родства современных тюрко-монгольских культур, выработка фундаментальных положений музыкальной фольклористики осложняется также недостаточным осмыслением или недооценкой роли и значения мировоззренческой концепции той древней эпохи, в недрах которой были заложены объединяющие основы этих культур.

Именно в древних (доисламских, дохристианских, добуддийских), т.е. в архаических пластах музыкальных культур современных тюрко-монгольских народов, несмотря на все изменения и напластования, которые происходили в последующие столетия, продолжают сохраняться многие элементы устойчивого единства, свойственного только этим культурам. При этом идеологическая основа религии древних кочевников Центральной Азии, возможно, восходила к тенгрианским воззрениям. К сожалению, в настоящее время тенгрианство как религиозная система остается малоизученной областью философских, исторических, этнологических, религиоведческих, культурологических и других наук, что также не благоприятствует попыткам музыковедов «погрузиться» в «атмосферу» той эпохи. Обилие научной литературы обнаруживается лишь по шаманизму. И учитывая то, что некоторые ученые не только не противопоставляют тенгрианство и шаманизм, а наоборот рассматривают их как разные стадии воззрений древних кочевников (Абаев Н. В., Аюпов Н. Г. и др.) [7], на данном этапе для музыковедов появляется возможность ссылаться и на научную литературу по шаманизму.

Мифологический комплекс космогонических представлений шаманистов отражает структуру сотворенного кочевником мира сакрального космоса и позволяет понять незыблемость его ощущения нерасторжимой связи с природой. Этот сложившийся в давнюю пору эстетический идеал, образ нераздельности человека и природы, присущ был всем кочевым народам Великой степи.

Естественно, с тех пор во всех тюрко-монгольских культурах, значительно разошедшихся во времени и пространстве, произошли существенные сдвиги и перемены: не один раз менялись и государственные образования, в которые входили разные тюрко-монгольские народы,

политические структуры и религия. Изменились во многом и представления самих носителей традиционных культур. Тем более требуют пристального внимания те черты центрально-азиатской общности, которые при устойчиво сохраняющихся признаках родства позволили каждой тюркской и монгольской культуре развиваться самостоятельно.

Такая многовековая устойчивость, которая не подверглась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет выдвинуть предположение о том, что еще в период их исторической общности, то есть в период кочевых империй, возникла единая особая музыкальная цивилизация, сформировавшаяся на основе активно действовавшей идеологии [8, с. 28].

Наиболее очевидным подтверждением выдвинутого предположения является то, что «многие темы, образы, герои эпоса (сопровождающегося музыкой) и различных музыкально-поэтических жанров оказываются общетюркскими и восходят к ранним и поздним кочевникам Евразии» [9, с. 42]. К тому же периоду, по всей вероятности, можно отнести и формирование у тюрков особого способа освоения звукового пространства «с любовью к густым, гнусавым, насыщенным обертонами тембрам... и обилием бурдонных форм организации материала» [10, с. 16].

Независимо от жанрового разнообразия почти во всех культурах встречается, например, и такое общее обозначение, как «узун» и «уртын» (длинный, долгий, протяжный). Это понятие используется в качестве определения как вокальной, так и инструментальной музыки данных народов. Например, «узун ыр», «узун хоюг» (тув.), «узун кий» (алт.), «узун кюй» (казах.), «узун кюу» (кырг.), «узун кой» (татар.), «озын или озон кюй» (башк.), «узун хава» (турецк), уртын дуу (монг., бур., калм.) и т.д. Во всех случаях это определение «узун» и «уртын» характеризует протяжные песни или инструментальные произведения неторопливого, эпического характера с наличием специфических протяженных звуков и все эти произведения представляют собой классические образцы музыкальных культур этих народов. Абсолютно свободная метро-ритмическая организация традиционных музыкальных произведений, которые никак не вписываются в моторный ритм квадратных построений, также тесно связана со спецификой кочевнического восприятия времени и пространства...

Также для таких древнейших видов и жанров, как горловое пение, эпическое интонирование, игра на *хомусе-кубызе-гопузе...*, *курае-шооресыбызгы...*, *игиле-икили-кылкобузе...*, *морин-хууре*, *дошпулууре-топшууре-домбре* и т.д., характерны единые принципы реализации специфических звуковых построений, основанных на *бурдонном многоголосии* и несущих в себе черты центрально-азиатской общности. Эта своеобразная по своей структурной законченности и завершенности звуковая система по объективным причинам до сих пор остается не вполне освоенной теоретическим музыковедением [11, с. 204].

Причина в том, что теоретическое музыковедение никогда не рассматривала тюрко-монгольские музыкальные культуры в их исторической

связи, в отличие от лингвистики, которая изначально учитывала специфику алтайской языковой общности. Музыкальной фольклористике необходимо иметь в виду то, что устные традиции, не нуждавшиеся в системе нотной записи, эмпирически выработали свои устойчивые механизмы передачи знаний от поколения к поколению. Другое дело, что эти знания ими, как правило, вербально не излагались и не излагаются в виде пространных теоретических обобщений, а закреплены в их практическом опыте. Эти знания передавались из поколения в поколение изустно. Устная традиция имеет *свои профессиональные механизмы* передачи знаний и задача познания специфических закономерностей, не изложенных в письменном виде, **является проблемой исключительно науки, а не самой традиции**. Кстати, хочется подчеркнуть, что, к сожалению, научные исследования не так далеко продвинулись по сравнению с исполнителями, которые интуитивно *регенерируют* профессионализм устной традиции.

Таким образом, решение таких проблем, как *сохранение* и *аутентичная трансляция* музыки народов Великой степи в современных условиях должна осуществляться *в соответствии с ценностными нормативами самих традиций*. Мы обязаны проявить дань уважения мудрости наших предков и не пытаться осознать это наследие с точки зрения концептуальных основ теории европейской музыки. Только в этом случае будут абсолютно корректными и правильное сохранение культурного наследия, и абсолютно достоверная его ретрансляция.

Однако корректное решение этих проблем станет возможным, как мы полагаем, только при условии адекватного понимания глубинного смысла *эстетики* музыки Великой Степи.

Список источников

1. Будегечи Т. Б. Художественное наследие тувинцев. - М., 1995.
2. Сузукей В.Ю. Культурологические парадигмы конца XX века и традиционная музыкальная культура Тувы // Мир науки, культуры, образования. Международный научный журнал. - № 3. - 2008. - С. 33-35.
3. Мациевский И. В. Наследие Е. В. Гиппиуса и современное инструментоведение // Инструментоведческое наследие Е.В. Гиппиуса и современная наука. Материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Е.В. Гиппиуса. – СПб., 2003.
4. Омарова Г. Н. Казахская кобызовая традиция: дисс. ... канд. иск. - Л., 1989.
5. Уразбекова Л. Современный миф тюркской культуры // Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». - Алматы, 1994.
6. Каракулов Б. Перспективы развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Материалы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». - Алматы: Дайк-Пресс, 2009.

7. Абаев Н. В., Аюпов Н. Г. Этноэкологические традиции тюрко-монгольских народов в тэнгрианско-буддийской цивилизации Внутренней Азии. - Кызыл: Издательство ТывГУ, 2010.

8. Елеманова С. А. Казахская традиционная песня как форма профессионального искусства устной традиции // Тезисы I Международного Симпозиума «Музыка тюркских народов». - Алматы, 1994.

9. Каракулов Б. И. Перспективы развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Материалы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». - Алматы: Дайк-Пресс, 2009.

10. Мухамбетова А. И. Музыкальное пространство тюркской музыки // Тезисы I Международного Симпозиума «Музыка тюркских народов». - Алматы, 1994.

11. Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии / Издательский Дом «Композитор». - М., 2007.

Бакчиев Талантаалы Алымбекович,
доктор филологических наук, доцент, президент Национальной
академии «Манас» и Чингиза Айтматова при Кабинете министров
Кыргызской Республики
kg.baatyr@gmail.com

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТРАДИЦИЯ СКАЗИТЕЛЯ

Аннотация. Если взять народы Евразии, то ни для кого не секрет, что сказительское искусство сохранилось в традиционной форме лишь у тюрко-монгольских народов. Поэтому автор в данной своей статье обращается к исполнительской традиции сказителей тюрко-монгольских народных эпосов, которая является неотъемлемой частью сказительской деятельности. Являясь представителем кыргызского народа, автор акцентирует свое внимание на исполнительскую традицию сказителей эпоса “Манас” – манасчи. К этому вопросу обращались многие исследователи, однако не все было сказано и не все было вынесено на научное обсуждение. Поэтому рассматривая данный вопрос, автор пытается выяснить, какие специфические особенности используемые сказителями, передавались из поколения в поколение как опыт, присущий только носителям народного эпоса.

Ключевые слова: эпос, сказитель, стиль исполнения, манера исполнения, сказительская традиция, устная традиция, фольклор.

Bakchiev Talantaaly Alymbekovich,
Doctor of Philology, Associate Professor, President of the National Academy
"Manas" and Chingiz Aitmatov under the Cabinet of Ministers of the Kyrgyz
Republic
kg.baatyr@gmail.com

THE TELLER 'S PERFORMING TRADITION

Abstract. If we take the peoples of Eurasia, it is no secret that the storytelling art has been preserved in its traditional form only among the Turkic-Mongolian peoples. Therefore, the author in this article refers to the performing tradition of storytellers of Turkic-Mongolian folk epics, which is an integral part of storytelling activity. Being a representative of the Kyrgyz people, the author focuses his attention on the performing tradition of the storytellers of the epic “Manas” – Manaschi. Many researchers have addressed this issue, but not everything has been said and not everything has been submitted for scientific discussion. Therefore, considering this issue, the author tries to find out what specific features used by storytellers were passed down from generation to generation as an experience inherent only to the carriers of the folk epic.

Keywords: epic, storyteller, performance style, manner of performance, storytelling tradition, oral tradition, folklore.

Бакчиев Талантаалы Алымбекұлы,
филология ғылымдарының докторы, доцент, Қырғыз Республикасының
Министрлер Кабинеті қарамағындағы "Манас" және Шыңғыс Айтматов
Ұлттық Академиясының Президенті
kg.baatyr@gmail.com

Егер біз Еуразия халықтарын алсақ, онда жыршылық өнер дәстүрлі түрде тек түркі-моңғол халықтарында сақталғаны ешкімге құпия емес. Сондықтан автор өзінің мақаласында түркі-моңғол халық эпостарының орындаушылық дәстүріне жүгінеді, ал бұл жырау-жыршы қызметінің ажырамас бөлігі болып табылады. Қырғыз халқының өкілі ретінде автор "Манас" эпосының айтушысы – манасшының орындаушылық дәстүріне назар аударады. Көптеген зерттеушілер бұл мәселеге жүгінген, бірақ бәрі айтылмады және бәрі ғылыми талқылауға шығарылмады. Сондықтан, осы мәселені қарастыра отырып, автор манасшылар қолданатын қандай ерекшеліктер ұрпақтан-ұрпаққа тек халық эпостарын тасымалдаушыларына ғана тән тәжірибе ретінде таралғанын анықтауға тырысады.

Түйін сөздер: эпос, эпос орындаушысы, орындау стилі, орындау тәсілі, жыршы дәстүрі, ауызша дәстүр, фольклор.

Об исполнительской особенности сказителей эпоса «Манас», К. Рахматуллин пишет следующее: «Манасчы обычно не сопровождали свое исполнение игрой на музыкальном инструменте, они не были также декламаторами, а преподносили свой репертуар в устном песенном исполнении, часто меняя мелодию в зависимости от содержания рассказываемого эпизода. Если речь шла о сражении – эпизод исполнялся при помощи боевых мелодий; если излагался рассказ о каком-либо трагическом событии – мелодия выбиралась соответствующего тона. Кроме того, пение сопровождалось богатой жестикуляцией и мимикой, с помощью которых сказитель искусно воспроизводил основные приемы боя и психологические переживания героев эпоса» [1, с. 92].

Р.З. Кыдырбаева, отмечая роль устной традиции в жизни эпоса, пишет следующее: «Живая связь поколений сказителей в условиях устной традиции – залог жизни эпоса, залог его бытования. Угасание этой связи, упадок живой сказительской школы – это факт прекращения устного сказа, факт перехода бытования эпоса в иное качество – из живого сказания, из естественной среды, породившей его, к письменной фиксации, искусственному воспроизведению сложного художественного явления, при котором теряются многие сугубо специфические стороны эпического живого сказа: своеобразие речитации, мимики и жестов, сливающихся с ходом сюжета. Отсутствует и слушающая аудитория, которая служила наиважнейшим фоном, катализатором происходящих событий предания старины» [2, с. 4].

Как пишет В.В. Илларионов: «Исполнение любого фольклорного произведения является творческим актом, и каждый мастер традиционной культуры, кем бы ни был, имеет свою манеру, стиль» [3, с. 31].

Как отмечает В.С. Виноградов: «Манера исполнения «Манаса» индивидуальна, самобытна. Она существенно отличается от той интерпретации эпоса, к которой прибегают сказители у других, в том числе и соседних с киргизами народов. Искусство манасчы можно уподобить театру одного актера, настолько оно синтетично, художественно и выразительно, завершено. «Манас» весь выдержан в стихотворной форме. В нем нет тех прозаических речевых вставок, которые обычно встречаются (как правило, для обрисовок) в других эпосах, включая малый эпос киргизов в интерпретации акынов. «Манас» исполняется только нараспев, точнее говоря, рецитируется. Манасчы не пользуется инструментальным сопровождением» [4, с. 223-225].

Как заметил К. Райхл, «несмотря на мелодические и ритмические вариации (что естественно), каждая строка поется на одну и ту же мелодию (или, лучше сказать, мелодический шаблон). Репертуар певца может состоять из нескольких мелодий (или мелодических шаблонов), а это значит, что в процессе выступления сказитель переключается с одной мелодии на другую. Тем не менее стихи исполняются в «стихической» манере, так как эти разнообразные мелодии обычно не соединяются в единую мелодическую модель большего размера. «Стихическая» модель, таким образом, противопоставляется «строфической» модели построения мелодии. В случае последней регулярные метрические отрезки, такие как строфы, поются на мелодию, составленную из нескольких мелодических фраз, и эта мелодия повторяется в каждом куплете песни. Киргизские эпические мелодии отличает четкий ритмический рисунок; с точки зрения западного музыковедения, здесь уместны термины «такт» и «размер» [5, с. 96].

Если сравнить исполнительские традиции других тюрко-монгольских народов, то за исключением саха-якутской, кыргызская традиция имеет значительное отличие. И в этом мы не раз убеждались, наблюдая за исполнением народных эпосов: азербайджанских, алтайских, бурятских, каракалпакских, монгольских, саха-якутских, турецких, узбекских, хакасских и шорских сказителей.

«Общеизвестно, что сказители большинства тюрко-монгольских народов – узбекские шаиры, алтайские кайчи, хакасские хайджи, казахские жырау, тувинские тоолчу, калмыцкие джангарчи – эпические песни обычно исполняют под аккомпанемент струнных инструментов – кобыза, топшура, чатхана или домбры. Отсутствие у якутов другого музыкального инструмента, кроме хомуса, делало невозможным сопровождение олонхо музыкальным аккомпанементом: игра на хомусе производится путем приложения инструмента к зубам, что исключает его использование при сказывании или пении» [3, с. 33-34].

Также, как и саха-якутские олонхосуты, манасчы не пользуются музыкальным инструментом, несмотря на то, что кыргызская музыкальная

культура включает в себя десятки древних музыкальных инструментов. И не одним из них манасчы не пользуется. Хотя можно было бы им использовать музыкальные инструменты, подходящие для исполнения эпоса «Манас», что и делается иногда на некоторых концертных выступлениях с участием таких инструментов, как *комуз* (струнный), *кыл кыяк* (струнно-смычковый), *добулбас* (ударный). И все же манасчы исполняли эпос без музыкального сопровождения. Видимо, на это были свои объяснения и причины, не связанные с недостатком или отсутствием музыкального инструмента.

Якутский фольклорист В.В. Илларионов пишет: «Любопытно исследование бурятского фольклориста А.И. Уланова, который специально изучал вопрос об инструментальном аккомпанементе песен улигера. Он выяснил, что бурятские улигершины далеко не всегда используют *хур*. Эхирит-булагатские улигершины, в исполнении которых наблюдается очень древняя традиция использования *угталга*, *сэгдаралга*, *удешэлгэ*, поют протяжно, без игры на *хуре* или другом каком-нибудь инструменте. Исследователь убедительно доказывает, что музыкальный аккомпанемент появился в эпосопении бурятских сказителей лишь в период ломки исполнительской традиции – в конце XIX-начале XX вв. Следовательно, древние улигершины, как и якутские сказители, исполняли песни улигера без музыкального сопровождения. Такая черта характерна и для русской эпической традиции» [3, с. 34].

На наш взгляд, отсутствие музыкального инструмента в качестве аккомпанеента в сказительской традиции манасчы, является сознательным решением, т.е. необходимостью, так как использование музыкальных инструментов во время исполнения эпоса «Манас» могли ограничить возможности «космической свободы» сказителя. Можно сказать и об обратном, что при исполнении эпоса, кыргызские музыкальные инструменты не могли обеспечить сказителю сохранность того огромного поэтического арсенала, которым обладает эпос «Манас».

Об исполнительском стиле олонхосутов очень подробно пишет М.Н. Жирков: «Олонхосут, исполняя олонхо, принимает традиционную позу: он обычно сидит, положив ноги на ногу, слегка согнув спину, а одной рукой, преимущественно правой, придерживает слегка склоненную набок голову» [6, с. 86].

Видный исследователь саха-якутского эпоса И.В. Пухов отмечает, что: «Подавляющая часть олонхо передается ритмической речью, при исполнении декламируемой речитативом, по манере, близкой к мелодекламации (но без музыки). У хорошего олонхосута только отдельные места передаются прозой» [7, с. 151].

Е.А. Улугбашев, рассматривая манеру исполнения хакасских хайджи, пишет следующее: «Центральное место в традиционной культуре хакасов занимает алыптыг ныхах – героическое сказание. Алыптыг ныхах традиционно исполняется горловым пением – хай в сопровождении музыкального инструмента – чатхана. Чатхан – это струнно-щипковый

инструмент, который имеет форму длинного прямоугольного ящика со струнами, натянутыми над верхней декой. Каждый хайджи настраивал чатхан под свой голос – хай, по слуху. Современный хакасский хай можно условно разграничить на три стиля: 1) Низкий – хырлап (хырлада) хайлирга (на хрипе исполнять); 2) Средний – күүлеп (күүлеле) хайлирга (гудя исполнять); 3) Верхний – сыгыртып хайлирга (свистя исполнять)» [8, с. 42-45].

К. Райхл считает, что «манера исполнения эпических поэм или героических сказаний также указывает на их шаманские истоки и тесную связь между шаманом и певцом на раннем этапе исторического развития тюркских (и в более общем смысле алтайских) народов» [5, с. 58-59].

Процесс исполнения сиюминутного творения сказания о Манасе, почему-то всегда было принято называть – импровизацией. Но это совсем не так! Это процесс, вступления сознания в особое состояние. В то состояние, которое в науке называют трансперсональным.

Кыргызский сказитель перед исполнением традиционно:

1) занимает в юрте или в обычном помещении дома почетное место – *төр* (противоположная сторона порога), там он принимает определенную позу, в большинстве случаев садится, скрестив ноги, некоторые сказители садятся на колени, лицом к двери;

2) в качестве вступления, в прозаической форме кратко рассказывает, о чем говорилось до этого в сюжете, и о чем он будет сказывать в настоящее время;

3) как бы под нос он издает на очень низкой тональности своеобразный звук, как бы гудя, который вибрирует и проходит через все тело сказителя – от головы до ног: к примеру, «Эээ-эээ...». Это зачин и продолжается он, примерно, 5-10 секунд, и по горизонтали достигает каждого слушателя;

4) начинает в речитативной форме исполнение выбранного эпизода из самого текста эпоса;

5) сказитель начинает свой сказ очень плавно, выговаривая каждый слог в стихотворной строке, и это продолжается, примерно, от 1 до 5 минут;

6) сказитель набирает темп и через некоторое время полностью входит в стихию сюжета эпоса, время от времени громко выкрикивая;

7) в зависимости от характера героя и содержания эпизода, который он сказывает, он делает определенные обороты, заключительные строки которых сопровождаются протяжным звуком;

8) в зависимости от мастерства, артистической техники и индивидуальной манеры, каждый сказитель во время разгара своего выступления может хлопнуть в ладонь, либо, не сменяя позы (сидя, скрестив ноги), двигаться вперед и назад, с помощью жестикуляции и мимики выражать эмоциональные чувства героев эпоса (гнев, скорбь, радость, плач, восторг и т.д.).

Кроме манеры и стиля исполнения, которые относятся больше к внешней форме исполнительской традиции, существуют еще другие особенности не менее важные в сказительской практике. Раньше кыргызские сказители

исполняли эпос по просьбе слушателей в обычные зимние вечера дома, а летом исполняли в горах на летних пастбищах в юрте или под открытым небом. Но были и другие жизненные случаи и обстоятельства, когда исполняли эпос «Манас» на похоронах, поминках, торжествах, тоях, общенародных празднествах, официальных встречах и собраниях, ярмарках, состязаниях сказителей и т.д. Для сказителей-манасчы было важным, где сказывать, что сказывать и когда сказывать.

По словам известного кыргызского писателя К. Ашымбаева, сына манасчы Мамбетаалы Ашымбаева, «В годы Великой Отечественной войны (1941-1945), моего отца очень часто приглашали на проводы призывников. Его приглашали не только наши айылчане но и из соседних айылов приезжали и забирали отца по вечерам для того, чтобы он исполнил «Манас». Этим самым мой отец как один из видных людей в айыле, благословляя солдат на фронт, выполнял свой человеческий долг, а исполняя «Манас» перед призывниками, он выполнял свой сказительский долг. Поднимал им воинский дух. Даже дома, перед приемом пищи, он часто произносил слова – «Да хранит их дух Манаса! Да поможет им дух Манаса!» (Сообщение Калканбая Ашымбаева от 23.02.2015 года).

Участник Гражданской войны 1918-1922 годов, манасчы Саякбай Каралаев, в своих воспоминаниях говорит о том, что не раз в годы войны он выступал перед своими сослуживцами и сказывал «Манас»: «В начале 1918 года меня распределили в ряды первого эскадрона Красной Армии. По вечерам, а иногда перед сражением, друзья меня просили исполнить «Манас». В начале я рассказывал им сюжет эпизода в прозаической форме, который они заказывали, а затем часами сказывал «Манас». А когда я останавливался, они просили продолжить. У них поднимался воинский дух, и они готовы были хоть сейчас идти в бой» [9, с. 8-10].

Обращаясь к хакасским сказителям, В.Е. Майногашева пишет: «Мне в свое время не они, а интуиция подсказала, что импровизациями героического эпоса повсеместно занимались в ночное время не случайно, что это было связано со священнодействием, хотя не сводилось только к нему. Эмоциональное воздействие ночью более сильное, что также имело значение» [10, с. 65].

У тувинцев «сказы рассказывали и летом, и длинными зимними вечерами при свете костра, дома, в аале, и на охоте» [11, с. 8].

У шорцев «героические поэмы принято сказывать только ночью. Даже и сейчас трудно уговорить сказителя кайлать днем. Существовало поверье, что это может вызвать недовольство духов, которые могут навредить и слушателям. Обязательным также было рассказывать начатую сказку до конца» [12, с. 18].

У калмыков «к прослушиванию «Джангара» надо было внутренне подготовиться, иначе пение оказывалось «весьма затруднительным для сказителя» и могло даже «вызвать неприятные последствия для

окружающих». Помимо всего прочего, заготавливалось порядочное количество араки» [13, с. 198-199].

У бурят «в назначенный вечер слушатели собирались в юрте, куда приходил сказитель, и располагались вокруг очага. Сказителя усаживали на самое почетное место на северной стороне очага на белый чистый войлок. В литературе, относящейся к XVIII веку, есть указание, что сказитель держал в руке белую деревянную трость (очевидно, это березовая трость – типичный атрибут белого шамана). Затем наливали в чашечку свежее молоко и ставили на крышку юрты над входом. Молоко, по воззрениям бурят, – священная пища, белая пища, ниспосланная богом для человека. Она же является ритуальной пищей добрых божеств и духов. В данном случае – это угощение для всех приглашенных божественных существ, которые должны вскоре явиться и всю ночь вместе со всеми слушать исполнение эпоса. В открытом очаге посредине юрты сгребают в кучу угли, а золу аккуратно разравнивают граблями, чтобы утром на ней можно было заметить божественных гостей. После всех этих приготовлений, когда стемнеет и на небе покажутся звезды, начиналось самое рассказывание улигера – со специальной «встречной» или «призывной» песней. Эта протяжная песня исполнялась антифонно: сказитель поет строку, хор ее тут же повторяет. При этом каждая строка песни начинается с призывного рефлекса «а-э-э», «а-э-э», повторяемого вслед за сказителем хором. В этой песне призывают светлых небесных божеств – тенгриев. «Встречной» песней сказитель начинает пение эпоса ровным напевным речитативом» [14, с. 158-159]. Также интересно, что бурятским улигерам «нельзя было исполнять песни в безлунные ночи» [15, с. 73].

У алтайских урянхайцев «эпос представляет собой не только особый жанр художественной литературы, но и неотъемлемую часть обрядов и верований. Вид эпоса зависит от верований и культа. Он ведет свое психологическое происхождение от того свойства нашей души. Например, жизненному счастью, спокойствию и большой семье посвящен эпос «Хаан цэцэн зурхайч», для благополучной и богатой жизни предназначен эпос «Баян цагаан өвгөн», для крепкого здоровья и долгой счастливой жизни – «Аргил цагаан өвгөн», «Наран хөвөн хаан», для хорошего настроения и духовной мощи – «Эзэн улаан бодон», для рождения ребенка – «Эрх начин харцага», «Наран хаан хөвөн [хүү]», для новой семьи – «Алтан хөвч», а в случае несчастья и шаманского проклятия исполняются «Хан Харангуй», «Баатар хар Жандалба», «Талын хар бодон», «Довон хар бөх», «Хүрэл арслан магнай», «Хүч ихтэй хүрэл хаан». Существовали жесткие эпосы, которые мог произносить не всякий сказитель. Одним из таких эпосов является «Хан Харангуй». Только самые выдающиеся и способные, специально образованные и унаследовавшие сказители могли петь это сказание» [16, с. 343-344].

Например, на Русском Севере «сказители, отличавшиеся особой религиозностью, считали грехом петь старины на Пасху» [17, с. 82].

Е.Е. Ямаева отмечает: «В молодые годы певец постигает различные запреты, связанные с исполнением эпоса. Например, Аржан Кёзёрёков

рассказывает случай, когда он однажды хотел петь и взял топшуур, но по его выражению «ни он, ни его топшуур не могли издать ни звука». Оказывается, в этот день в селе умер человек, а Аржан этого не знал. Впоследствии он узнал, что во время похорон нельзя петь горловую песню» [18, с. 76].

В этом отношении у кыргызов дело обстояло иначе, после того, как тело покойного придавали земле, родственники покойного приглашали сказителя, который должен был исполнить эпос «Манас». Так же поступали через год на поминках. Считалось, что духи мира Манаса помогут душе покойного обрести покой в мире мертвых. В 1972 году, когда умер Океш Тюлебердиев (1904-1972) – Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета Киргизской ССР 4-5 созывов, ветеран Великой Отечественной войны (1941-1945), бывший председатель колхоза, очень уважаемый в тех местах человек, на похороны (кырг. *кара аш*) пригласили тогда еще молодого потомственного сказителя Шаабая Азизова, который жил в этом же колхозе (колхоз «Джаны-Джылдыз» Ак-Суйского района) и был из того же рода, что и покойный (Арык), чтобы он исполнил эпос «Манас». Таким образом, старейшины решили достойно проводить (кырг. *сөөк узатуу*) покойного в иной мир. Три дня и три ночи он исполнял эпос. Через год, уже на поминки (кырг. *чоң аш*) Океша Тюлебердиева, вновь пригласили Шаабая Азизова для сказа эпоса. После чего, родственники покойного, в знак благодарности, подарили сказителю одну из дорогих верхних одежд покойного. Когда мы спросили у невестки покойного Океша Тюлебердиева, Батый Турдубековой – какой эпизод тогда исполнял Шаабай Азизов, она нам ответила следующее: «Я не помню, какой точно эпизод он сказывал, но это было похоже на причитание, так как слушатели плакали, и мелодия его исполнения была очень похожа на мелодию причитания».

Подобные поминальные обряды, видимо, не всегда проводились у кыргызов. И это пока единственная информация такого рода. Но даже этот пример уже говорит нам о том, что подобный поминальный обряд все-таки раньше существовал. Так как в народе, ко всему тому, что имело отношение к эпосу «Манас», относились очень осторожно. И любое нетрадиционное действие в отношении «похорон» и «эпоса «Манас», вызвало бы недовольство со стороны старейшин рода или айыла. Но беспрепятственное исполнение эпоса «Манас» на похоронах и поминках Океша Тюлебердиева, еще раз подтверждает наше мнение о том, что, все-таки, живой сказ являлся частью поминального обряда.

У хакас также «существовал обычай приглашать на поминки сказителей, которые в течение поминальной ночи исполняли богатырские поэмы. Хонгорцы верили, что звучание чатхана и хай могут оживлять даже каменные изваяния. Душа умершего – *суне* любит слушать горловое пение. Она якобы садится на другой конец чатхана и начинает подыгрывать и притягивать к себе голос хайджи. В такой момент сказитель теряет хай, т.е. горловое пение. Чтобы этого не произошло, хайджи у себя под горлом и на чатхане чертил угольком крестик. За исполнение героических произведений во время

поминок на сороковой день сказителю дарили в подарок что-либо из одежды умершего» [19, с. 22-23].

Одним из важных моментов в исполнительской традиции сказителя-манасчы, являлось то, что эпос нужно было сказывать не просто для слушателей, а для народа. И в этом его основное предназначение.

«Собиратели эпоса не раз отмечали, что сказители чувствуют себя неловко в искусственной обстановке записи, будто отделены от «своей» привычной аудитории, исполняя эпос без особенной охоты и увлечения. Нередко им было трудно сосредоточиться на исполнении. Есть основание думать, что полученные таким образом тексты далеко не всегда адекватны тем, какие можно было бы услышать при «естественном» исполнении. Это, во всяком случае, справедливо для некоторых эпических традиций» [17, с. 117].

Впервые в 1963 году стали осуществлять запись эпоса «Манас» на аудиомангитофонную ленту в исполнении Саякбая Каралаева. Запись производилась в уединенной обстановке в студии Кыргызского Государственного радиокomiteта. Запись продолжалась в течение двенадцати дней. Однако, когда сказителю предоставили послушать запись в его же исполнении, то он категорически отказался не только от записи своего исполнения, но и от подобного метода записи. И заставил стереть эту запись. Ему было чуждым его же исполнение, записанное не в традиционных условиях – в студии перед микрофоном, без публики. Если до этого он был равнодушен к процессу записи, то в этот раз, чтобы сохранить честь сказителя и, может быть, показать и доказать уровень своего сказительского мастерства, он настоял на повторной записи тех же эпизодов, но уже перед публикой, что и было сделано. Даже было сделано больше, чем предполагалось. Была осуществлена запись на 45 тысячах метрах магнитофонной ленты.

«Таким образом, живое исполнение эпоса «Манас» – это процесс передачи высших вибраций или импульсов из мира Манаса (мира более высокого порядка), обществу через сказителей. А основная цель данного феномена – это способствовать эволюции сознания человека и поддержанию связи с высшим миром (некой матрицей для реального мира). Это означает, что живое исполнение эпоса «Манас», который был дарован кыргызам и сопровождает их многие столетия, можно считать единством трех взаимосвязанных компонентов: трансцендентного мира (или мира Манаса), сказителя и общества. Иными словами, перед нами раскрываются три аспекта феномена живого сказывания эпоса «Манас» – трансцендентная природа феномена; носителя сказительского дара; общества, как принимающей стороны» [20, с. 66].

Обычно сказители начинают свое выступление по просьбе слушателей. Аудитория заказывает, какой эпизод из эпоса она хочет услышать. «Интуитивные (ненаучные) знания предков еще издревле говорили о том, что живое исполнение эпоса «Манас» – это инструмент пробуждения духа и очищения души, а эти уровни сознания человека, как известно, всегда считались духовным стержнем человека. Именно поэтому сказители издревле

считались особыми людьми и реально обладали рядом трансцендентных способностей» [20, с. 65].

Подобную ситуацию можно увидеть и у алтайской исполнительской традиции. По словам Е.Е. Ямаевой: «В ходе работы со сказителями нам неоднократно приходилось убеждаться в том, что в сознании сказителей и народа богатыри героического эпоса (Маадай-Кара, Кан-Капчыкай, Ёлештёй, Янгар, Кан-Алтын, Кезер-баатыр и др.) выступают покровителями народа. Вместе с тем имена некоторых богатырей (Янгар, Кезер-баатыр) были запретными. Рассказывание эпоса без причины могло привести к личной трагедии, к смерти родных. Например, Н.К. Ялатов несколько раз говорил о том, что «рассказывание Янгара не обошлось ему без жертвы». Незадолго до того, как он спел сказание, умерла его жена. Считается, что сказания «Янгар-баатыр» и «Кезер-баатыр» можно рассказывать лишь в переломные моменты истории, в эпоху грядущих перемен или кровавых войн. При этом верят и в то, что богатыри Янгар и Кезер в «нужное время», «когда им нужно появиться» (т.е. в переломные, трудные, предвоенные времена) сами являются («показываются») народу, сами заставляют сказителей исполнять эпос» [18, с. 117-118].

Вот что пишет А.В. Курбижекова о хакасском эпосе и его сказителях: «Героическое сказание – не сказка, это живая субстанция, существующая в тонком мире, параллельном нам. Есть хозяин алыптых нымаха, хая и все его персонажи существуют и будут существовать, жить, пока хайджи-нымахчи благополучно повествует до конца, и расстаются с ним до следующего повествования. Феномен героического эпоса не исследован нашими учеными, т.к. во времена советской власти его объяснить не могли, а значит, этого и не существовало, «этого не может быть, потому что не должно быть» [21, с. 47-48].

Таким образом, подводя итоги данного материала, где рассматриваются вопросы исполнительской традиции сказителя, мы попытались рассмотреть индивидуальную сторону сказителя, определяя его роль в жизни кыргызского общества и выясняя, в какой традиции он существует и как он функционирует. Есть вероятность, что подобный феномен оказывает на человека воздействие по слуховым, зрительным и экстрасенсорным каналам (или входам в сознание) человека. Базовыми факторами влияния на сознание человека живого исполнения эпоса, с точки зрения науки, возможно, является ритм, голос и невербальные реакции сказителя, а также сказываемый эпизод эпоса. А каждая часть и эпизод эпоса «Манас», возможно, представляет собой особый вид кодирования информации энергией.

Список источников

1. Рахматуллин К.А. Творчество манасчи // «Манас» героический эпос киргизского народа. Фрунзе: «Илим», 1968. – 232 с.

2. Кыдырбаева Р.З. Сказительское мастерство манасчи. Фрунзе: «Илим», 1984. – 116 с.
3. Илларионов В.В. Якутское сказительство и проблемы возрождения олонхо. – Новосибирск: Наука, 2006. – 200 с.
4. Виноградов В. Киргизская народная музыка [Текст] / В.Виноградов. – Фрунзе: Киргосиздат, 1958. – 332 с.
5. Райхл Карл. Тюркский эпос: традиция, формы, поэтическая структура. Пер. с англ. В.Трейстер под ред. Д.А.Функа – М.: Вост. лит., 2008. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока). – 384 с.
6. Жирков М.Н. Якутская народная музыка. – Якутск: Кн. изд-во, 1981. – 118 с.
7. Пухов И.В. Исполнение олонхо // Доклад на Второй научной сессии ИЯЛИ. – Якутск, 1951. – Вып. 1.
8. Улугбашев Е.А. Манера исполнения и строй чатхана хакасских хайджи // Личность сказителя в истории культуры народа: Материалы Республиканской научной конференции (Абакан, 22-24 сентября 2010 г.) ХакНИИЯЛИ. – Абакан, 2010.
9. Каралаев С. Унутулгус күндөр: Жети-Суудагы Граждандык согуштан эстеликтер. – Фрунзе: Кыргызмамбас, 1955.
10. Майногашева В.Е. Хакасские сказители и певцы. Очерки, эссе о некоторых мастерах фольклора. – Абакан: Хакасское кн. изд-во, 2000. – 104 с.
11. Гребнев Л.М. Тувинский героический эпос: (Опыт историко-этногр. анализа). М., 1960. – 147 с.
12. Смердова А. Народные героические поэмы и сказки Горной Шории // Ай-Толай: Героическая поэма / Пер. с шорского, вступит. ст. и примеч. А.Смердова. – Новосибирск, 1984. – 224 с.
13. Котвич В.Л. Джангариада и жангарчи // Филология и история монгольских народов: Памяти академика Бориса Яковлевича Владимирцова. – М., 1958. – 250 с.
14. Дугаров Д.С. О музыке бурятских улигеров // Музыка эпоса: Статьи и материалы. – Йошкар-Ола, 1989.
15. Бурчина Д.А. Тункинские традиции в творчестве К.М.Доржиева // Мастерство современных бурятских сказителей. Улан-Удэ, 1978.
16. Ганболд О.М. Обряды сказительства у алтайских урянхайцев // Творчество в археологическом и этнографическом измерении: сборник научных трудов. – Омск: Издательский дом «Наука», 2013. – 394 с.
17. Путилов Б.Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока). – 299 с.
18. Ямаева Е.Е. Духовная культура алтайцев: Эпос. Миф. Ритуал: дис. ... доктора ист. наук. – Горно-Алтайск, 2002. – 263 с.
19. Бутанаев В.Я. Мир хонгорского (хакасского) фольклора. – Абакан: Издательство Хакасского государственного университета им. Н.Ф.Катанова, 2008. – 375 с.

20. Бакчиев Т., Абдрасулов С., Раимбердиева И. и др. Кыргызская матрица. Механизмы духовного самосохранения и развития. Ч.1. – Бишкек, 2012. – 200 с.

21. Курбижекова А.В. Великие исполины хакасского героического эпоса и их взаимосвязь и зависимость от личных эпических духов // Личность сказителя в истории культуры народа: Материалы Республиканской научной конференции (Абакан, 22-24 сентября 2010 г.) ХакНИИЯЛИ. – Абакан, 2010.

СЕКЦИОННЫЕ ЗАСЕДАНИЯ

Абдуллаев Рустамбек Самигович,
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории узбекской
музыки Государственной консерватории Узбекистана
(Ташкент, Узбекистан)
rustamabdullayev@gmail.com

ИСКУССТВО БАХШИ (СКАЗИТЕЛЬСТВО): ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация. Эпическое творчество (*достончилик*) и эпическое сказительство (*бахшичилик*), как ценность традиционной культуры, одно из неординарных и уникальных явлений узбекского фольклора и традиционной музыки с богатейшими традициями художественной мысли нации. Это память о становлении своего народа, его духовного мира и исторических судеб, его гражданских, нравственных и эстетических идеалов. *Дастаны* формировались и развивались усилиями безымянных сказителей многих поколений в условиях живого исполнения. Основные формы – рассказ (*наспр-проза*), стих (*назм-поэзия*) и *терма* (*наво-музыка*), где прозаические разделы (иллюстрация хода событий) сочетаются с музыкально-поэтическими, передающими высказывания самих персонажей, содержащими описание битв, природы, приключений, внутренних и внешних качеств самого героя-образа. Формируясь на основе богатого народного музыкального творчества и развиваясь в тесном взаимодействии с национальной устной и письменной поэзией, искусство эпоса носило всегда демократический характер.

Ключевые слова: *дастан*, *бахши*, эпос, музыка, традиция, напев, формы исполнения, *терма*.

Abdullaev Rustambek Samigovich,
Doctor of Art History, Professor of the Department of the History of Uzbek
Music of the State Conservatory of Uzbekistan
(Tashkent, Uzbekistan)
rustamabdullayev@gmail.com

THE ART OF BAKHSHI (STORITELLING): TRADITION AND MODERNITY.

Abstract. Epic creativity (*dostonchilik*) and epic storytelling (*bakhshichilik*), as a value of traditional culture, is one of the extraordinary and unique phenomena of Uzbek folklore and traditional music with the richest traditions of the nation's artistic thought. This is the memory of the formation of the (local) people, their

spiritual world and historical destinies, civil, moral and aesthetic ideals. *Dastans* were formed and developed by the efforts of nameless storytellers of many generations in conditions of live performance. The main forms of *dastan* are story (*nasr*-prose), verse (*nazm*-poetry) and *terma* (*navo*-music), where prose sections (illustrating the course of events) are combined with musical and poetic ones, conveying the statements of the characters themselves, containing descriptions of battles, nature, adventures, internal and external qualities of the hero-image itself. Formed on the basis of rich folk musical creativity and developing in close interaction with national oral and written poetry, the art of the epic has always had a democratic character.

Keywords: *dastan*, *bakhshi*, epos, music, tradition, tunes, forms of performance, *terma*.

Абдуллаев Рустамбек Самигович,

*өнертану докторы, Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының
өзбек музыкасы тарихы кафедрасының профессоры*

(Ташкент, Өзбекстан)

rustamabdullayev@gmail.com

БАХШИ ӨНЕРІ (ЖЫРШЫЛЫҚ): ДӘСТҮР ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАН

Аңдатпа. Эпикалық шығармашылық (*достончилик*) және жыршылық (*бахшичилик*) дәстүрлі мәдениеттің құндылығы ретінде ұлттың көркем ойының аса бай дәстүрлері бар өзбек фольклоры мен дәстүрлі музыкасының ерекше және қайталанбас құбылыстарының бірі болып табылады. Бұл өз халқының қалыптасуы, рухани әлемі мен тарихи тағдыры, азаматтық, адамгершілік, эстетикалық мұраттары туралы естелік. *Дастандар* жанды орындау жағдайында талай ұрпақтың аты-жөні жоқ жыршылардың күш-жігерімен қалыптасып, дамыды. Негізгі формалар – әңгіме (*наср*-проза), өлең (*назм*-поэзия) және *терма* (*наво*-музыка), мұнда прозалық бөлімдер (оқиғалардың барысын суреттеу) кейіпкерлердің өз ойын жеткізетін, шайқастарды, табиғатты, шытырман оқиғаларды, қаһарман бейнесінің ішкі және сыртқы қасиеттерін сипаттайтын музыкалық-поэзиялық бөлімдермен үйлеседі. Халықтың бай музыкалық шығармашылығы негізінде қалыптасып, ұлттық ауызша және жазба поэзиямен тығыз байланыста дамып келе жатқан эпос өнері қашанда демократиялық сипатқа ие болды.

Түйін сөздер: *дастан*, *бахши*, эпос, музыка, дәстүр, әуен, орындау формалары, *терма*.

На рубеже XX и XXI веков в республиках Центральной Азии идёт активная переоценка материальных и духовных ценностей, переосмысление событий исторического прошлого, поиск путей, позволяющих полнее раскрыть возможности человеческой личности. Ориентация на традицию

стала ключевым моментом для понимания изменений, происходящих в художественной культуре региона. В связи с этим ведутся поиски в направлении её возрождения не только в жанровом составе, но и в исполнительстве, стилистике. Под традицией здесь подразумевается нематериальное культурное наследие (устно-поэтическое, музыкально-драматическое, танцевально-зрелищное, обрядово-праздничное, художественно-прикладное), которое отражает быт этноса, его духовную философско-эстетическую культуру и менталитет. Традиция сложилась в результате многовекового коллективного творчества путем устной коммуникации и проявляется в бесконечной множественности индивидуально-личностных вариантов, трансформированное в соответствии с велением времени.

Содержание наследия – это отражение в художественно-образной форме мировоззрения и психологии народных масс, при неразрывной связи с жизнью и бытом народа. При этом устная форма творчества (язык устного общения), коллективность, импровизационность и вариантность – существенные признаки функционирования музыкально-поэтических образцов культурного наследия. И язык устной традиции представляется в качестве особого, специфического языка; отсюда феноменальными представляются, например, способности носителей народно-эпических традиций, воспроизводящих по памяти десятки и сотни тысяч стихотворных строк сложного поэтического текста, не говоря о музыкальных напевах – киргизских *манасчи*, узбекских и туркменских *бахши*, таджикских *гургулихон*, казахских и каракалпакских *жырау*.

Эпическое сказительство – *дастан* (повесть, рассказ, приключение, хвала) – наследие не только определенной исторической эпохи или образец народного музыкально-поэтического творчества, а при устном исполнении и импровизации – индивидуальное творение определенного сказителя (*бахши*). Поэтому содержание и форма композиции, количество поэтических строк, рассказа, напевов и качества интерпретации эпоса связано с его конкретным живым воплощением. Все это показывает важную роль исполнителя-*бахши* в бытовании, сохранении и усвоении *дастанов*. “Всякая народная поэзия, в частности, народный героический эпос, – отмечают исследователи эпоса В. Жирмунский и Х. Зарифов, – развивается в особых условиях живой устной традиции, в которой воспроизведение по памяти неразрывно связано с частичной творческой импровизацией. В лице народного певца, таким образом, совмещается творец (или, по крайней мере, соавтор) поэтического произведения и его творческий исполнитель. Поэтому исключительно важное значение для понимания народной поэзии имеет изучение условий её бытования одновременно с творцами и исполнителями песни” [1, с.23].

У народов, населяющих территорию нынешнего Узбекистана, согласно письменным источникам и историческим трудам, уже в VI-IV века до н.э. существовало разнообразное устное поэтическое творчество, отголоски которого сохранились в некоторых эпических сказаниях. Таков сюжет

узбекского эпоса «Айсулув», повествующий о борьбе героини массагетов Томирис (Тумарис) против персидского завоевателя царя Кира; образ богатыря Рустама из эпоса «Рустамхон»; Хакимбек из *дастана* «Алпамыш» и другие. [2, с.34]. Таким образом, в сознании народа воплотились черты безграничной смелости, любви и высокого благородства, живая исполнительская традиция которых продолжает развиваться и обогащаться и в наши дни. Ряд *дастанов* восходят к легендам о герое Сиявуше, Коркут ота¹, которые позднее были зафиксированы в письменных источниках XI-XV веков, таких как «Шахнамэ», «Китабул Коркут ота», «Словарь тюркских наречий», «Хамса». Как справедливо отметил узбекский исследователь эпоса Тура Мирзаев: «и все это сохранилось в дастанах, словно в археологическом «культурном» слое; по этим следам современные исследователи и проникают вглубь истории дастана, к самым его истокам» [3, с.17].

Формирование (на почве архаического тюркского фольклора) и развитие *дастана* (начиная с раннего периода средневековья², обусловленное художественно-эстетическими потребностями массовой аудитории, было неразрывно связано с этногенезом, историей и духовной культурой народов региона. И они вобрали древнейшие культурные традиции, память о становлении своего народа, его духовного мира и исторических судеб, его гражданских, нравственных и эстетических идеалов. Становление народного эпоса, в определенной мере, также тесно переплетается с идейными представлениями шаманства (*бахшилик*) и его ритуальной практикой «куч» или «жахр» (знахарь, лечащий болезни изгнанием духов), в частности, сохранились сведения о существовании шаманских легенд и сказаний, исполнителем которых был «бахши» (шаман, колдун, лекарь, сказитель)³ [4].

Дастан – это монументальная музыкально-поэтическая композиция, исполняемая народным сказителем в сопровождении *дутара*, *домбры* или *кобуза*, который складывался из различных жанров и форм традиционной культуры. Число его может достигать до несколько десятков, а исполнение – длится часами, а порою и днями, в зависимости от мастерства и настроения сказителя и публики («Гурогли» или «Гёроглы», включающий в себя от 40 до 100 *дастанов*). Сказатели – *бахши* (*баксы*, *жырау*, *шаир*, *достончи*, *юзбоши*,

¹ Коркуд, Коркыт, Горкут, Хоркут был первым *бахши* (шаманом), который дал миру прекрасное творение (эпос) и великую музыку, создав музыкальный инструмент *кобуз* (*кобыз*, *комуз*); он также духовный наставник и покровитель сказителей эпоса.

² На стыке XX-XXI веков широко отмечались 1000-летия узбекского *дастана* «Алпамыш» и киргизского эпоса «Манас», в которых отображены не только история, но и все стороны жизни народа.

³ Эпические традиции берут начало еще в далеком прошлом; соответственно, исторические основы народного эпоса имеют древнейшие корни (мифы, легенды, предания, сказки, песнопения). В них мифология, жизненный уклад, быт, исторические события, на основе народной фантазии, получили воплощение многие образы эпических сказаний, составляющих ныне сокровищницу мирового художественного творчества: «Илиада» и «Одиссея», «Махабхарата» и «Рамаяна», «Сказание об Игоре» и «Илья Муромец», «Сказание о Роланде» и «Песня о Нибелунгах», «Манас» и «Алпамыш», «Кёр оглы» и «Киз Жибек», «Шахнамэ» и «Хамса», «Эдигей» и «Жумонг», и многие другие, как крупные музыкально-поэтические ценности нематериального культурного наследия человечества.

соки) являются хранителями и исполнителями народного эпоса; они удерживали в своей памяти сотни тысяч стихотворных строк, множество имен, сюжетных событий, важнейших драматургических коллизий. Отсюда, они обладали огромным даром музыкально-поэтической импровизации и в пределах традиционной формы создавали собственные варианты *дастанов*. Вдохновение *бахши* подпитывает одобрение слушателей – без них исполнение эпоса невозможно⁴.

Узбекский *дастан* – жанр изустно-профессионального музыкального творчества, наиболее сложный и своеобразный как по содержанию, строению, средствами выражения, так и по стилю исполнения. Характерной особенностью *дастана* является соединение в одном жанре искусства слова-рассказа (проза, поэзия), музыки (инструментальной и вокальной), пения и, в определенной мере, зрелища и актерского мастерства. Основные формы *дастана* – **проза-рассказ, стих и *терма*** (музыкально-поэтический жанр) с инструментальным (сольным или ансамблевым) сопровождением, где прозаические разделы (иллюстрация хода событий) сочетаются с музыкально-поэтическими, передающими высказывания самих персонажей, содержащими описание битв, природы, внутренних и внешних качеств самого героя-образа и других участников. Содержание и форма *дастанов* обоснованы на традициях, сложившихся в течение веков; в широком плане они рассказывают о героизме, любви и борьбе народа (по тематике *дастаны* подразделяются на героико-богатырские, исторические, романические, книжные и др.). Отсюда величие и масштабность *дастана* – насыщенный и высокохудожественный текст и диалоги, разнообразные и разнохарактерные напевы [5, с.114].

Идеи патриотизма и гуманизма, дух народности, общечеловеческие идеалы – вот что в действительности составляло идейное ядро большинства узбекских *дастанов*, хотя героические начало во всех сказаниях занимает ведущее место. И значительное место в *дастанном* творчестве занимает искусства слова (передающего эмоционально-образное содержание) и музыки (интонационное искусство – своими средствами передаёт эмоции, человеческие чувства, переживания), поскольку они дают большое многообразие форм взаимодействия, то есть без музыки *дастан* не слушается и не воспринимается публикой. Вся композиция народного эпоса строится на музыкально-поэтическом языке, предполагающего взаимное согласование вербального (рассказ, диалоги и поэзия) и музыкального (напев, игра и пение) начала с учетом усилий сказителя как музыканта и певца или сочетание *бахши*

⁴ В узбекской традиционной культуре сложились три типа сказительства: первый – *бахши* (сказитель) или *шаир* (поэт), владеющие сказительским даром, талантом, глубокой памятью и импровизацией, основу репертуара которых составляют исполнение *дастанов* с учетом жанрового состава и специфики (проза, поэзия, музыка, зрелище). Второй – *термачи* (музыкант-певец), исполнитель только музыкальных образцов *дастана* (*терма* – песен или мелодий). Третий – *киссахон* (рассказчик), интерпретатор только отдельных отрывков эпоса или преданий без музыкального сопровождения. Творцов *дастана*, чарующих своим искусством, поражающих красноречием и мощью своего дарования, величали, прибавляя к их именам «чечан» (искусный, бойкий), «булбул» (соловей), *бахши* или *шаир* – Джуманбулбул или Жоссак *чечан*, Абдулла *шаир* или Бола *бахши*.

и ансамбля инструменталистов, поддерживающего его, определяемая общим сюжетом и содержанием жанра. Это живое создание, в котором вся художественная композиция – *наср* (рассказ), *назм* (поэзия) и *наво* (музыка), все образные средства выражения рассчитаны на музыкально-поэтическое и эмоционально-эстетическое восприятия слушателей.

В каждом *дастане* используются от **5 до 36 напевов (в цикле до 72)** – *бахши* по ходу изложения эпоса применяет обычно несколько напевов (*нола*, *назма*, *нома*, *бахши куй*, *домбра куй*), напоминающих взволнованную, омелодизированную речь (наряду с оригинальными мелодиями – *бахши куй*, используются и популярные образцы народных песен и мелодий). Речитативное пение эпического текста изредка прерывается прозаическим рассказом, подводя к следующему этапу развития интерпретации. Основным музыкально-поэтическим жанром в *дастане* является ***терма*** – простейшая песенная форма при сольном сопровождении (*бахши* Самарканда, Сурхандарья, Кашкадарья; *жырау* Каракалпакстана). Даже в своих *терма* известные *бахши* приводят общее количество напевов, используемых в *дастанах*, например, Эргаш Джуманбулбул-оглы (Нурата, Самарканд):

С двадцатью видами напевов, я стихи пою,
С двадцатью видами *нола* (напевами), играю я на домбре.
Слушай и стар, и млад,
Любого приведут они в изумления.

Или *терма* из творчества Умир шаира Сафар-оглы (Шерабад, Сурхандарья):

О, моя звонкая домбра,
Есть у тебя тридцать две нома (напева).
Все они сладкозвучны,
Играя одним, уже следующий есть.

Песенные жанры ***терма*, *кошук*, *ашула*** при ансамблевом сопровождении характерны для *бахши* и *халфа* Хорезма, *баксы* Каракалпакстана. Ведь именно с помощью интонирования (при звучание голоса и игры на музыкальном инструменте), разнообразных напевов (оригинальных – *Чупон нома*, *Нолиш*; именных – *Кадыр бахши назма*; локальных – *Ширвони* или *Эрони нола*; традиционных – *Ёр-ёр*, *Аликамбар*) и образцов песнетворчества (*терма*, *кошук*, *ашула*) с помощью речитаций и даже определенных выкриков-возгласов, дошло до нас все то, чем ныне является эпос (*достончилик*) и эпическое сказительство (*бахшичилик*).

Драматургия музыки дастана состоит из следующих частей: **Вступление** (*мукаддима*) – инструментальное «Сайкал» (сольное) или «Сарпарда» (ансамблевое) и песенное – *терма бахши* «Нима айтай» (что спеть) или «Кайси достон айтайин» (какой дастан спеть). **Экспозиция** – повествование основного сюжета (рождение героя, встреча всех персонажей, походы, приключения) с использованием инструментальных интермедий и музыкально-поэтических вставок в виде *терма* и *кошук*; **разработка** – вершина повествования (подвиги героя, встреча, прославления), музыкально-

поэтическая (кульминационная с разнохарактерными *терма* и кошук, и даже *ашула*); **реприза** – проза (встреча героя, торжество или драма) музыкально-поэтическая с инструментальной кодой (отчасти материала экспозиции) «Сайкал» (соло) или «Бартавил» (ансамбль). Разнообразии мелодических структур зависит от содержания и характеристики образа, от профессионализма и мастерства *бахши* (доминирования музыкального – интонация, ритм, форма, – над поэтическим) [6, с.43].

Скандирование, речитативно-декламационные, речитативно-распевные или песенно-распевные типы интонирования *терма дастанов* отличаются большой экспрессией, богатством передаваемых эмоций. Напевы имеют интонационно определенную звуковую шкалу, ладово и ритмически организованную. Мотивы *терма* многократно повторяются и варьируются. Инструментальные интермедии, разделяющие вокальные фразы, строятся на материале вступления или на повторе отдельных фраз самого напева. Это отчасти связано с использованием гортанной манеры пения (традиция, сформировавшаяся в средние века в результате трансформации шаманского интонирования) – глухая, матовая, в которой противопоставляется игра на музыкальном инструменте (*домбра* или *кобуз*). Манеры пения *терма* различны – каждый сказитель поет с большим разнообразием тембровых и динамических оттенков. Современная музыкальная практика вносит свои изменения в структуру пения *дастана*, в частности, это наблюдается в интонационной сфере и в манере исполнения, идущего от влияния массовых и эстрадных песен.

Именно среди кочевых тюркоязычных племен сложились своеобразные стили пения *дастанов* – речитативно-гортанный и песенно-распевный. Речитативно-гортанный (*бугиз* или *бугик овоз*) стиль – пение закрытым голосом) в сопровождении струнно-щипкового музыкального инструмента *домбра* или *думбира* (*думбирак*) (узбеки, казахи, таджики) или *дутара* (узбеки, туркмены, уйгуры, таджики, каракалпаки) и струнно-смычкового инструмента *кобуза* (узбеки, казахи, каракалпаки). Характерный исполнительский стиль для локальных школ *бахши* Самарканда, Сурхандарьи и Кашкадарьи, *жырау* Каракалпакстана с использованием в *дастанах* от 5 до 15 напевов. Напевы (*нагма, нома*) короткие, речитативного склада при равномерном метро-ритме, с повторной структурой. В исполнительской манере *бахши* наблюдается разнообразие подачи материала: проза рассказывается нормальным, в естественном регистре, голосом и силе звука, а музыкально-поэтический текст – гортанной манерой в глухо-матовом звучании, что вносит определенное разнообразие, как темброво-регистровое, так и динамическое.

Песенно-распевный (*ички овоз*) стиль – пение внутренним голосом в сопровождении инструментального ансамбля, таких как *дутар* и *гиджак* (туркмены, узбеки, каракалпаки), а также *дутар*, *буламан* и *гиджак* (трехструнный) или *тар*, *кошнай* и *доира* (с XX века в Хорезме используются

тар для мужчин-бахши и *кулсоз* (русская гармонь) для женщин-халфа)⁵. В каждом *дастане* используются от 15 до 36 напевов – разнохарактерные (от лирики до танцевальности) и разножанровые (*терма*, *кошук*, *ашула*) с развитым мелосом и формой. Основным музыкальным жанром выступает песня (*кошук*), сопровождаемая инструментальным ансамблем, которая является важной составной частью хорезмского эпоса (песни из *дастанов* пользуются огромным успехом). При этом особое значение придается музыкальным закономерностям (мелос, лад, ритм, форма) и манере пения (чаще коллективное – небольшие группы сказителей и музыкантов из 3-5 человек). Интонационный строй (*нола*) – песенно-распевный, диапазон их от квинты до более октавы (постепенный охват всего регистра голоса), часто с небольшим кульминационным построением (*аудж*). Каждый напев имеет свое наименование – *Аликамбар*, *Илгор*, *Мискин*, *Мухаммас*, *Кора дали*, *Норим-норим*, *Илгор*, *Эшвой*, *Оразиборн*, *Калабанди*, *Галдир* и др., – очень распространенные в традиционной музыке Хорезма. Манера пения музыкальных номеров разнообразна (из содержания текста рождается основная интонация напева; от переживаний, состояния, эмоций образов – характер мелоса); оно зависит от подготовленности (ориентация на художественно-технические (при пении и игры на инструменте) возможности), художественного вкуса и мастерства сказителя. При повествовании, после инструментального вступления, перед началом новой песни сказитель-*дастанчи* (*бахши*) настраивает свой инструмент, то есть каждая песня исполняется при повышении *парда* (четверть или полтона) – нижний (*Мискин*), средний (*Лол*) и верхний (*Бош*) ладовый строй. *Бахши* средствами музыки интерпретирует содержание *дастана*, и таким образом формирует свой уникум – оригинальный художественно-образный замысел, то есть уникальный музыкальный образ. Ими определяется не только художественно-творческая ценность *дастанов*, но и практическая жизнеспособность всех локальных школ эпического сказительства.

⁵ В прошлом ведущие мастера народного эпоса со своими учениками (при традиции обучения «устоз-шогирд» (мастер-ученик), разъезжая и странствуя по кишлакам и городам, обслуживали семейные торжества и народные праздники, участвовали в проведении *айтысов* и *айтишув* (состязаний), общались с мастерами других школ, демонстрируя своё искусство. Они осваивали новые *дастаны* или создавали новые версии популярных в народе сказаний. Соответственно, происходил взаимообмен между школами; они изучали культуру и быт, музыкально-поэтическое творчество и традиции исполнительства разных регионов, которое способствовало становлению новых произведений и обогащению исполнительства. Так, в инструментальное сопровождение хорезмских *дастанчи* проникает азербайджанский *тар* (в прошлом был *дугтар*), который становится ведущим инструментом сопровождения певцов и *бахши* (творчество певца Камильджана Атаниязова и сказителя Бола бахши Абдуллаева, которые первыми в XX веке освоили *тар*) или русская диатоническая гармонь, которая «проникла» в культуру Хорезма в середине XIX века, благодаря странствующим русским музыкантам, и приобрела популярность среди женщин-исполнительниц *халфа* (музыкантши, певицы и сказительницы) для сопровождения традиционных инструментально-танцевальных мелодий, таких как «Лязги», народных песен и лирических *дастанов* («Тахир и Зухра» и др.). Гармонь, удобная по своим музыкально-исполнительским качествам (простота усвоения техники игры без басов и своеобразия звучания), как ведущий музыкальный инструмент с *доирой*, именуемый на местный лад «кулсоз» (ручной инструмент, аэрофон).

Это своеобразное и неповторимое искусство сформировалось в средние века в результате усвоения многовековых художественных традиций (мифологии, легенды, народных преданий и сказок, исторических и легендарных песнопений) и их дальнейшего усовершенствования в живой исполнительской практике.

Общность эпоса Центральной Азии опирается на кочевой образ жизни, на шаманско-буддийские философские и религиозные взгляды его творцов – носителей традиций, а также на общность языков племени народов, взаимодействия их языков. При этом сотни *бахши*, творцы этого процесса, в меняющихся социально-экономических условиях развивали унаследованные традиции, вносили свои поэтические новшества, совершенствовали, а с другой стороны, окончательно канонизировали образную систему. Арсенал музыкально-поэтических средств выражения и изображения – репертуар, использование приемов вокализации певческой исполнительской манеры, приемы инструментальной игры (характерные для каждого народа региона), музыкальный язык и диалект.

Осознать и слышать эпическое сказание очень важно в смысле познания истории и жизни народа, но еще важнее понять смысл образно-звуковой концепции, назначения средств музыкально-поэтической композиции (текст, мелос, сопровождение, пение) и логику их развития в прошлом и в условиях современности. Этому в немалой степени способствует музыкальный язык, как источник звуковых контрастов – живой, меняющийся, переливающийся тонкими выразительными и эмоциональными средствами – привлекая к себе огромное внимание (примером тому, Международный фестиваль искусства *бахши* и Международный конкурс эпического сказительства в Термезе (2019) и Нукусе (2021), а также система профессионального образования от начального (спецшколы искусства *бахши*) до высшего звена (Институт узбекского национального музыкального искусства). И этот музыкальный язык с локальными проявлениями (Самарканд, Кашкадарья, Сурхандарья, Хорезм, Каракалпакия) отмечен серьезностью замысла, глубиной воплощения и широтой отражаемой позиции – изложение, развитие, разработка и цельность. И обновление музыкального языка, к чему стремились творцы и исполнители традиционной культуры всех исторических времен – это усиление внимания к красочности звучания инструментального и музыкально-поэтического в эпическом сказительстве.

Великолепное исполнительское искусство ведущих узбекских *бахши-шаириров*, их народная фантазия рассказа, певческое мастерство, инструментальное сопровождение, творческая изобретательность и креативная энергия получили в определенных исторических и социально-культурных пространствах мощные стимулы для сохранения и совершенствования, передачи и развития, и все это искусство только в синтезе слова (*наср*), стиха (*назм*), напева (*наво*).

Эпическое творчество (*достончилик*) и искусство *бахши* (*бахшичилик*) народов Центральной Азии, как «Манас» (Кыргызстан), «Гёроглы»

(Туркменистан), «Искусство бахши» (Узбекистан) – шедевры нематериального культурного наследия человечества и включены в Репрезентативный список ЮНЕСКО.

Бытование разнообразных по тематике и содержанию дастанов не теряют силы идейно-эмоционального воздействия в условиях современности, здесь заложены огромные потенциальные возможности.

Список источников

1. Жирмунский В.М., Зарифов Х.Т. Узбекский народный героический эпос. М.: ОГИЗ Гос. изд-во художественной лит-ры, 1947. – 520 с.

2. Жураев М. Эпический сюжет: истоки и эволюция / Отв. ред.: А. Сапаров. – Ташкент: Изд-во «Firdavs-Shoh», 2021. – 164 с.

3. Мирзаев Т. Народная поэзия Узбекистана // Узбекская народная поэзия / Отв. ред.: Т. Мирзаев. – Л.: Советский писатель, 1990. – 656 с.

4. Башилов В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана / Отв. ред.: С.А. Арутюнов. – М.: Наука, 1992. – 328 с.

5. Абдуллаев Р. Бытование дастанов в Узбекистане // Музыка эпоса. Статьи и материалы / ред.-сост. И.И. Земцовский. – Йошкар-Ола, 1989. – С. 113-117.

6. Матёкубов Б. Достон наволари / Масъул мухәррир: сан.ф.н., проф. Р. Юнусов. – Тошкент, 2009. – 344 б.

Giovanni De Zorzi
Associate Professor in Ethnomusicology
Philosophy and Cultural Heritage Department
University of Venice "Ca' Foscari"
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5517-6340>
dezorzi@unive.it

THE *MEŞK* METHOD OF ORAL TRANSMISSION BETWEEN PAST AND PRESENT

Abstract. Among the many oral/aural methods of music teaching that developed in the vast Islamic Art Music (*maqâm*) world, this paper takes into exam the one called *meşk* that developed in the Ottoman/Turkish musical culture. After a definition of the term, I move to historical evidence derived mainly from the *Seray-i Enderûn* ('The Inner Parts of the Palace'), written by Wojciech Bobowski (1610-1675?). After a survey of his life and work, I focus on the passages from the the *Seray-i Enderûn* where he describes *meşk* at the Ottoman court. Bobowski pioneering transcribed in Western staff notation the repertories taught with *meşk* that he was studying as a young music page-boy at the Court, and this lead to the theme of music writing in Ottoman culture that became the main method for preserving and teaching music in modern Turkey. The article closes with some reflections on the phenomenon and on the Ottoman music revival between the modernity and the present.

Keywords: Ottoman Art Music, *maqâm*, *meşk*, methods of oral teaching, music writing, Turkish Art Music.

Джованни Де Дзордзи
Доцент кафедры этномузыковедения Отдела философии и культурного наследия Венецианского университета "Ка' Фоскари"
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5517-6340>
dezorzi@unive.it

МЕТОД УСТНОЙ ПЕРЕДАЧИ 'МЕШК' МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И НАСТОЯЩИМ

Аннотация. Среди многих устных / слуховых методов преподавания музыки, которые развивались в обширном мире исламской художественной музыки (*макам*), в этой статье рассматривается метод под названием *мешк*, который развился в османской / турецкой музыкальной культуре. После определения термина я перехожу к историческим свидетельствам, почерпнутым главным образом из "Серай-и-Эндерун" ("Внутренние части дворца"), написанного Войцехом Бобовски (1610-1675?). После обзора его жизни и творчества я сосредоточусь на отрывках из "Серай-и-Эндерун", где он описывает *мешк* при османском дворе. Бобовски впервые переписал в

западной нотации репертуар, который преподавал методом *мешк*, когда был юным музыкальным пажом при дворе, и это привело к теме написания музыки в османской культуре, которая стала основным методом сохранения и преподавания музыки в современной Турции. Статья завершается некоторыми размышлениями об этом феномене и о возрождении османской музыки между современным и настоящим.

Ключевые слова: Османская художественная музыка, *макам*, *мешк*, методы устного обучения, музыкальное письмо, турецкая художественная музыка.

Джованни Де Дзордзи

"Ка' Фоскари" Венеция университетінің Философия және мәдени мұра

бөлімінің этномузыкология кафедрасының доценті

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5517-6340>

dezorzi@unive.it

ӨТКЕН МЕН ҚАЗІРГІ АРАСЫНДАҒЫ "МЕШК" АУЫЗША БЕРУ ӘДІСІ

Аннотация. Исламдық көркем музыканың (макам) кең әлемінде дамыған музыканы оқытудың көптеген ауызша / есту әдістерінің ішінде бұл мақалада Османлы / Түрік музыкалық мәдениетінде дамыған “мешк” деп аталатын әдіс қарастырылады. Термин анықталғаннан кейін мен Войцех Бобовски (1610-1675?) жазған "Серай-и-Эндерун" (Сарайдың ішкі бөліктері) алынған тарихи дәлелдерге көшемін. Оның өмірі мен шығармашылығына шолу жасағаннан кейін мен "Серай-и-Эндерун" үзінділеріне назар аударамын, онда ол Османлы сарайындағы “мешк” әдісін сипаттайды. Бобовски сарайда жас паж-музыкант болып, “мешк” әдісімен сабақ беретін кезде алғаш рет орындалатын репертуарды Батыс нотасымен қайта жазды. Бұл Османлы мәдениетінде музыка тақырыбын зерттеуге әкелді және қазіргі Түркияда музыканы сақтау мен оқытудың негізгі әдісіне айналды. Мақала осы құбылыс туралы және замануи мен қазіргі заман арасындағы Османлы музыкасының қайта жандануы туралы кейбір ойлармен аяқталады.

Түйін сөздер: Османлы көркем музыкасы, *макам*, *мешк*, ауызша оқыту әдістері, музыкалық жазу, түрік көркем музыкасы

Article

Among the many oral/aural methods of music teaching that developed in the vast *maqām* world, I would like to take into exam the one called *meşk* that developed in the Ottoman/Turkish musical culture. The term in itself has various meanings: model, exercise, a piece of calligraphy (which a student uses as model), practice,

practicing (music, drawing, singing, writing alphabetic characters) while nowadays *meşk etmek* means ‘to practice’ and *meşk hocası* is a ‘calligraphy teacher’¹.

Altogether *meşk* can be defined, with ethnomusicologist Songül Karahasanoğlu, as ‘a teaching and learning method in which one learns by imitating an example. It requires repeating a work several times (...) and in such a way, the work taught by the master is stored in the memory of the student’². This method based on repetition and memorization by impregnation isn’t and wasn’t used *only* for music teaching but also for learning the Koran, poetry, miniature, calligraphy and was widely used regardless of cultural environments and musical genres. According to Turkish musicologist Yılmaz Öztuna: ‘The homes of *meşk* have included the masters’ homes, the Mevlevihane³, and other brotherhoods, specific music offices in the palaces and, before these, the musical homes *Enderûn-i Humayun* in Ottoman palaces, and homes of the military Janissaries’⁴.

Overall, in nowadays Turkey, *meşk* has become a term that implies, first of all, traditional oral learning, practicing by repetition and memory in a master-apprentice framework through the observation and imitation of the master and with his/her corrective feedback; secondly, the term denotes a given and particular ‘school’, a ‘chain’, a stylistic line of masters, just as the Indian term *gharāna*, denoting a master-pupil (*guru-shishya*) lineage (*parampara*), with which the pupil enters into relationship.

Art Music at the *Enderûn* of the Ottoman Court

With the taking of Constantinople by the Ottomans on May 29th 1453, a new capital made its appearance on the circuit of the cultural and artistic centres of the Islamic world. In this new context, the millenarian byzantine metropolis suffered from a certain ‘cultural gap’, thus began an extensive ‘updating’ process that took in a few decades to the development of new musical forms and genres that would have been typically and exclusively ‘Ottomans’, as it happened for architecture, miniature and calligraphy.

Among the elements that took to the birth of the peculiar Ottoman *maqām*, isolated by ethnomusicologist Walter Feldman⁵, I would like to focus here on the support of music education by Ottoman sultans that led to the formation of a stable

¹ *Sesli Sözlük* Turkish English Dictionary in <https://www.seslisozluk.net/me%C5%9Fk-nedir-ne-demek/> (accessed September 9th 2022).

² Songül Karahasanoğlu, “Meşk. The Traditional System of Turkish Music”, *Journal of Music and Education*, 1 (7), 2012: 165.

³ *Mevlevihâne* is the name given to a centre, to a place (*hâne*), where lived and resided the dervishes of the *Mevlevi* Sufi brotherhood, better known in the West as ‘Whirling Dervishes’. The territories of the vast Ottoman Empire were dotted with *Mevlevihâne(s)*, considered by scholars as ‘the Conservatoires’ of the Empire.

⁴ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınevi, Ankara, 1990 Volume 2: 47.

⁵ Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996: 39-104.

group of professional musicians⁶ residing in the inner part of the court called the *Enderûn*, and/or *Enderûn-i Humayun*, and on the method of music teaching. About the ‘court’ in itself, it seems worthy of note that the architectural complex was started by order of Mehmet II Fatih (1432-1481) on the promontory that would become known as *Sarayburnu*, in nowadays Topkapı area. The complex will be simply called *Seray*, from the Arabic *Saray* (‘palace’) and became the residence of the sultans over the centuries, and, at the same time, in our perspective, the centre of Ottoman artistic and cultural life.

According to Feldman: ‘Very little is known about the musical teaching in this school (i.e. the Palace school) prior to the 19th century. We may infer that instruction was on a rather individual basis from the fact that no specific space was allotted until 1636 when the *Seferli Oda*⁷ was designated as the “practice room” (*meşk hâne*) by Evliyâ Çelebi and Bobowski’⁸.

The Work of Wojciech Bobowski (1610- 1675?)

Developing Feldman’s suggestion, I would like to focus on the most conspicuous and valuable source of information about the education and musical life at the newly born Ottoman court, which is the work *Seray-i Enderûn* (‘The Inner Parts of the Palace’), written by Wojciech Bobowski (1610-ca.1675), known to his Western contemporaries with his Latinised name Albertus Bobovius Leopoltanus and in nowadays Turkey as Ali Ufukî Bey.

Regardless his many names, Bobowski was a multi-faceted author on whom it seems necessary to briefly focus. He seems to have been born in Bobowa, not far from the bigger and better known city of L’viv/Lwów (Leopolis), which in his day was part of the vast Ottoman Empire. According to his scarce biographical news, in his youth he was allegedly taken prisoner by Tatar marauds and sold at the slave market in Constantinople, the capital of the empire. Here he was ‘purchased’ by the Ottoman court and took at the Palace (*seray*) where he served for some years as one of the pageboys (*içoğlan*) ‘commissioned’ to make music, probably as a player of the hammered zither *santûr*, as we can assume from the signature ‘*Alî Beg el-santûrî cymbalista*’ on the first page of the manuscript Sloane 3114 held in London (see further).

Whether he had studied music as a child, before being taken prisoner by the Tatars and sold at the Constantinople slave market, or whether he was trained during his residence at the *Saray* by a mysterious Genoese⁹, Bobowski *transcribed* in

⁶ The group of the musicians living at the court were called in administrative documents *Cemaat-i Mutribân* (‘the community of musicians’).

⁷ Elsewhere in his book Feldman translate *Seferli Oda* as ‘Campaign Chamber’.

⁸ Feldman, 1996: 56.

⁹ As might be implied by the hint *a tempo mio il mastro fù Genoese rinegato* (‘in my time the master was Genoese renegade’). See Cornelio Magni, *Quanto di più curioso e vago ha potuto raccorre Cornelio Magni nel primo biennio da esso consumato in viaggi e dimore per la Turchia. Resta distribuito in questa Prima parte in varie lettere scritte in Italia, le quali principalmente includono l’esame della metropoli di Costantinopoli, de’ luoghi soggiacenti e dell’esercito Ottomano, sì in marchia, come in campo. Dedicata all’inclita città di Parma sua patria. Aggiointaui la relazione del Serraglio del Gran Signore, e delle parti*

Western staff notation (mostly from right to left in order to follow Arab writing for the texts) in two musical notebooks the music he was studying or that he was listening to at the court.

Having left the *Seray*, he then made a brilliant career as a writer and official translator (dragoman, from the Ottoman *tercuman*) rather than as a musician: in this sense his considerable knowledge of languages (Latin, Arabic, Polish, French, German, Greek, Hebrew, Italian and Ottoman-Turkish) made him a cultural bridge between European capitals and Constantinople, as well as between the Ottoman court and the many foreign embassies in the city. His first literary work, the *Seray-i Enderûn* ('The inner parts of the Palace') was a sort of a bestseller translated in many European languages, because he shared light, for the first time, on the life at the Ottoman Court for the avidly curious Western readers. This first work opened a long list of works that he wrote himself or translated. Among the latter stands out a translation of the Bible into the Ottoman language, in use until recent times, as well as the adaptation of the Calvinist choral Psalms according to the Ottoman art music (*maqâm*) in that particular work that is the *mezamir*, or, in Ottoman, the *mezmûrlar*, studied today as the oldest record of the Geneva Psalter.

After such a career, towards the end of his life he entrusted ambassadors with the two copies of his precious musical notebooks composed in his youth in different inks and languages. The two small books reached safely their destination and are still preserved today in the Bibliothèque Nationale in Paris (F BnF Turc 292), our source for this recording, and in the British Library in London (GB Lbl Sloane 3114) under the title of *mecmû'a-i saz ü söz* ('Miscellaneous Collection of instrumental and Vocal Pieces').

The two manuscripts differ slightly from each other but, overall, the two Paris and London manuscripts are a precious source of information about the music of the epoch and, in a sense, of the period between the end of the 16th and first half of the 17th century itself, since they collect pieces that were already considered 'classics' at the time. Unlike successive collections dedicated *only* to Art music made by authors as Dimitrie Cantemir, between 1700 and 1703, Kevserî, between 1720 and 1740, Hampartzum Limonciyan, at the beginning of 19th century, Bobowski didn't made a 'selection' of Art music pieces but, rather, transcribed *all* the musical compositions he listened to: religious genres, such as calls to prayer (*ezan*) and dervishes' repertoires (*ilâhi*, *tevşih*), folk songs (*türku*) and light urban or dance genres, in a sort of an 'open approach' of an *ante litteram* ethnomusicologist.

Notes on Music from Bobowski's *Seray-i Enderûn*

As we saw, Bobowski, in his very early youth, lived at the court as one of the pageboys (*içoğlan*) appointed to play music. In his first literary work, the *Seray-i Enderûn* (1665), soon translated into the major European languages, Bobowski describes his environment and gives us the opportunity to reflect on some valuable musical terms and concepts. My source is the Italian language version of his *Seray-*

più recondite di esso, distesa da Alberto Bobouio Leopolitano trattenutosi con nome di Bey in qualità di paggio, Parma, Rosati, 1679: 550.

i Enderûn, published in Parma in 1679 as a long appendix to a larger work by Cornelio Magni (1638-1692)¹⁰. Here Bobowski writes:

Mescanè propriamente è la camera per l'esercizio di musica; stà aperta di giorno sino alla sera, in questa si esercitano i musici di camera (...): terminato il Diuano vengono i maestri e sedono nel Mescanè; li paggi anch'essi vengono da varie camere sedono dirimpetto à loro maestri, ora à voce sola, ora in compagnia: la più grata musica loro è la ripiena¹¹ .

Mescanè (i.e. *meşk hâne*, 'place/room of the meşk') is properly the chamber for the practice of music; it is open during the day until the evening, in this chamber musicians practice (...): once the Diuan is over, the masters come and sit in the Mescanè; the pages also come from various chambers and sit in front of their masters, now in solo voice, now in company: the most grateful music for them is the *ripiena*.

Having noted firstly the *place*, with its name and its functions (already discussed above) Bobowski with 'once the Diuan is over' moves to the *time* deputed for music: here *diuan* (from the Persian *divân*) means 'assembly', 'meeting', 'reunion' so that the brief observation should be intended as 'once the assembly/reunion ended', even if it's not clear what kind of reunion was ended, given the many meanings of the original Persian term in Ottoman culture¹².

The following observation 'the pages also come from various chambers and sit in front of their masters, now in solo voice, now in company' is open to various interpretations: I would first like to underline the use of the plural (the pages, the masters) which might made us think that:

1. A master taught to several pupils *at once*, to a class, so to speak;
2. That many masters taught to many pupils individually, but this seems less plausible because, however big the room (*hâne*) was, this would provoke a certain degree of confusion;
3. That the pupils executed one by one, in front of the masters, the learnt passages.

Regardless the possible interpretations, from this picture emerges clearly a community, a group, that contrasts a typology of *individual* teaching from master to pupil, well depicted by the Persian expression *sine be sine* ('from chest to chest').

¹⁰ Magni, 1679: 550-555.

¹¹ Magni, 1679: 550-551.

¹² From the physical place where hosts meet, to the precise piece of furniture (a divan, a sofa) used for sitting, where one conversed and wrote, mostly cross-legged; to the administrative and bureaucratic meaning of 'office', 'ministry', 'duan/customs'. In the literary sense, a *divan* is as a 'poetic collection', a 'songbook' (...the *divan* of Hâfez, for example), a meaning that was well understood by Goethe who titled his poetic collection *West-Östlicher Divan* (1819).

Rather, the term *meşk* seems to show here its connections with miniature¹³, where the student was given an ‘example’, a ‘model’ (*meşk*) to be repeated and copied, a little like what is still done today in a life drawing class at a given Fine Arts Academy.

Finally, Bobowski notes that their most ‘welcome’, ‘grateful’ music is the ‘*ripiena*’: here the translation made by Cornelio Magni use the precise Italian musical term *ripieno*, typical of Baroque music, meaning the orchestral *tutti* as opposed to the soloists (*Concertino*) in the organisation and context of a *Concerto Grosso*. But, at the same time, Bobowski might have meant a feature typical of Ottoman *maqâm*, in which the musicians performs the same melodic line together (in this sense *ripiena*), but in Heterophony, each musician contributing their own ornamentations and diminutions. During the centuries developed a way, an aesthetic, of playing in ensemble called *cumhur* (‘together’) in which each musician added embellishments, made diminutions, interpreted the melody with his own rhythmic *décalages* according to the canons of Heterophony.

The following picture more realistically depicts one of the aspects of Bobowski’s work, the office of music page:

(...) Ogni martedì, che il Gran Signore si rade il capo, i musici di camera vanno a cantare in sua presenza, & talvolta il Gran Signore fa venire in camera Dame. All’ora i musici s’inuoltano un drappo intorno al capo, restando così priui di lume, & così bendati cantano, & sonano, anche di più col capo chino, & se alcuno mostra alzarlo, gli Eunuchi li danno un pugno sul collo, stando due di quelli con arco teso in atto di scoccare in caso, che qualcuno volesse mirare le sopradette Dame¹⁴.

(...) Every Tuesday, when the Great Lord shaves his head, the chamber-musicians go to sing in his presence, & sometimes the Great Lord has ladies come to his chamber. At this time, the musicians wrap a cloth around their heads, thus deprived of light and blindfolded, they sing and play even more with their heads bowed, and if any of them raise their heads, the Eunuchs punch them on the neck, two of them with bows outstretched, in the act of firing, in case anyone should want to aim at the aforesaid ladies.

The passage depicts the crude condition of a musician at the court, not so dissimilar, anyway, to what we had in the West, where the court musician often played hidden behind curtains or behind grates.

¹³ We should remember the renown of Byzantium in figurative arts. After the Ottoman conquest, several miniature workshops, following the renowned Herat miniaturist school and great master Kamāl ud-Dīn Behzād (1450? – Herat, 1535?), were active in Constantinople; here several students worked under the guidance of a given master. In the milieu of 1591 Constantinople miniaturists is set the famous 1998 novel by Turkish writer Orhan Pamuk *My Name Is Red* (*Benim Adım Kırmızı*) which might intrigue our kind reader.

¹⁴ Magni, 1679: 554.

Oral Teaching and Music Writing

Bobowski ability to write music amazed his colleagues at the Ottoman court, and the author himself observes:

tutta la musica s'impura a mente, & riesce ad essi miracoloso il scriverla: io pigliate che avevo le mie lezioni le scriueuo per non scordarme; i maestri turchi vedendo in me quella virtù, molto mi consideravano: fui fatto erbasci, mastro del coro, gli altri paggi, che facilmente si scordavano, veniuano a pregarmi rinfrescarli à memoria le sonate, & cantate, il che facendo mi ringraziavano, anzi volevano gli insegnassi il modo di scriuere, mi scusaua con dire, che era arte lunga, & difficile; io non aspirauo ad altro che a libertà, così cercauo schivare ogni dilazione.

All music is learnt by mind, and it is miraculous for them to write it down: when I had my lessons I wrote them down so as not to forget them; the Turkish masters seeing that virtue in me, regarded me highly: I was made *herbasci*, master of the choir, the other pages, who easily forgot, came to beg me to refresh their memories of the sonatas and cantatas, which they thanked me for doing, or rather they wanted me to teach them the way of writing, excusing myself by saying that it was a long and difficult art; I aspired to nothing else but freedom, so I tried to avoid all delays¹⁵.

The almost magical power of musical writing, capable of overcoming the lacks of oral memory, emerges clearly from this passage and it is important to note that Bobowski's transcriptions are still nowadays one of the first reliable sources of early Ottoman Art music. Yet, as we will see in the next paragraph, music writing was not a new feature in Ottoman culture and was always appreciated and sponsored by Sultans.

Between *meşk* and Music Writing

In the Middle Eastern and Central Asian world of Art music(s) called *maqâm* (*mugham*, *maqom*, *muqam*), all marked by oral transmission, the case of the Ottoman world is quite an exception because over time developed various autonomous forms of notation: from the original Byzantine notation, to the Arabic-Persian alphabetical notation (*abjad*), to the transcriptions in Western notation made by the young Bobowski (1610?-1675?) in the 17th century, to the notation systems invented by Mevlevî dervish Kutb-u Nâyi Osman Dede (1642? 1647? 1652?-1730), to the alphanumeric system of Moldavian Prince Demetrius Cantemir (1673-1723), to the corpus of music transcribed by the Mevlevî dervish Nâyi Mustafa Kevserî in the 18th century, using a personal system, and finally to the so-called Hamparsum Notası used by the Armenian monk Baba Hampartzum Limonciyan (1768-1839), in use until the end of the 1800s, when Western staff notation finally became de reference. All these forms of notation produced important written collections that

¹⁵ Magni, 1679: 551-552.

can be studied on the manuscripts with methods and tools of Historical Musicology and Codicology.

During its first years, the Ministry of Culture of the new born Republic of Turkey promoted different measures that deeply affected the oral method of musical teaching, affirming, instead, music writing and music reading: in 1923 were abolished Sufi brotherhoods and closed their respective centres (*tekkes, dargâhs*); the Sufi practice of *samâ* ('listening, audition, spiritual concert') for centuries at the core of Ottoman Art music was prohibited; in 1926 was closed the Eastern section of the Conservatory and, from 1934 to 1936, radio broadcasts of traditional classical music were suspended. The new-born Turkey attitude towards music from the past was certainly not encouraging. Nor was Turkey later cultural policy, oriented towards the new Euro-American model

Opening the zoom, even in the Iranian and Central Asian areas similar efforts to create a 'national music' led to similar results, and everywhere flourished new Conservatories based on the European model that hosted 'Traditional' or 'Folk' music Departments and classed based on written music to be read on the score. The importance given to the education of musicians who could read written music and play in ensembles left little room for improvisation and those characteristics, such as the subtleties of interpretation, that were the mark of a master and a given stylistic school. As opposed to the ancient aesthetic of *cumhur* and Heterophony, a Homophony was now required, made of perfect unisons and equal intervals, by performers who could read music. The uniformity of sections, intonation, and timing were highly valued, while well-known living masters, orally trained, were now banned from radios and orchestras because 'they couldn't read music'¹⁶.

Ottoman Art music, that flourished between the Court, the houses of musicophiles and the Sufi centres, became *Türk Sanat Müziği* ('Turkish art music'), conducted by a maestro at the head of an orchestra of performers with mixed choir, uniform musical modes, homophonic performance and purged rhythmic cycles.

Between Modernity and the Present

After decades of decline and cultural republican ban, between the end of the 1980's and the beginning of the 1990's began a revival of Early Ottoman music, more and more encouraged and sustained through the decades by the Ministry of Culture, increasingly focused on the national and political values of 'their' traditional arts¹⁷.

Such a welcome revival is mostly based on the scores transcribed from oral sources by young Turkish musicologists between the 1920's/1930's: the attribution of a single composition to a given author was and still is often uncertain, 'traditionally attributed to'; the single pieces were often proven as 'mixed' or entirely composed ex-novo in recent times between 19th and 20th centuries. More

¹⁶ Kudsi Erguner, "Alla turca, Alla franca. Les enjeux de la musique turque", in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie/AiMP, n. 3, 1990: 54. Kudsi Erguner, *La fontaine de la Séparation. Voyages d'un musicien soufi*, Paris, Le bois d'Orion, 2000: 368.

¹⁷ Such a trend is still on going as we write (2022).

rarely musicians use as their sources the transcriptions made by musicologists directly and philologically from established manuscripts. More rarely musicians adopt original instruments from a pre-Modern past.

We must remember here the fruitful collaboration between the ethnomusicologist Walter Feldman and the Turkish musician, organologist and musicologist Fikret Karakaya, at the instigation of Stéphane Yerasimos, then director of the IFÉA (Institut Français d'Études Anatoliennes) in Istanbul, who encouraged research that would lead to the revival of repertoires and instruments from the Ottoman court. The research was based on literary texts and miniatures from the Ottoman period considered as 'musical witnesses' and was able to bring back to life instruments that had fallen into oblivion, such as the *şahrûd* and *kopuz* lutes, the *ceng* harp or the *miskal* Pan flute. The newly formed *Ensemble Bezmârâ*, through the decades, performed and recorded musical compositions from their original manuscripts.

Among the many recordings reedited in Turkey from a dusty past¹⁸ and the flourishing of new ateliers devoted to traditional music instruments, we should remember, outside Turkey, the many master classes, concerts and recordings of the *Bîrûn Ensemble*, composed each year by new young musicians, directed by *ney* player Kudsi Erguner and organized by the Institute for Comparative Music Studies of the Venice Giorgio Cini Foundation¹⁹ as well as the works of the Belgian/French/Turkish *Lâmekân Ensemble* directed by 'ûd player Tristan Driessens²⁰.

Be that as it may, the new revival of Ottoman music past is based on music scores in Western staff notation, written with the addition of new musical accidents for the rendering of micro intervals, and bicultural musicians, educated by studying Western solfeggio, conscientiously interpret such scores. Unlike other music cultures in the world of *maqâm*, in nowadays Turkey and in the post-Ottoman area *meşk* music method of oral teaching and learning seems to have been abandoned, with possible rare exceptions²¹, in favour of Western music writing and reading. Among other historical and cultural reasons, that I hope to have discussed above, the phenomenon is also related to the increasingly tight timeframe for preparing a

¹⁸ In this article perspective it's significant to recall the double CD: Kâni Karaca, Aka Gündüz Kutbay, *Meşk. Tükenmeyen İhtiyak*, Istanbul, Kalan, 2009, 2 CD: 483-484.

¹⁹ The Ensemble Bîrûn recorded six CD books, in Italian and English, with the poetic texts sung translated for the first time by Orientalists mostly from Venice University. The CD books are: *Composers at the Ottoman Court* (2013); *Armenian Composers of Ottoman Music* (2014); *The maftîrîms and the Works of Sephardic Jews in Ottoman Classical Music* (2016); *Greek Composers of the Ottoman Maqâm* (2017); *Music of the Courts from Herat to Istanbul* (2018) (2 CD); *The Nefes of the Bektâshî Sufi Brotherhood in Istanbul and the Balkans* (2019). The entire recordings are published by Nota Edizioni in the series 'Intersezioni musicali'. See: <https://www.nota.it/categoria-prodotto/intersezioni-musicali/> (accessed September 11th 2022). On October 11th 2022 was published online a long video concert of Bîrûn, recorded in April 2019, devoted to the "Sacred Songs of Istanbul", see <https://youtu.be/IFw3fJf-JcI>

²⁰ See: <https://tristandriessens.com/artist/lamekan-ensemble/> and the less updated <http://lamekanensemble.com/about/> (both accessed September 11th 2022)

²¹ A young 'ûd player once told me that his ensemble was learning its repertoire using *meşk*, and that others musicians in Turkey were doing the same, but, unfortunately, I don't have any further information.

concert or a performance: *meşk* needs more time and, in this sense, can be intended as the mark, the ‘sign of the times’, of a freer and more relaxed cultural epoch, Halas vanished, compared to the tight timings of a nervous and busy present.

Sources in the order of mention/citation in the article References

[1] *Sesli Sözlük* Turkish English Dictionary in <https://www.seslisozluk.net/me%C5%9Fk-nedir-ne-demek/> (accessed September 9th 2022).

[2] Songül Karahasanoğlu, “Meşk. The Traditional System of Turkish Music”, *Journal of Music and Education*, 1 (7), 2012: 165.

[3] Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınevi, Ankara, 1990 Volume 2: 47.

[4] Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, VWB, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

[5] Cornelio Magni, *Quanto di più curioso e vago ha potuto raccorre Cornelio Magni nel primo biennio da esso consumato in viaggi e dimore per la Turchia. Resta distribuito in questa Prima parte in varie lettere scritte in Italia, le quali principalmente includono l’esame della metropoli di Costantinopoli, de’ luoghi soggiacenti e dell’esercito Ottomano, sì in marcia, come in campo. Dedicata all’inclita città di Parma sua patria. Aggiuntavi la relazione del Serraglio del Gran Signore, e delle parti più recondite di esso, distesa da Alberto Bobouio Leopolitano trattenutosi con nome di Bey in qualità di paggio*, Parma, Rosati, 1679.

[6] Orhan Pamuk *My Name Is Red (Benim Adım Kırmızı)*, New York, Alfred A. Knopf, 1998.

[7] Kudsi Erguner, “*Alla turca, Alla franca*. Les enjeux de la musique turque”, in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Genève, Ateliers d’Ethnomusicologie/AiMP, n. 3, 1990: 45-56.

[8] Kudsi Erguner, *La fontaine de la Séparation. Voyages d’un musicien soufi*, Paris, Le bois d’Orion, 2000.

Electronic Resources

[1] Series *Intersezioni Musicali* of Nota Edizioni: <https://www.nota.it/categoria-prodotto/intersezioni-musicali/> (accessed September

11th 2022). Ensemble Bîrûn: *Composers at the Ottoman Court* (2013); *Armenian Composers of Ottoman Music* (2014); *The maftirîms and the Works of Sephardic Jews in Ottoman Classical Music* (2016); *Greek Composers of the Ottoman Maqâm* (2017); *Music of the Courts from Herat to Istanbul* (2018) (2 CD);^[L]_[SEP] *The Nefes of the Bektâshî Sufî Brotherhood in Istanbul and the Balkans* (2019).

[2] “Sacred Songs of Istanbul”, Ensemble Bîrûn directed by Kudsi Erguner, in the Giorgio Cini Foundation YouTube channel: <https://youtu.be/IFw3fJf-JcI> (accessed October 17th 2022).

[3] Works by the Lâmekân Ensemble
<https://tristandriessens.com/artist/lamekan-ensemble/> (accessed September 11th 2022)-
<http://lamekanensemble.com/about/> (accessed September 11th 2022).

Кокумбаева Баглан Джиеншаевна,
кандидат искусствоведения, доктор философских наук, доцент,
профессор ВШИиС НАО ППУ (Павлодар, Казахстан)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5891-1750>
Baglan54@mail.ru

**МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ АУТЕНТИЧНОГО КЮЯ
В НОВОМ КАЗАХСТАНЕ:
проблемно-теоретический анализ**

Аннотация. Актуальность проблематики - в освещении аутентичного кюя как духовной ценности, востребованной в новом Казахстане; в выявлении тенденций и направлений в кюеведении (күйтану) как прамплина для возрождения аутентичного кюя на новом более высоком уровне. Новизна – в философско-научном осмыслении места и значения казахского аутентичного кюя в современной социокультурной реальности. Главные содержательные аспекты: 1) краткий обзор становления и развития аутентичного кюя в кочевом тюркском мире Центральной Азии; 2) анализ основных тенденций күйтану в национальной музыкальной науке; 3) рефлексия основных положений күйтану в трудах Едихана Шаймерденұлы, А.И. Мухамбетовой, Г.Н. Омаровой, С. и А. Раимбергеновых и других исследователей в контексте темы статьи; 4) обоснование перспектив аутентичного кюя в новом Казахстане. Методы исследования – реконструкция, интерпретация, музыковедческий, культурологический, герменевтический и компаративный подходы.

Результаты: 1) Освещение аутентичного кюя в культурно-историческом измерении; 2) Рассмотрение пути от кюя к күйтану; 3) Анализ основных тенденций и направлений в кюеведении; 4) Осмысление места и значения аутентичного кюя в новом Казахстане.

Ключевые слова: аутентичный күй, күйші, номадическое бытие культуры, созерцательность, солист-импровизатор, устно-музыкальный профессионализм, аутентичный авторский күй, күйтану, новый Казахстан.

Kokumbaeva Baglan Djienshaevna,
*Ph.D. Arts., Doctor of Philosophy. Sci., Associate Professor, Professor of
Higher School of Science and Technology NAO PPU
(Pavloda, Kazakhstan)*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5891-1750>
Baglan54@mail.ru

**THE PLACE AND SIGNIFICANCE OF THE AUTHENTIC KUI IN
THE NEW KAZAKHSTAN: PROBLEM-THEORETICAL ANALYSIS**

Abstract. Relevance of the issue – in the proper coverage of the authentic kuy as a spiritual value in demand in the new Kazakhstan; in identifying new trends and

directions in kui-study (kuytanu) as a springboard for the revival of authentic kuy at a new higher level. Novelty - in the philosophical and scientific understanding of the place and significance of the Kazakh authentic kui in modern socio-cultural reality. Main content aspects – 1) brief overview of the formation and development of the authentic kuy in the nomadic Turkic world of Central Asia; 2) analysis of the main tendencies of kuitanu in the national musical science; 3) reflection on the main provisions of kuytanu in the works of Edikhan Shaimerdenuly, A.I. Mukhambetova, G.N. Omarova, S., A. Raimbergenovs and other researchers in the context of the topic of the article; 4) substantiation of the prospects of the authentic kui in the new Kazakhstan.

Research methods - reconstruction, interpretation, musicological, culturological, hermeneutical and comparative approaches.

Results: 1) Illumination of the authentic kui in the cultural and historical dimension; 2) A contemplation of the way from kuy to kuitan; 3) Analysis of the main tendencies and trends in kuy-study; 4) Understanding the place and significance of the authentic kui in the new Kazakhstan.

Keywords: authentic kuy, kuishi, nomadic existence of culture, contemplation, soloist-improviser, oral-musical professionalism, authentic author's kuy, kuytanu (kuy-study), new Kazakhstan.

Қоқымбаева Бағлан Жиеншеқызы,

*өнертану кандидаты, философия ғылымдарының докторы, доцент,
ППУ-нің Өнертану және спорт Жоғары мектебінің профессоры*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5891-1750>

Baglan54@mail.ru

ЖАҢА ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ТҮПНҰСҚАЛЫҚ КҮЙДІҢ ОРНЫ МЕН МАҢЫЗЫ: ПРОБЛЕМАЛЫҚ-ТЕОРИЯЛЫҚ ТАЛДАУ

Аңдатпа. Мәселенің өзектілігі – қаймағы бұзылмаған күйді жаңа Қазақстанда сұранысқа ие рухани құндылық ретінде баяндап, күйтанудағы ағымдар мен бағыттарын анықтау бойынша, түпнұсқалық феноменді келешекте жаңа жоғары деңгейде жаңғырту болып табылады. Жаңалығы – қазақ күйлерінің орны мен мән-мағынасын қазіргі әлеуметтік-мәдени шындықтағы философиялық-ғылыми тұрғыдан түсіну. Негізгі мазмұндық аспектілері: 1) Орталық Азияның көшпелі түркі әлеміндегі қаймағы бұзылмаған күйдің қалыптасуы мен дамуына қысқаша шолу; 2) ұлттық музыка ғылымындағы күйтанудың негізгі үрдістеріне талдау жасау; 3) күйтанудың негізгі қағидаларына Едихан Шаймерденұлы, Ә. И. Мұхамбетова, Г. Н. Омарова, С. мен А. Раимбергеновтердің, А. Есенұлының және басқа зерттеушілердің еңбектеріне мақала тақырыбы аясында ой жүргізу; 4) Жаңа Қазақстандағы түпнұсқалық күйдің болашағын негіздеу. Зерттеу әдістері – бұрынғы қалпына келтіру, түсіндіру, музыкатанулық, мәдениеттанулық, герменевтикалық және компаративистік көзқарастар.

Нәтижелер: 1) Ата-бабаларымыздан келе жатқан күйлердің мән-мағынасын мәдени-тарихи өлшемде баяндау; 2) Күйден күйтануға көшу жолға ой жүргізу; 3) Күйтанудың негізгі үрдістері мен бағыттарын талдау; 4) Жаңа Қазақстандағы күй мәдениеті мен өнердің орны мен маңызын түсіну.

Түйін сөздер: аутентикалық күй, күйші, мәдениеттің көшпелілік болмысы, пайымдаушылық, суырып салмалық тән солист, ауызша-музыкалық кәсібилік, түпнұсқалық авторлық күй, күйтану, жаңа Қазақстан.

Актуальность темы вытекает из необходимости осознания и осмысления места и значения казахской музыки (кюев) в новом Казахстане. Интерпретация аутентичного кюя в его глубинной сути и практических интенциях предстает как теоретическая модель казахской музыки, включающая периоды становления, развития и расцвета в кочевом тюркском мире Центральной Азии; упадка в постномадическом бытии XX столетия и возрождении в новом качестве, а именно: күйтану в новом Казахстане.

Ключевым каналом связи Творца и Его творения, то есть мира людей в период формирования единой истории Великой Степи выступал аутентичный күй (от древнетюркского Көк – Синий). Транслятором, передающим Волю Всевышнего являлся күйши – посредник между Вечным Синим Небом и планетой Земля [1]. Поэтому күйші - Посвященные, передающие Небесное Откровение - Тәңірдің күбірі (Айтжан Есенұлы) – шепот Тенгри (перевод Таласбека Асемкулова) от предков потомкам.

Исторически сложилось так, что после расцвета в Великотюркском каганате, Казахском Ханстве и Великой Степи XIX-XX столетий последовал спад, длившийся вплоть до обретения независимости Республики Казахстан. В это время под давлением новообретенного пласта, а именно: европейской композиторской практики аутентичный күй чем далее, тем более теряет свои позиции.

Подобное положение стимулировало поиски казахской интеллигенции, поставивших задачу глубокого и глубинного осмысления аутентичного кюя и его исторической судьбы. Наиболее активный характер приобретает процесс осознания и реконструкции генетических оснований кюя со 2-й половины XX века, получившее фундаментальную разработку в монографии Б. Ж. Аманова и А. И. Мухамбетовой [2]. В новых социокультурных условиях эту миссию продолжают күйтанушылар, осуществляющие сохранение, запись, расшифровку, философско-научный анализ и герменевтическую интерпретацию аутентичного кюя. Тем самым осуществляют возвращение к корням, к истокам на новом - теоретическом - уровне.

Цель статьи – проследив путь эволюционного развития аутентичного кюя в жизненно-практическом бытии (реальной действительности) и философско-научном (идеальном) бытии в культурно-историческом измерении, определить перспективы возрождения аутентичного кюя в новом Казахстане.

Задачи: 1) характеристика становления аутентичного кюя в номадическом бытии культуры Великотюркского каганата и Казахского Ханства; 2)

обоснование аутентичного кюя как предмета нового междисциплинарного направления күйшілік; 3) правомерность экстраполяции (распространения, перенесения) смысловой сути аутентичного кюя как общетюркского феномена на күйшілік; 4) статус аутентичного кюя в Казахском Ханстве и Великой Степи XIX-XX столетий; 5 место и значение аутентичного кюя в новом Казахстане.

Согласно многочисленным современным исследованиям, становление аутентичного кюя состоялось в номадическом бытии культуры тюркского мира Центральной Азии (ЦА). Его генетические истоки восходят к общетюркскому фольклору кочевого мира ЦА и включают обрядовый древний синкретический ритуально-магический комплекс и бытовой фольклор (героический эпос жырау + состязательное творчество акынов + инструментальное творчество күйші). В результате последовательной эволюции исходных оснований формируется профессиональное искусство устной традиции: авторское эпическое, песенное и инструментальное искусство күйшілік. Таким образом, в своем многовековом развитии аутентичный феномен проходит следующие ступени: Мифология и архаическая эпика: күй-легенда (рассказ и игра) - күй в легенде - тартыс – эпические и исторические кюи (күй и легенда) – авторская инструментальная лирика күйші [3, сс. 300-302].

Вызревание пути возрождения аутентичного кюя - сложный процесс, происходивший в условиях безраздельного господства письменной цивилизации и композиторской практики европейской традиции. Теоретико-методологическую основу приведенных выше положений из монографии Г. Омаровой составляют труды корифеев нового междисциплинарного научного направления күйшілік, заявившего о себе в полный голос в 21-м веке. В этот период духовное знание от Творца, которое передавалось свыше Посвященным в домбровых кюях, получает авторскую интерпретацию в исследованиях кюеведов - күйтанушылар. В них находит выражение общее состояние поиска ответов на вызовы Бытия о смысле жизни во взаимосвязи и взаимодействии Того – Небесного и Этого – Земного миров.

Как обосновывалось в предыдущем положении, генетические истоки аутентичного кюя восходят к общетюркским корням. В период Великотюркского каганата он существовал как цикл кюев, выполняющих роль символа государственности. «Каждый день перед ханом исполнялся один күй. А всего их было 366 – по количеству дней в году. 9 самых значительных (драгоценных) кюев исполнялись в Ұлыстың ұлы күні – Великий день Земли и Народа Наурыз [1, с. 7; 4, 33 б.].

Приведенные сведения свидетельствуют о том, что в көктюркскую эпоху «самым действенным видом, отражавшим и выражавшем судьбоносные чаяния того времени была музыка в нераздельной синкретической целостности с словом. Этому в немалой степени содействовали устный способ трансляции кюя и атмосфера непосредственного контакта, доверчивых, человеческих отношений людей, служившие делу мира и являвшиеся в этом

ракурсе не только символом государственности Великотюркского каганата, но и символом Вечности Духовного Бытия.

Исторически сложилось так, что вместе с распадом Великотюркского каганата начинает угасать и историческая судьба аутентичного кюя, существовавшего как общее достояние тюркского мира в различных исполнительских вариантах (как инструментальное произведение, песня и эпическое сказание) у многих народов Великой Степи. У казахов, киргизов и туркмен это күй, куу для народных инструментов; у алтайцев и хакасов – «кай» – эпическое сказание; у татар и башкир кюй – и песня, и инструментальная пьеса [5, сс. 20-21; 6, сс. 110-111].

Второе дыхание обретает кюй в деятельности устно-музыкальных профессионала, «солиста-импровизатора», чувствующего и передающего «космические вибрации» кочевому тюркскому миру Великой Степи в сеансе «концентрированной медитации» [7, с. 436; 8, с. 190]. В этот период устнопрофессиональный күй – высшее духовное достижение казахов, «сакрально-медитационная музыка», исходящая «Из созерцательности кочевников» и составляющая его первую основу [7, с. 436; 8, с. 189]. В ходе последовательной эволюции искусство устно-импровизационного кюя достигло взлета развития в интеллектуально-авторском творчестве Дәулеткерей, Әлікей, Мәмена, Сүгіра, Тәттімбет, Соқыр Есжана, Қазанғап, Құрманғазы, Дины, Махамбет, Еспая, Нұрғисы Тіленді, Түркеша, Дайрабая и других күйші [7, с. 438; 8, с. 192].

Автором книг «Ақ Сарбаз» и «Воин Тенгри» Едиханом Шаймерденұлы выявлены 7 духовных уровней казахской музыки (кюев) и европейской классики Нового времени; дана их типологическая характеристика и предложена сравнительная таблица, в которой определены перечень авторов и их музыкальных сочинений.

В число Посвященных күйші и их сочинений 7-го уровня Едиханом Шаймерденұлы включены Дәулеткерей (күй «Жігер»); Әлікей (күй «Қоңырала»); Мәмен (күй «17 жыл» - «Дүрбілеген»); Сүгір (күй «Қосбасар»).

В число Посвященных күйші и их сочинений 6-го уровня Едиханом Шаймерденұлы включены Тәттімбет (күй «Сарыжайлау»); Соқыр Есжан (күй «Қош аман бол, Ақбикеш»); Қазанғап (күй «Көкіл»); Құрманғазы (күй «Серпер»).

В число Посвященных күйші и их сочинений 5-го уровня Едиханом Шаймерденұлы включены Дина (күй «Бұл-бұл»); Махамбет (күй «Жұмыр қылыш»); Еспай (күй «Терісқақпай»); Нұрғиса Тіленді (күй «Аққу»); Түркеш (күй «Көңіл ашар»); Дайрабай (күй «Дайрабай»).

В число Посвященных күйші и их сочинений 4-го уровня Едиханом Шаймерденұлы включен современный күйші Сәкен Тұрысбеков и его сочинения [7, с. 438; 8, с. 192].

«Воздействие кюя обуславливается нераздельным единством слова и музыки, когда чувство и мысль, впаянные в целостность, адекватным образом воздействуют на человека. Вербальный текст (устное слово), созданный

бразным языком кюйши, содержит высокое философское обобщение. Но это не теоретическое обобщение внеличного характера.

Напротив, оно глубоко пронизано личностным началом, наполнено человеческим теплом, эмоционально прочувствовано, и в этом ракурсе воздействует не только на разум; это разум, направляемый сердцем, ведомый разумным сердечным сердцем» [9, с. 43].

Күй (Көк) занимает в тенгрианском мире место, аналогичное буддийской медитации, христианской молитве, мусульманскому намазу. Общим, сближающим күй с медитацией, молитвой и намазом, является то, что он обладает способностью всеохватности постижения Космоса и его адекватного Миро-моделирования. Сила воздействия көк на слушателя сравнима с магической, оно дарит чувство просветленности и упоения удивительной энергией, таящейся в звуковых вибрациях. Не случайно современные кюеведы определяют его как сакрально-медитационное искусство» [9, с. 102].

Краткий аналитический экскурс свидетельствует о том, что историческая судьба кюя оказалась вечной, поскольку он составлял неотъемлемую часть жизнебытия кочевников Великой Степи. Ее жизнеспособность к коллизиям наличного бытия - результат мобильности образа жизни и культуры интеллектуально-творческих деятелей Великой Степи. В периоды кардинальных социально-экономических и культурно-политических потрясений истинные знатоки и ценители традиционного кюя избирают альтернативные пути. Одни не хотят и не могут принять чужеземные ценности и остаются верными апологетами духовных оснований своей земли и своего народа. Другие реализуют себя в качестве участника оркестра, либо композитора европейской традиции. Вместе с тем, приведенное подразделение условно, поскольку было немало тех, кто начав свой профессиональный путь в легитимированных государством статусах, приходил со временем к пониманию и осознанию своего истинного предназначения.

Революционным прорывом, творческим открытием стала в этот транзитный период научно-исследовательская и педагогическая деятельность музыковедов Б. Ж. Аманова и А. И. Мухамбетовой. Исследователи и педагог-новаторы разработали и практически апробировали в стенах Алма-Атинской Консерватории авторские курсы «Этносольфеджио», осуществляя тем самым и формирование будущих последователей из числа своих наиболее талантливых учеников. Их инициативная деятельность дала ожидаемые плоды и сегодня ученики Б. Ж. Аманова и А. И. Мухамбетовой достойно продолжают великое дело своих Учителей. Имена учеников авторской школы Азии ханым и безвременно ушедшего в мир аруахов Бакдәулета Жоқтайұлы Сайры и Абдулхайта Раимбергеновых, Гульзады Омаровой, Гульнар Альпеисовой и многих других сегодня широко известны не только в Казахстане, но и далеко за ее пределами.

Таким образом, еще во 2-й половине 20-го столетия наиболее дальновидными исследователями было заложено начало новому

междисциплинарному научному направлению күйтану. Иными словами, осуществлен переход на новую эволюционную ступень, благодаря которой продолжает свою жизнь в теоретическом бытии культуры. Тем самым решается задача формирования сознания новых поколений казахстанцев к восприятию духовного наследия в его аутентичной ипостаси.

К настоящему времени обоснованы следующие концептуальные положения, содействующие проникновению в сущность и природу феномена. Это, во-1-х, мировоззренческие основания кюя, восходящие к тенгрианству как первой монотеистической религии (Едихан Шаймерденұлы) [10, с. 243]; во-2-х, тенгрианский календарь культуры (ТКК) по определению А. И. Мухамбетовой) [11], в контексте которого он интерпретируется автором как культурное целое устно-импровизационного бытия искусства и образования, то есть создания и трансляции кюя в интеллектуально-творческой среде.

Уместно также специально отметить, что результативности научно-педагогической теоретической и практической деятельности содействовала неоценимая помощь многих поколений күйши, посвятивших свою жизнь Божественному Слову и Миру Божественных Звонящих Сфер [7, с. 30]. Тем самым скрупулезными вдумчивыми усилиями проводится реконструкция процесса со-творения классических (в интерпретации Азии ханым) кюев. А именно: трансляции кюев великих Учителей многочисленными последователями и учениками. В результате, благодаря коллективному еңбек (от бек из беков в значении духовной деятельности) избранных исследователи имеют возможность изучать, анализировать и представлять миру музыковедческую, культурологическую, герменевтическую и междисциплинарную интерпретацию многих кюев.

Таким образом, аутентичный күй дает импульс становлению и развитию күйтану как нового направления современного гуманитарного познания. В переломную эпоху постномадической социокультурной реальности 20-го века это был единственный достойный ответ на вызовы Времени. Сказанное обусловлено тем, что аутентичный күй чем далее, тем более деградировал, слепо копируя внешние формы европейской музыкальной классики. В результате он лишается своих исконных корней, усугубляя характерную для современной цивилизации тенденцию утраты культуры слушания и слышания.

Этот болезненный процесс, присущий для музыкального творчества всех стран постсоветского пространства достаточно проанализирован в исследованиях А. И. Мухамбетовой [11], Б. Кокумбаевой [9, 10], и многих других исследователей.

В Казахстане официальная культурная политика страны обусловила резкую смену индивидуального устно-профессионального творчества энші, акынов и күйши композиторским творчеством новоевропейской традиции. В период становления независимости РК новое творчество оказалось недостаточно востребованным, поскольку диссонировало национальному

самосознанию. В этих условиях духовные деятели, вынужденные получать музыкальное образование европейской традиции, предпринимают попытки адаптировать сущностные основы аутентичного кюя к веяниям времени. Наиболее удачны решения в данном аспекте у художников шестидесятников, в числе которых Ш. Сарыбаев, Н. А. Тілендиев и многие другие [2, сс. 382-389].

Вклад этноорганолога Б. Ш. Сарыбаева хорошо известен; в немалой степени этому способствовали лаконичные, но глубоко содержательные статьи нашего Учителя Асия ханым. Не ошибусь, если скажу, что образ многогранного исследователя – один из любимых юбиляром, которого можно охарактеризовать как сарыбаеведа. Культурфилософское размышление основоположника авторской школы кюеведения раскрывает Булата Шамгалиевича как всенародно любимого и почитаемого исследователя, оказавшего мировоззренческое воздействие на сознание современников. «На жизнь воздействует только то, что имеет корень в самой жизни, произрастая из ее сокровенных глубин», - резюмирует Асия ханым и продолжает: «А практические результаты его научных изысканий — восстановленные и реконструированные им древние музыкальные инструменты — на глазах становились явлениями современной массовой культуры казахов..... с любовью приняв их живое звучание в настоящем», мы тем самым «поверили в плодотворность породившей их кочевой культуры. Булат Сарыбаев изменил звуковую среду вокруг нас, заполнив ее мягкими, теплыми и бархатистыми тембрами своих инструментов. Мы поняли предопределенность своего национального темброидеала, убедившись, что в кочевом быту отсутствию блестящих предметов, тканей, поверхностей соответствует отсутствие интереса к блестящим, резким, чистым тембрам в музыке. Отдавшись всей душой красочному богатству и магии воздействия этих тембров, мы открыли новое и в себе — независимую от сознания живую пульсацию неких психологических структур, напрямую связующих нас с предками. А ученые-музыковеды получили возможность исследовать связь богатых обертонами тембров со всеми элементами казахского музыкального языка, его строем, фактурой, ладом, с особенностями художественно-образного мышления.

И самое главное: все то новое, что открыл и создал Булат Шамгалиевич вошло в современное сознание не разрозненными единицами»,... «а неким целым, которое изменило и современную казахскую музыкальную культуру, и ее слушателей. Исследователь обозначил старинными, но для его современников новыми инструментами уходящую в века временную вертикаль культуры. Инструменты, посланники из прошлого, свидетельствовали о неизмеримой глубине этой вертикали». А именно: будучи явлением «материальной культуры он превращается в явление культуры духовной, символ происходящих в ней процессов». Иными словами, преобразовал «духовный мир современников» [2, с. 471].

В контексте темы статьи уместно отметить реконструкцию этноорганологом Б. Ш. Сарыбаевым аутентичных домбр разных регионов

Казахстана. Они заняли в музыкальной культуре место, с одной стороны, в исконном виде как сольные инструменты устно-профессиональной импровизационной практики тюрко-тенгрианского бытия. С другой стороны, успешно используются в ансамблях и оркестрах новообретенного европейского пласта. И, как верно замечает А. И. Мухамбетова, открыли дорогу многим оригинальным музыкально-этнографическим творческим коллективам.

Анализ научного облика Б. И. Сарыбаева не ограничивается одной статьей, мыслями о нем Асия ханым продолжает делиться и в других разделах монографии, в частности, о многосторонней плодотворной деятельности другого «шестидесятника» - Н. А. Тлендиева [2, сс. 382-389].

Не исключено, что может возникнуть вопрос; какое имеют отношение приведенные выше сведения о собирателе и исследователе инструментальной культуры к задаче и положению 5? А именно: к проблеме места и значения аутентичного кюя в новом Казахстане? - На наш взгляд, самое прямое. Во-первых, как было вкратце прослежено выше, кюеведы изучали и анализировали культурно-судьбу кюя как живой развивающийся процесс, чему способствовали тесное содружество и творческие контакты с деятелями культуры и искусства кюя разных пластов: устно-импровизационного бытия и новообретенного пласта. Во-вторых, общение с сопричастными к практикоориентированной деятельности кюйши носило поистине всенародный характер и включало самый обширный круг последователей и учеников различных авторских домбровых школ. Подобное оказалось возможным благодаря солидному отряду кюйши-исследователей, среди которых не только непосредственные ученики Асии ханым, но и кобызисты, и домбристы, окончившие музыкальные заведения, и вместе с тем, сохранившими и бережно собиравшими и изучавшими высокую традицию родной среды. Таким образом, период независимости РК оказался связующим мостом между прошлым номадического бытия Великой Степи и будущим аутентичного кюя, ценностно значимые основания которой закладываются избранными кюйши и кюеведами. Вернее, их плодотворным творческим союзом.

Охарактеризуем основные результаты по заявленной теме статьи:

1) Обосновано, что становление и развитие аутентичного кюя состоялось в номадическом бытии культуры тюркского мира Центральной Азии (ЦА). Выявлены его генетические истоки, конкретизирован жанровый состав ритуально-мифологического омузыкаленного творчества; прослежено формирование в недрах общетюркской коллективной общности устно-профессионального сакрально-медитационного искусства күйшілік.

2) Проанализирован процесс эволюции күйшілік от архаического звукового смыслокомплекса к устно-профессиональному искусству номадов Великой Великой Степи с последующей трансформацией к күйтану как научному направлению. Дано осмысление сущности научных открытий основоположника авторской школы Асии ханым, сформулированное юбилеем как гармония двух пластов Бытия, а именно: Небесного и Земного.

К слову, монография наших Учителей Б. Ж. Аманова и А. И. Мухамбетовой получила столь широкий резонанс, что оба издания – на русском и казахском языках - размещены на международном сайте Тенгрианская библиотека https://tengrism.kz/tengrian_library/: "Казахская традиционная музыка и XX век" Авторы: Мухамбетова Асия Багдаулет Аманов + "Дәстүрлі казак музыкасы және XX ғасыр" Авторы: Мухамбетова Асия.

3) Заслуживает специальных научных изысканий проблема и тема учеников авторской школы Асии ханым. Это прежде всего, непосредственные ученики А. И. Мухамбетовой: Г. Н. Омарова, С. и А. Раимбергеновы, Г. Т. Альпеисова, Б. Д. Кокумбаева и многие другие. В контексте темы статьи уместно напомнить, что ученики юбиляра внесли и вносят значительный в музыкальную науку и музыкальное образование региона. И, как уже упоминалось, к ученикам этой всемирно известной научно-педагогической школы правомочно относить многих музыковедов, культуристов и исследователей-домбристов, с энтузиазмом сохраняющих истинную традицию не только по мертвым нотным текстам, но как живой звуковой процесс исконной родной среды.

На мой взгляд, в широко известной монографии Асии ханым «Казахская традиционная музыка и XX век» обозначены перспективы, актуальные для дальнейшего развития музыкальной тюркологии. В данном случае имею в виду публикации, в которых культурологом и искусствоведом осуществлен выход на международный уровень в статье «Проблема древнетюркского субстрата в культурах западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макома», а также в «О массовом музыкальном образовании в Казахстане», «Система детского эстетического воспитания А. и С. Раимбергеновых» и других публикациях. В них казахская, шире тюркская музыка репрезентирована не только как самоценный, региональный феномен. Он вписан в так именуемый «мировой» музыкальный контекст, проводится сравнительный анализ с европейской классикой, который представляет теоретико-методологическую базу для последующих изысканий в будущем.

Аналогичный подход присущ и лаконичному по объему, но глубоко содержательному рассказу «Семь духовных уровней казахской и европейской музыки» независимого эзотерика, близкого друга и единомышленника по духу юбиляра Едихана Шаймерденұлы. Вместе с тем, в отличие от публикаций Асии Ибадуллаевны, широко известных музыковедам. тезисы, определенные автором как рассказ, пока не привлекали внимания специалистов. Это связано с тем, что Едихан Шаймерденұлы не занимается специально изучением музыки, в том числе и казахской музыки. Его «Семь духовных уровней казахской и европейской музыки (кюи)» – результат духовного опыта исследователя, того, что определяется в музыковедческих академических кругах как слушание и анализ музыки. В приведенном рассказе размещены две сравнительные таблицы с кратким аналитическим резюме по каждому из 7-ми пунктов. Первая таблица – Основная часть – содержит тезисное культурфилософское изложение авторской концепции в сравнительном

аспекте. 2-я таблица дает представление о личном авторском постижении сущностных основ казахской и европейской музыкальной классики (в интерпретации А. И. Мухамбетовой) в сравнительном ключе.

Упреждая вопросы по приведенным таблицам, отмечу, что неоднократно предпринимала попытки слушать сочинения, представленные в таблицах. Европейская классика как и у всех коллег моего поколения на слуху, мы воспитаны на ней. Что касается казахских кюев, к глубокому сожалению, картина удручающая: необходимо долго искать в медиасфере записи аутентичных вариантов, информацию о кюях и их создателях и трансляторах. В компакт-дисках, в частности в Антологии «1000 казахских традиционных кюев» [12]. Почему-то именно нужные кюи, например, кюи Сугура, невозможно слушать по техническим причинам, они не воспроизводятся. Кроме того, для объективного непредвзятого анализа приведенных таблиц актуально вдумчивое чтение книг Едихана Шаймерденұлы [7, 8]. Иными словами, исследователем абрисно намечен путь, который приведет пытливых күйтанушылар к новым результатам и открытиям.

4) Как вытекает из вышеизложенного, междисциплинарные сферы постнеклассической науки о духе широко применяются в исследованиях казахских күйтанушылар: музыковедов, культурологов и философов. Особенно плодотворно использование герменевтической интерпретации и компаративистики на стыке музыкальной культурологии и музыковедения. К слову, в Казахстане это новое направление также заложено Асией ханым. Тем самым коллективными усилиями авторской школы обосновывается правомерность экстраполяции (распространения, перенесения) смысловой сути аутентичного кюя как общетюркского феномена на күйшілік и на күйтану.

5) Подобный масштабный подход дает возможность реконструкции жизни кюя в культурно-историческом измерении и воссоздания узловых этапов его эволюции. Более того, к таким актуальным в международном ракурсе периодам правомерно относить не только Великотюркский каганат, Казахское Ханство и кульминацию устно-импровизационного авторского кюя профессионалов Великой Степи.

Так, в монографии С. Ш. Аязбековой содержатся следующие плодотворные положения: 1) обосновывается положение о том, что (Көк – от древнетюркск. - синий) – первое имя Всевышнего Тенгри, полное имя которого в аутентичном варианте Көк Мәңгі Тәңірі – Вечное Синее Небо. Эта мысль поддерживается и развивается также рядом современных казахских философов и музыковедов (К. Ш. Нурланова, Б. Д. Кокумбаева и другие); 2) проводится сравнительный анализ музыки в картинах мира древнегреческих, древнекитайских и протоказахских (древнетюркских) источниках [13, с. 72]. Коренное различие между рассматриваемыми позициями состоит по Аязбековой в том, что греки не слышали музыку космоса; у китайцев – «слышимый», но «доступный только избранным – жрецам, как посредникам между Небом и Землей» [13, с. 75]. И только Күй (от Көк) найденный «в дикой степи среди трав» слышал ее.

«Великий Конфуций знал о том, что его степные соседи владеют музыкой», как *«тонкой ци-воздушной материей»*, (выделено автором, с. 77), то есть таким состоянием, которое способно «ввести в гармоническое равновесие Мир с его ритмом *«возрастания и убывания неба и земли»*, - продолжает С. Аязбекова и резюмирует: «именно Гармония Музыки определяет Гармонию казахского космогенеза» [13, с. 78]. Исходя из этого, «космоцентризм греков и китайцев обусловлен воздействием на их мировидение мировоззрения кочевых племен. Казахи же, как известно, прямые наследники номадической цивилизации, поэтому космоцентризм казахской картины мира имеет корни куда более глубокие, чем космоцентризм греков или китайцев. Кроме того, специфика их духовно-космических воззрений и космоцентризм обусловлены динамичным характером освоения новых территорий и соответствующим образом жизнедеятельности номадов, - завершает свой развернутый аналитический дискурс культурфилософ [13, с. 79-80].

Кстати, С. Ш. Аязбекова – первая, кто обратился к культурфилософскому осмыслению концепции Едихана Шаймерденұлы. В уникальной книге “Ак Сарбаз” философа интересуют, прежде всего, Космические законы, согласно которым, по мысли исследователя, движется и развивается вся Вселенная. Ею рассматривается основной из них – закон Эволюции Духа, имплицированный мыслителем в виде разворачивающейся и расширяющейся спирали, “представляющей диалектику и динамику самой жизни, с ее началом, развитием и завершением-продолжением, но уже на новом витке и в новом качестве” [13, с. 199].

Синее небо – тайно-явленная явленность – так переводит полное имя Көк Тәңір философ К. Ш. Нурланова. Имя Көк Тәңір «содержит в себе великую Тайну», которое «может быть эмоционально и созерцательно воспринято как Небесное Откровение» - Тәңірдің күбірі в аутентичной экзистенциальной константе күй. Қанат ханым трактует Көк и как свет, и как күй. На мой взгляд, одно не противоречит другому, поскольку подразумевается свет духовного знания, озарение, инсайт, вдохновение - шабыт [14, с. 199].

Итак, күйтану – казахская наука о духе, разомкнутая открытая теория, состоявшаяся и развивающаяся в тесном непосредственном взаимодействии с практикой күйшілік. Поэтому будущее аутентичного күйя в новом Казахстане имеет новый качественный уровень, состоявшийся и плодотворно развивающийся в союзе күйшілер и күйтанушылар. Именно в этом смысле и значении интерпретируется адекватно экзистенциальная константа «сыр» - тайна в казахской мудрости «8 қырлы, 1 сырлы» - «Сегіз қырлы, бір сырлы» (восьмигранный, знающий, владеющий одной тайной) как сакрального деятеля тэнрикана, наделенного многосторонними дарованиями. «Сегіз қырлы, бір сырлы» обладают сыр-тайной органичного единства параллельных Миров – бу Дуние и Аруактар Дуниесі [9, сс. 98-99; 15]. Избранных күйши и кюеведов правомерно определить аутентичной экзистенциальной констатой «сегіз қырлы, бір сырлы», поскольку они действительно знают и передают

потомкам и будущее Білік – сыр – тайну тенгрианского бытия как гармонии Этого – земного - и Того – небесного мира.

Именно о таких избранных, духовной элите знающей и передающей потомкам күй как эзотерическое знание күйтанушылар на материале основоположника авторской школы Азии ханым и ее единомышленников речь в моей статье.

Как показывает краткий аналитический дискурс, осмысление места и значения аутентичного кюя в новом Казахстане свидетельствует о том, что формирование нового междисциплинарного философско-научного направления явилось результатом запроса народа и государства на вызовы Времени и состоялось в ходе долгих и серьезных размышлений исследователей, озабоченных судьбой уникального феномена. Появляются все новые и новые данные, актуальные в данном контексте. К примеру, нами даже не упомянуты ценные труды А. Сейдимбека, да и в целом казахоязычных исследователей, в которых содержатся сведения, востребованные в настоящем и будущем кюеведения и практики күйшілік. Тем самым есть все основания для утверждения мысли о том, что: 1) новый Казахстан - страна с глубокими и глубинными истоками духовного бытия кочевого тюркского бытия тенгрианского суперэтнуса (А. И. Мухамбетова); 2) его мировоззренческое основание составляет тенгрианство как феномен тюркской духовности (Едихан Шаймерденұлы, Әсия ханым, Қ. Ш. Нұрланова, Б. Қоқымбаева, С. Ш. Аязбекова, Г. Н. Омарова и многие другие; 3) тем самым сохранились и имеются все предпосылки для жизнеспособности и дальнейшей эволюции аутентичного кюя в условиях кардинальных изменений наличного бытия.

Так что, Әсия ханым, у Ваших идей и замыслов беспредельное будущее. Желаю Вам крепкого здоровья и долгих лет жизни, чтобы осуществить концепцию от аутентичного кюя через күйтану к күйшілік как уникальной специальности в новой образовательной программе (ОП). Кстати, А. Раимбергенов уже ввел на инициативной основе обучение кюев Қазақпапа в аутентичном виде; не исключено, что и другие ведущие ППС консерватории также практикуют подобные инновационные технологии. Так что процесс разработки ОП күйшілік уже начат; осталось легитимировать его на официальной основе. Жолымыз болсын к новым горизонтам будущего күйшілік.

Список источников

1. Есенұлы Айтжан. Кюй – послание Всевышнего – Алматы: Көкіл, 1997 – 196 с. (Перевод на русский язык Таласбек Асемкулов).
2. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
3. Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Монография – Алматы, 2018 – 372 с.

4. Тарақты А. Күй шежіре – Алматы: КРАМДАС-Ясауи. 1992. – 488 б. – 33с.
5. Кокумбаева Б. Д. Статус кюя в великотюркском каганате// Хабаршы Вестник КазНПУ им Абая. Серия «Философские науки» Философский альманах Современность: Мир мнений - №1-2 – 2017 - С.18-21.
6. Kokumbayeva B. The status of kuy in the turkic khaganate: experience of cultural and historical reconstruction// Материалы международной конференции «Проблемы современного музыкознания и этноорганологии», посвященной 90-летию основателя этноорганологии в Казахстане Болата Шамгалиевича Сарыбаева – Астана, КазНУИ, 2017. – 164 с. - С. 107-111.
7. Желтоксан Ж. (Едихан Шаймерденұлы Сәбит). Ақ Сарбаз. – Алматы: Кокіл, 2016. – 440 с. <http://xn--80aaa1brkt0a3m.xn--80ao21a/catalog/140616/140616-001.htm> – сс. 435-438.
8. Шаймерденұлы Едихан. Семь духовных уровней казахской и европейской музыки// Воин Тенгри: (Сборник рассказов)// Е. Шаймерденұлы – Алматы – 2018 – 280 с. – сс. 189-192.
9. Кокумбаева Б. Д. Культурология тенгрианского искусства (учебное пособие – Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012 - 156 с. <http://кітапхана.қаз/catalog/130814/130814-001.htm>
10. Шаймерденұлы Едихан. Творчество// Воин Тенгри: (Сборник рассказов)// Е. Шаймерденұлы – Алматы – 2018 – 280 с. – сс. 234-257.
11. Мухамбетова А. И. Календарная основа традиционной казахской культуры, сс. 11-104; Традиционная музыка в культуре XX века, сс. 289-411; Музыкальное образование сс.; 413-467 в: Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
12. «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі». Компакт-дискілер (қаз., ор., ағ.) – Астана, 2011. Антология «1000 казахских традиционных кюев».
13. Аязбекова С. Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. Изд. 2-ое. Астана, «Баспа-АС», 2019. - 284 с. <https://expobooks.ru/category/book?id=932>
14. Нурланова К. Ш. Синее небо – тайно-явленная явленность// Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность. Материалы III Международной научно-практической конференции. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2011. – 142 с. В медиапространстве размещена публикация сборника в электронном формате: Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии<https://tengrifund.ru/wp-content/library-tengrifundPDF//https://tengrifund.ru/wp-content/library-tengrifund/Cbornik%20materialov%203-i%20konferenfi%20tuva%202011.pdf>
15. Кокумбаева Б. Д. «Культ предков у казахов: Аруахи, Коркыт Ата, Төре»// CONCORDE, 2020, № 1 – сс. 70 - 89.

June Elizabeth Fileti
Professional Doctorate in Education (EdD)
Managing Director at International School of Musicians (London, UK)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6186-1766>
June.fileti@internationalschoolofmusicians.org

TRADITIONAL BRITISH FOLK MUSIC – INNOVATIVE APPROACHES TO MEET THE CHALLENGES OF PRESERVATION AND DEVELOPMENT IN THE DIGITAL ERA

Abstract: The British Isles has a rich heritage of centuries-old folk music and dance traditions. However, some researchers have noted a continuing deep decline in the popularity and interest in traditional music, specifically English Folk Song since the 1960s. In parallel with concerns over the preservation of the cultural development of the peoples of Central Asia, the same could be said in the United Kingdom, where indigenous music, which makes scant appearances here and there, is often portrayed without a sense of professionalism or taken seriously as a performing art.

This paper looks at the recent history and current situation of British Folk music with suggestions in ways our rich cultural musical heritage can be enhanced to engage wider participation. The digital era brings many opportunities to explore different, if not radical, approaches to preserving and developing British Folk music before these traditions are lost. These suggestions shed light on how the United Kingdom is tackling some of the same concerns the peoples of Central Asia face in maintaining their indigenous music, and it is hoped, to provide some approaches that ensure future generations continue to preserve and develop their musical culture regardless of where they are in the world.

Keywords: Education, Assessment, British Folk Music, Traditional Music, Music Examinations, Colonialism, Western Classical Art Music, Malaysia, Cultural Hegemony

ТРАДИЦИОННАЯ БРИТАНСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА – ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К РЕШЕНИЮ ЗАДАЧ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Джун Элизабет Филети
профессиональная докторская степень в области образования (EdD),
Управляющий директор Международной школы музыкантов (Лондон,
Великобритания)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6186-1766>
June.fileti@internationalschoolofmusicians.org

Аннотация: Британские острова обладают богатым наследием многовековых народных музыкальных и танцевальных традиций. Однако

некоторые исследователи отмечают продолжающееся глубокое снижение популярности и интереса к традиционной музыке, в частности к английской народной песне, начиная с 1960-х годов. Параллельно с озабоченностью по поводу сохранения культурного развития народов Центральной Азии, то же самое можно сказать и о Соединенном Королевстве, где музыка коренных народов, которая редко звучит то здесь, то там, часто изображается без чувства профессионализма или не воспринимается всерьез как исполнительское искусство.

В этой статье рассматривается недавняя история и нынешнее положение британской народной музыки с предложениями о том, как можно улучшить наше богатое культурное музыкальное наследие, чтобы привлечь более широкое участие. Эпоха цифровых технологий предоставляет множество возможностей для изучения различных, если не радикальных, подходов к сохранению и развитию британской народной музыки до того, как эти традиции будут потеряны. Эти предложения проливают свет на то, как Соединенное Королевство решает некоторые из тех же проблем, с которыми сталкиваются народы Центральной Азии при сохранении своей местной музыки, и есть надежда, что они предоставят некоторые подходы, которые обеспечат будущим поколениям сохранение и развитие своей музыкальной культуры, где бы они не находились в мире.

Ключевые слова: образование, оценка, британская народная музыка, традиционная музыка, музыкальные экзамены, колониализм, западная классическая художественная музыка, Малайзия, культурная гегемония.

ДӘСТҮРЛІ БРИТАНДЫҚ ХАЛЫҚ МУЗЫКАСЫ – ЦИФРЛЫҚ ДӘУІРДЕГІ САҚТАУ ЖӘНЕ ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІН ШЕШУДІҢ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТӘСІЛДЕРІ

Джун Элизабет Филети

*білім беру саласындағы кәсіби докторлық дәрежесі (EdD),
Халықаралық музыканттар мектебінің басқарушы директоры (Лондон,
Ұлыбритания)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6186-1766>

June.fileti@internationalschoolofmusicians.org

Аңдатпа. Британ аралдары ғасырлар бойғы халықтық музыкалық және би дәстүрлерінің бай мұрасына ие. Алайда, кейбір зерттеушілер 1960-шы жылдардан бастап дәстүрлі музыкаға, атап айтқанда ағылшын халық әніне деген танымалдылық пен қызығушылықтың терең төмендеуін атап өтті. Орталық Азия халықтарының мәдени дамуын сақтау мәселесімен қатар, Біріккен Корольдік туралы да айтуға болады, мұнда сирек кездесетін байырғы музыка көбінесе кәсібилік сезімінсіз бейнеленеді немесе орындаушылық өнер ретінде байыпты қабылданбайды.

Бұл мақалада Британдық халық музыкасының соңғы тарихы мен қазіргі жағдайы қарастырылып, кеңірек қатысу үшін бай мәдени музыкалық мұрамызды қалай жақсартуға болатыны туралы ұсыныстар берілген. Цифрлық дәуір осы дәстүрлер жоғалғанға дейін Британдық халық музыкасын сақтау мен дамытудың әртүрлі, радикалды емес тәсілдерін зерттеуге көптеген мүмкіндіктер береді. Бұл ұсыныстар Ұлыбританияның Жергілікті музыканы сақтай отырып, Орталық Азия халықтарының алдында тұрған кейбір қиындықтарды қалай шешетініне жарық түсіреді және олар болашақ ұрпаққа әлемде қай жерде болмасын музыкалық мәдениетін сақтау мен дамытуды қамтамасыз ететін кейбір тәсілдерді ұсынады деп үміттенеді.

Түйін сөздер: білім, бағалау, Британдық халық музыкасы, дәстүрлі музыка, музыкалық емтихандар, отаршылдық, батыс классикалық көркем музыка, Малайзия, мәдени гегемония.

1. Introduction

The British Isles has a rich heritage of centuries-old folk music and dance traditions. However, some researchers have noted a steady deep decline in the popularity and interest in traditional music, specifically since 1960, for example, in the English Folk Song genre (Keegan-Phipps, 2017). Social historians have contributed much of the decline to the rise of the urban middle class during the industrial era (Montagu, 2018). In parallel with concerns over the preservation of the cultural development of the peoples of Central Asia, the same could be said in the United Kingdom, where indigenous music, only makes scant appearances here and there and is often portrayed without a sense of professionalism or taken seriously as a performing art. A myth has continued to purport British Folk music as the poor man's art form, only fit for the uneducated. Images are conjured up with visions of the lower working class gathered around a campfire or in a local pub implying this music is performed without the high-class status that Western classical art music enjoys. Instead, the images here are of grand concert halls or chamber rooms where music is performed with seriousness, and the audience listens intently with sophistication. This social and cultural divide demonstrates how, as a society, we in the United Kingdom have caused our demise in our cultural folk music and dance heritage.

The problems here in the United Kingdom are of great concern. In the world of globalisation, these concerns create genuine practical issues of preservation to maintain the intangible cultural heritage of traditional music for the United Kingdom and likewise for that of Central Asia and their heritage. Indeed, this could be said for all countries before their ethnomusicological history is lost or buried so deep that only academic specialists in the arts are left to mourn the loss and worry about the cultural impact this creates within their societies.

However, long before globalisation was being discussed as a possible point of concern, colonialism was already playing a massive part in the loss of musical heritage in what are now many former British colonies. The following literature

review explores how colonialism and the British graded music examination have brought about the loss of heritage with a specific focus on Malaysia, South East Asia.

2. Literature review

The cultural hegemony of Western classical art music was thoroughly imposed by the British during the colonial period of the British Empire between 1781-1997 (Brendon, 2008). Western classical art music in eighteenth-century Britain was acknowledged with esteem of superiority (Burnard, 2012). This superiority over indigenous music was spread through colonialism via a system of graded music examinations delivered by British examining boards.

The graded music examination is a method of assessment that is particularly specific to Western orchestral instrumental teaching and was introduced in 1877 by Trinity College of Music, London (Wright, 2013). The graded approach is believed to act as an assessment system that pupils and teachers can access in order to assess an instrumental pupil's progress.

The design of the examination itself has changed little since its inception as 'the process appears largely unchanged to the present day' (Southcott, 2017: 57), with the focus of repertoire firmly fixed on Western classical art music. Indigenous music from other countries outside the West, in its original form, is not usually included (Wong, 2012). The few and far attempts that have been made are always presented under the genre of Western classical art music.

In some countries, the damage caused by a legacy of cultural hegemony through colonisation aligns itself and illustrates the challenges Central Asian states face today through globalisation. With a focus on South East Asia, the country of Malaysia has struggled to preserve, let alone develop, their historical musical and cultural heritage after a lengthy rule under the British Empire beginning in the 18th Century. Graded examinations have played and continue to play a fundamental role here because of their focus on Western classical art music, with much research to validate this argument.

There is evidence (see, for example, Chang and Yoong, 2008; Kong-Chiang Tye, 2010; Saidon and Shah, 2014) that strongly suggest the hegemonic cultural factors displayed by the examination boards that, to some extent, keep control of Western classical orchestral instruments as superior in comparison to traditional instruments. Specifically, Western classical art musical genres and repertoires are thoroughly embedded in Malaysian society and many other former British colonies, placing indigenous music and the cultural heritage of these countries at risk. Research in piano teaching in Malaysia noted that graded examinations are 'particularly prevalent and popular in countries that were once British colonies' (Kong-Chiang Tye, 2010: 486). In also discussing instrumental learning in Malaysia, this view is supported as it is 'indirectly through the influence of British colonialism that the music examinations here are linked to Britain' (Chang and Yoong, 2008: 82). Supporting this view further still, it has been made clear that

‘in the case of Malaysia, the impact is great due to the lengthy British rule in the country in which it has left an indelible effect on the musical heritage of Malaysia. Many current practices in music still hold on to British systems. Of this is the dependency on predominantly British music examination boards’.

(Saidon and Shah, 2014: 562).

A parallel can be drawn between the United Kingdom and Malaysia, and most likely other former British colonies in regards to the graded music examination as a hegemonic cultural device at play because,

‘music examination boards have shaped the manner in which music is learned and taught from the elementary to the tertiary level...they have convinced a large portion of Malaysian society that the music education in place is a preferred system of operations not only in Malaysia but throughout the world...they continue to enjoy the public perception of the supremacy in musical assessment’.

(Ross, 2002: 244-245).

The concern here for Malaysia, is that examination results have become more important than the essence and intention of learning a musical instrument (Kong-Chaing Tye, 2010). How, then, is it possible to preserve and develop indigenous music and cultural heritage in art forms when the challenge lies in leftover colonial hegemony? For Malaysia, the research implies that the impact is profound, and possible solutions may be too late.

Whilst there is much to be said about opening up a world of Western classical art music to the young musician through the graded music examination syllabus, there is much to be concerned about with the imbalance between a Western genre that assists in the decline of intangible cultural heritage.

However, in Malaysia, there have been calls for an improvement to practice by creating an accredited national governing body that could provide an alternative form of assessment to replace British graded music examinations (for example, see Choo, 2003; Mohd. Fadzil and Thia, 2005 and Ross, 2002). Yet it would appear that attempts have not been made due to expected challenges and constraints (Saidon and Shah, 2014). I suggest this is due to the embedded relationship the examining boards have with the Malaysian public in which the triadic relationship of parent, instrumental music teacher and child sits. As joint consumers, their main shared aim in taking instrumental music lessons is to pass graded examinations (Wong, 2011). The colonisation roots run deep and have significantly impacted music education in Malaysia because the number of candidates taking graded examinations is ‘disproportionate to the country’s population’ (Kok, 2006: 96).

It would be fair to consider that the graded examining boards operating in Malaysia incorporate traditional music of this region, or modern Malay composers, something that gives the nod in recognising their traditional culture, yet ‘the content of Malaysian indigenous or local music is almost non-existent in these exams’ (Chang and Yoong, 2008: 82).

Despite the long-ago demise of the British Empire and, more recently, Brexit, Britain continues to influence post-colonial countries' education and assessment processes that inadvertently purport to the conscription of the hegemonic British Music examination system based on Western classical art music. Further examples can be found in Singapore, where parents' appetite for graded music examinations is propelled by ensuring the continuity of these exams because they recognise the value they bring to their children (Rochester, 2017). This value can be defined as cultural capital, which acts as a lever to enhance social status and access to other playing fields, often previously restricted. Cultural capital includes different types of legitimate knowledge created and maintained by players within a field, such as music education acting as a social space where players compete to define and influence their power (Bourdieu, 1986).

However, I argue that gaining cultural capital through graded music examinations has caused the demise of indigenous music in the United Kingdom, as well as that of former British colonies.

These concerns have manifested themselves in the folk music of Britain. The focus on Western classical art music as superior, aided through the graded music examination, could be viewed as assisting the decline in the study of and performing of British Folk music, as described earlier.

Perhaps, however, the answer lies right here, in front of our very eyes. The literature has demonstrated that graded music examinations are a form of cultural capital. The evidence suggests that British music examining boards have been operating financially successful businesses over the past 145 years. The graded music examination appears powerful with a hegemonic culture of dominance and a business model that seems to remain mostly unchanged, unchallenged, and unshakeable through various financial periods of recession, world wars and, most recently, the ongoing Covid-19 pandemic.

If graded examinations were created in the field of traditional music, indigenous music, folk music; performing art forms that reflect the cultural heritage of a country, these could provide a vehicle that encourages and inspires societies to preserve cultural heritage in a world of post colonisation and for Central Asia, the challenge of globalisation. There is an opportunity here to be explored, and a digital medium allows for fast-paced exchanges through action research cycles that can determine the course of direction but equally move with agility when required. From an ethnomusicological viewpoint, the work of the field researcher, regardless of the genre, can assist in preserving and developing traditional music in countries through the graded examination that is so loved and embraced throughout former British colonies. These examinations that focus on educating people about their country's indigenous musical heritage could then also be designed, developed, and introduced into other regions globally. Not so much globalisation, more like collaboration.

Viewing the British music examination as a problem has provided a direction of travel that does not choose to battle with a long and well-established industry. Rather than, instead of attempting to replace this form of assessment thoroughly rooted in Western classical art music, we should embrace and complement it with a

new approach to preserving cultural heritage. Seeing and exploring are required to understand the concerns we share in the United Kingdom and in Central Asia. I suggest globalisation is the new colonisation, much of which can be attributed to the West. The relationship between what we choose to see and what we think we know to be true is never settled (Berger, 1972). However, this does mean we can view our ways of seeing differently, finding solutions that ensure a way for us and future generations to continue to preserve and develop their musical and cultural heritage regardless of where they are in the world.

3. Meeting the challenges

Whether in the United Kingdom or former British colonies, preserving the indigenous cultural heritage of music and the performing arts is a challenge that needs to be addressed head-on. Radical measures need to be taken for the United Kingdom to ensure future generations of British people and those living anywhere in the British Isles are able to play, enjoy, listen, and engage with our folk heritage before all is lost. Rather than a battle between Western classical art music and the cultural hegemony of music examinations, I suggest a way forward is to work in harmony with them. The graded examination system can preserve British cultural heritage in music and the performing arts when seen as an opportunity to develop cultural capital. Cultural capital can be achieved through many forms, but in this paper, it refers to academic qualifications (Webb *et al.*, 2002), such as the graded music examination.

The interest here is that ‘such struggles for power (capital) in the field of classical music intersect with, and are enacted through education’ (Sagiv and Hall, 2015: 114). Those with graded examinations have ‘lots of musical education, and thus cultural capital’ (Savage and Gayo, 2011: 351). Yet, cultural capital gained through music examinations can offer a way for music traditions to be preserved through the very same format, just a different repertoire with a traditional flavour.

The way we intend to preserve a British cultural heritage is to create a unique music examination. At the International School of Musicians, we have designed a new syllabus for Welsh Traditional Harp music which was falling into significant decline. Harps, by their nature of, size and intricacies, are expensive and incredibly difficult to transport. Parents of young children are likely to be more inclined to invest in a musical instrument that is portable and affordable. We have created a partnership with Derwent Harps based in Wales. They manufacture small harps, often used for folk music, available in many different sizes, from 16 strings to the larger 34 strings. Derwent also provides a teaching platform to learn the small harp and is particularly interested in preserving both the tradition of making these instruments as well as teaching traditional British Folk music.

The digital era has allowed us to explore the possibilities and opportunities of what we can achieve by offering the graded music examination in Welsh Traditional harp so that a new generation of young people can learn about the music from their

island, the British Isles. We provide the music scores and other resources for free to ensure there is no barrier to accessibility. Examinations are taken on a state-of-the-art digital platform allowing live online assessments to take place at any time, anywhere in the world, not restricted to the United Kingdom.

4. Conclusions

If the graded music examination has made such an impact on former British colonies bringing a world of Western classical art music providing cultural capital, we believe the same can be achieved in a positive way that allows people to engage with traditional music that celebrates and teaches our heritage.

This is how we, in the United Kingdom, are addressing the decline in cultural awareness of our own heritage. I believe education and culture are intricately entwined, ‘to be cultured means to be educated and to be educated means to be cultured’ (Samuel-Ravi, 2015: 309). At the International School of Musicians, we believe a music examination is a vehicle that provides both culture and education, resulting in cultural capital and raising the status of British Folk music to be viewed alongside and as worthy as Western classical art music.

As musicians and educators, we should be concerned about how we preserve and develop traditions regardless of where we are in this globalised marketplace. I hope that by applying a post-colonial lens to the concerns we share with you, this paper will allow further discussions between us, East and West. It would be interesting to understand how we can all work together to preserve our traditions and develop additional ways to ensure new generations can learn and participate in the fascinating art forms that shape our identities and societies.

References

Berger, J. 1972. *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

Bourdieu, P. 1986. ‘The Forms of Capital’, in J. E. Richardson. ed. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood.

Brendon, P. 2008. *The Decline and Fall of The British Empire*, London: Vintage Books.

Burnard, P. 2012. *Musical Creativities in Practice*, Oxford: Oxford University Press.

Chang, P. K & Yoong, C, Y. 2008. The Development of Classical Music Performance in Malaysia with References to Music Education and Training. Paper presented at The International Conference on Performing Arts as Creative Industries

in Asia (PACIA 2008) at Perdanasiswa Complex, University of Malaya, Kuala Lumpur, Malaysia, 27th-28th February.

Choo, M. Y. 2003. Kesedaran dan Kepentingan Mewujudkan Badan Peperiksaan Muzik Tempatan di Malaysia. Unpublished MA thesis, Universiti Malaysia Sarawak.

Keegan-Phipps, S. 2017. 'Identifying the English: Essentialism and Multiculturalism in Contemporary English Folk Music', *Ethnomusicology Forum*, 26:1, 3-25.

Kok, R-M. 2006. 'Music for a Postcolonial Child: Theorizing Malaysian Memories' in S. Boynton & R-M. Kok, eds. *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Kong-Chiang Tye, J. 2010. 'Pleasure Versus Pressure in the Piano Lesson: Music Education and Examinations in Malaysia', *The International Journal of the Arts in Society*, 4 (5): 483-496.

Mohd. Fadzil, A. R & Thia, S. S. 2005. Establishing the Malaysian music examination board: Isn't it timely? Paper presented at the 3rd Malaysian Music Education Conference, Perak.

Montagu, J. 2018. *The Industrial Revolution and Music*, UK: Hataf Segol Publications.

Nasaruddin, M. G. 1979. Dance and Music of the Performing Arts of Malaysia. Unpublished PhD thesis. Indiana University, USA.

Rochester, M. 2017. *Assessing Music Teachers*, [Online]. (Updated 17th November 2017). Available at <http://drmarcsblog.marcrochester.com/2017/11/assessing-music-teachers.html> [accessed 3rd October 2018].

Ross, V. 2002. External Piano Exams in Malaysia: Social and Symbolic Significance. Unpublished PhD thesis. Deakin University, Australia.

Saidon, Z. L & Shah, M. S. 2014 'Developing an Assessment and Certification System for Malaysian Traditional Music Based on the International Graded Music Examinations Model: Challenges and Concerns', *Procedia – Social and Behavioural Sciences*, 141 (2014): 561-565.

Sagiv, D & Hall, C. 2015. 'Producing a Classical Habitus: Reconsidering Instrumental Teaching Methods' in P. Burnard, Y. Hofvander Trulsson & J. Söderman, eds. *Bourdieu and the Sociology of Music Education*, Farnham, Surrey: Ashgate Publishing.

Samuel Ravi, S. 2015. *Philosophical and Sociological Bases of Education*, Delhi: PHI Private Learning.

Savage, M & Gayo, M. 2011. 'Unravelling the omnivore: A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom', *Poetics* 39 (5): 337-357.

Southcott, J. 2017. 'Examining Australia: The Activities of Four Examiners of the Associated Board for the Royal Schools of Music in 1923', *Journal of Historical Research in Music Education*, 39 (1): 51-77.

Webb, J., Schirato, T & Danaher, G. 2002. *Understanding Bourdieu*, London: Sage.

Wong, D. T. W. 2011. 'The Contemporary Musical Culture of the Chinese in Sabah, Malaysia' in B. Abels, ed. *Austronesian Soundscapes: Performing Arts in Oceania and Southeast Asia*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Wong, D. 2012. Private Music Lessons in Hong Kong: A Case Study. Paper presented at the Annual MCS Symposium: Hong Kong Cultural Studies in the Making, Lingnan University, Commercial Press Book Centre, Miramar Shopping Centre, Hong Kong, 25th February 2012.

Wright, D. C. H. 2013. *The Associated Board of the Royal Schools of Music*, Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.

Кокумбаева Баглан Джиеншаевна,
кандидат искусствоведения, доктор философских наук, доцент,
профессор ВШИиС НАО ППУ (Павлодар, Казахстан)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5891-1750>

Baglan54@mail.ru

Альпеисова Гульнар Туякбаевна,
кандидат искусствоведения, профессор,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского
национального университета искусств (Астана, Казахстан)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3516-4844>

galpeissova@mail.ru

СУЩНОСТЬ И СТАТУС БІЛІМ В КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЕ И МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. 1) Введение. Білім – ключевой концепт казахской/ тюркской духовности в значениях: А) Тейри бельгиси – (сакральное знание, полученное от Всевышнего Тенгри); Б) білім - целостное сакральное учение – знание – образование. Исторически сложилось так, что білім получил наиболее высокое развитие в музыкальном искусстве и образовании кочевого мира Центральной Азии. Цель исследования - выявить и осмыслить эвристический потенциал «білім» в контексте устного музыкального профессионализма как универсального и, вместе с тем, уникального феномена.

2) Методы: Методология и методы исследования: реконструкция, герменевтическая интерпретация, компаративистика, многоуровневый междисциплинарный, общецивилизационный и региональный подходы.

3) Результаты: 3.1 экзистенциальная (смысложизненная) константа «білім» является ключевым концептом тенгрианства как открытого мировоззрения; 3.2 предпосылки и условия, способствовавшие формированию и развитию «білім» как ключевого мировоззренческого экзистенциала духовности состоялись в тюркской кочевой культуре; 3.3 место и значение «білім» в казахской, шире – тюркской культуре: врачбно-воинская магия, целительство и духовное наследие; 3.4 «білім»составляет «жесткое ядро», исходный пункт устного музыкального профессионализма казахской, шире – тюркской сакральной культуры; 3.5 устное казахское музыкальное профессиональное образование - самоценный, жизнеспособный и уникальный феномен национального музыкального профессионализма.

4)Закключение: общие выводы - обоснование эвристического потенциала «білім»в контексте казахского устного музыкального профессионального образования. Практическая значимость и перспективы исследования – разработка теоретико-методологических оснований для эффективного внедрения в образовательный процесс уже имеющихся и апробированных: устного метода обучения «Домбыра ұйренейік» А. Райымбергенова и курса «Этносольфеджио» на казахском песенном

материале Г.Т. Альпеисовой. Также перспективно для разработки и апробации курса «Кюйтерапия» в контексте дисциплины «Музыкальная психотерапия».

Ключевые слова: Тейри бельгиси, білім, тенгрианство как открытое мировоззрение, устное музыкальное профессиональное образование, кюй, Домбыра ұйренейік, Этносольфеджио.

Kokumbaeva Baglan Djienshaevna,

*Ph.D. Arts., Doctor of Philosophy. Sci., Associate Professor, Professor of
Higher School of Science and Technology NAO PPU
(Pavloda, Kazakhstan)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5891-1750>

Baglan54@mail.ru

Alpeisova Gulnar Tuyakbayevna,

Candidate of Art History, professor

*Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kazakh
National University of Arts (Astana, Kazakhstan)*

ORCI: <https://orcid.org/0000-0002-3516-4844>

galpeissova@mail.ru

THE ESSENCE AND STATUS OF *BILIM* IN KAZAKH CULTURE AND MUSIC EDUCATION

Abstract 1) Introduction. Bilim is the key concept of Kazakh/Turkic spirituality in the following meanings: A) Teiri belgisi - (sacred knowledge received from the Almighty Tengri); B) bilim - holistic sacred doctrine - knowledge - education. Historically, bilim received the highest development in musical art and education of the nomadic world of Central Asia. The purpose of the study is to reveal and comprehend the heuristic potential of "bilim" in the context of the oral musical professionalism as a universal and, at the same time, unique phenomenon.

2) Methods: Methodology and research methods: reconstruction, hermeneutic interpretation, comparativism, multilevel interdisciplinary, civilizational and regional approaches. 3) Results: 3.1 existential (sense-life) constant "bilim" is the key concept of Tengriism as an open worldview; 3.2 preconditions and conditions that contributed to the formation and development of "bilim" as a key worldview existential of spirituality took place in Turkic nomadic culture; 3.3 place and meaning of "bilim" in the Kazakh, more broadly Turkic culture: medical and military magic, healing and spiritual heritage; 3.4 "bilim" forms the "hard core", the initial point of the oral musical professionalism of the Kazakh, more broadly Turkic sacred culture; 3.5 The oral Kazakh musical professional education is a self-valuable, viable and unique phenomenon of the national musical professionalism. 4) Conclusion: general conclusions - justification of heuristic potential of "bilim" in the context of Kazakh oral musical professional education. Practical significance and perspectives of the research are development of theoretical-methodological grounds for effective implementation in educational process of the already existing and approved: oral

method of learning "Dombyra üireneik" by A. Raimbergenov and the course "Ethnosolfeggio" on the Kazakh song material by G.T. Alpeisova. Also promising for the development and approbation of the course "Cue therapy" in the context of the discipline "Music Psychotherapy".

Key words: Teiri belgisi, bilim, tengriism as an open worldview, oral musical professional education, kyu, Dombira üireneik, Ethnosolfeggio.

Қоқымбаева Бағлан Жиеншеқызы,

*өнертану кандидаты, философия ғылымдарының докторы, доцент,
ППУ-нің Өнертану және спорт Жоғары мектебінің профессоры*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5891-1750>

Baglan54@mail.ru

Альпеисова Гюльнар Туякбаевна,

өнертану кандидаты, профессор,

*Қазақ ұлттық өнер университетінің «Музыкатану және композиция»
кафедрасының профессоры (Астана, Қазақстан)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3516-4844>

galpeissova@mail.ru

ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІ МЕН МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМІНДЕГІ БІЛІМНІҢ МӘНІ МЕН МӘРТЕБЕСІ

Аңдатпа. 1) Кіріспе. Білім – қазақ/түркі руханиятының негізгі ұғымы: А) Тейри белгісі – (Құдіреті күшті Тәңірден алынған қасиетті білім); Ә) білім – біртұтас киелі ілім – білім – білім беру деген мағыналарда. Тарихи тұрғыдан алғанда, білім Орталық Азия көшпелілер әлемінің музыкалық өнері мен білімінде ең жоғары дамуға ие болды. Зерттеудің мақсаты - ауызша музыкалық кәсібилік тұрғысында «білімнің» эвристикалық әлеуетін әмбебап және сонымен бірге қайталанбас құбылыс ретінде анықтау және түсіну.

2) Әдістер: Зерттеудің әдіснамасы және әдістері: реконструкция/ қайта құру, герменевтикалық түсіндіру, компаративистика, көп деңгейлі пәнаралық, жалпы өркениеттік және аймақтық ұстанымдар. 3) Нәтижелері: 3.1 экзистенциалды (мағыналы) тұрақты «білім» ашық дүниетаным ретіндегі тәңірліктің түйінді концепті; 3.2 «Білімнің» руханияттың негізгі дүниетанымдық экзистенциалы ретінде қалыптасуы мен дамуына ықпал еткен алғышарттар мен жағдайлар түркі көшпелі мәдениеті болып табылады; 3.3 «Білімнің» қазақ, кеңірек түркі мәдениетіндегі орны мен мағынасы: медициналық-әскери магия, шипагерлік және рухани мұра; 3.4 «білім» қазақтың ауызша музыкалық кәсіпқойлығының, кеңірек айтсақ, түркі киелі мәдениетінің «қатты өзегін», бастау нүктесін құрайды; 3.5 Қазақтың ауызша музыкалық кәсіби білімі – ұлттық музыкалық кәсіпқойлықтың өзіндік құнды, өміршең және қайталанбас құбылысы. 4) Қорытынды: жалпы тұжырымдар – қазақ ауызша музыкалық кәсіби білім беру аясындағы «білім» эвристикалық әлеуетін дәлелдеу. Зерттеу жұмысының практикалық маңызы мен келешегі -

бұрыннан бар және оқу үдерісіне сыналған: А.Райымбергеновтың «Домбыра ұйренейік» ауызша оқыту әдісі мен Г.Т. Әлпейісованың қазақ әнінің материалы бойынша «Этносольфеджио» курсы тиімді енгізудің теориялық-әдіснамалық негіздерін жасау болып табылады. Сондай-ақ «Музыкалық психотерапия» пәнінің аясында «Куйтерапия» курсы істеу және апробациялау үшін перспективалы болып табылады.

Түйін сөздер: Тейри белгісі, білім, Тәңіршілдік ашық дүниетаным ретінде, ауызша музыкалық кәсіби білім, күй, Домбыра ұйренейік, Этносольфеджио.

Введение. Актуальность темы статьи обусловлена необходимостью изучения проблем исследования терминов казахской, шире – тюркской духовности, связанных с дальнейшей эволюцией истоков модернизации общества в общемировой глобализационный поток, отягченный цифровизационными процессами. Особое значение приобретает проблема для формирования национального сознания нового поколения, а, следовательно, в сфере образования, в частности, музыкально-педагогического образования для подготовки кадров нового формата.

В свете сказанного высвечивается актуальность изучения аутентичных терминов, в том числе ключевого концепта, экзистенциальной (смысло-жизненной) константы «білім» казахской/ тюркской духовности. Сохранилось понимание білім в значениях: А) Тейри бельгиси – (сакральное знание, полученное от Всевышнего Тенгри, написание которого приводится в оригинале, то есть в русской транскрипции по Глоссарию) [1, с. 68]; Б) в современном казахском языке: - знание и образование – білім, білім беру, білім алу [2, с. 536]; 1) исходя из вышеизложенного, авторы интерпретируют «білім» как целостное сакральное учение – знание – образование, получившее наиболее высокое развитие в музыкальном искусстве и образовании кочевого мира Центральной Азии.

Исходя из вышеизложенного, **цель исследования:** - выявить и осмыслить эвристический потенциал «білім» в контексте устного музыкального профессионализма как универсального и вместе с тем уникального феномена - казахского музыкального образования. **Задачи исследования:** 1 выявить истоки и сущность экзистенциальной (смысло-жизненной) константы «білім» как ключевого концепта тенгрианства, Көк Мәңгі тәңірілік – Вечного Синего неба в аутентичном казахском варианте [3, с. 63]; 2 охарактеризовать предпосылки и условия, способствовавшие формированию и развитию «білім» как ключевого мировоззренческого экзистенциала духовности кочевой культуры тюркского мира; 3 раскрыть место и значение «білім» в казахской, шире – тюркской культуре, а именно: врачбно-воинской магии, целительстве и духовном наследии; 4 доказать, что «білім» составляет «жесткое ядро», исходный пункт устного музыкального профессионализма казахской, шире – тюркской сакральной культуры; 5 обосновать положение о устном казахском музыкальном профессиональном образовании как самоценном,

жизнеспособном и уникальном феномене национального музыкального профессионализма.

Тем самым, ставится и решается задача переосмысления «білім» в широком – культурфилософском – понимании как целостного воспитательно-образовательного процесса, призванного формировать креативную личность, востребованную на рынке труда. В этом заключается ее принципиальное отличие от современных исследований, в которых образование, во-первых, не связано, а то и идет вразрез задачам воспитания; и, во-вторых, сводится к знаниецентризму, успешной сдаче тестов и других аналогичных заданий.

Инновационность заявленной проблемы заключается во введении в научный оборот нового терминологического аппарата, который пока является достоянием узкого круга специалистов.

2) **Методы:** Методология и методы исследования базируются на реконструкции герменевтической интерпретации ключевого концепта «білім» в контексте тенгрианства как открытого мировоззрения (Н.Г. Аюпов). Исследование включает многоуровневый (философско-культурологический), общенаучный (педагогический) и специально-научный (музыковедческий) аналитические уровни. Теоретико-методологической основой для изучения сущности номадического опыта сакральной культуры послужили также холистический (целостный), компаративный, междисциплинарный, общецивилизационный и региональный подходы. Авторы статьи опираются на современное понимание методологии как научной деятельности, складывающейся «из диалектики трех компонентов – нового научного материала, новой методологии и новых методических принципов» [4, с. 26]. Иными словами, обусловлено «процессами жизнедеятельности, усилившими значение общей методологической культуры как учения об организации практикоориентированной методической деятельности»; как алгоритма «поиска теоретической и практической цели, набор приёмов, методов, средств, способов, принципов достижения цели» [4, с. 35].

В статью включены также методы наблюдения и аналитической рефлексии, осуществляемые авторами за ходом практической апробации: авторской программы «Мұрагер» профессора, педагога-новатора А. Райымбергенова, востребованной в устном/ безнотном обучении «Домбыра ұйренейк» [5, сс. 53-63; сс. 55-62; 107-115 бб.]; курса Этносольфеджио и саморефлексии практического курса Этносольфеджио на казахском песенном материале профессора Г.Т. Альпеисовой как для творческих, так и музыкально-педагогических специальностей Республики Казахстан [6].

В перспективе планируется также целенаправленное изучение зарубежных наработок по музыкальной психотерапии и авторской методики А. Райымбергенова с целью разработки и апробации курса «Кнүйтерапия» в контексте дисциплины «Музыкальная психотерапия» для бакалавриата и магистратуры.

Таким образом, методологическую основу и методы исследования составят реконструкция, интерпретация, компаративный и герменевтический

анализ аутентичных экзистенциалов казахского и древнетюркского духовного наследия в культурно-историческом измерении, а также диалектический, конкретно-исторический, комплексный и междисциплинарный подходы к рассмотрению сущности темы статьи, ее теории, практики и методолого-методических оснований.,

3) **Результаты:** Конкретные авторские результаты исследования составляют следующие положения: 3.1 выявлено, что экзистенциальная (смысложизненная) константа «білім» является ключевым концептом тенгрианства как открытого мировоззрения; 3.2 охарактеризованы вкратце предпосылки и условия, способствовавшие формированию и развитию «білім» как ключевого мировоззренческого экзистенциала духовности кочевой культуры тюркского мира; 3.3 раскрыто место и значение «білім» в казахской, шире – тюркской культуре, а именно: врачбно-воинской магии и целительстве; 3.4 доказано, что «білім» составляет «жесткое ядро», исходный пункт устного музыкального профессионализма казахской, шире – тюркской сакральной культуры; 3.5 обосновано положение о устном казахском музыкальном профессиональном образовании как самоценном, жизнеспособном и уникальном феномене национального музыкального профессионализма.

Остановимся более обстоятельно на каждом из пунктов.

3.1 экзистенциальная (смысложизненная) константа «білім» является общетюркским достоянием, что обосновывается наличием этнических вариантов данного ключевого концепта тенгрианства как открытого мировоззрения. История вопроса восходит к трудам исследователей, подготовившим «Глоссарий. Краткий терминологический словарь тенгриеведения», в котором приводились термины «тейри бельгиси», «білім» - билим и другие понятия в русскоязычной транскрипции [1].

Изучение и философско-научный анализ понятия и близких к нему по смыслу и значению терминов показал, что экзистенциалы Тейри бельгиси, билим, этитии, этин, үөрэх, уһуйуу составляют аутентичный аппарат концепта «білім» как целостного сакрального учения-знания-образования [1]. Подобный подход к познанию мира и себя в нем был одним из вариантов гениального открытия древних землян, заложивших основы духовного бытия. Накопление, осмысление и трансляция духовного опыта происходила в устном культурном бытии, составляющем основополагающую и ведущую часть общечеловеческого достояния.

Более того, степным народам тюрко-монгольского мира удалось обеспечить жизнеспособность феномена, характеризующегося многообразием этнических типов. Сказанное обусловлено тем, что культурная жизнь и научно-образовательная традиция человечества начиналась с устного пласта. Весь древний и средневековый мир вплоть до индустриальной цивилизации развивался преимущественно в условиях устной трансляции культурных достижений человеческого общества.

В новых исторических условиях, а именно: письменной цивилизации устное бытие культуры многими народами было вытеснено и предано забвению. В результате на современном этапе и устная культура, как целостность, и «білім» как одна из неотъемлемых составляющих исторического процесса, предстают как уникальный феномен.

3.2 охарактеризованы вкратце предпосылки и условия, способствовавшие формированию и развитию «білім» как ключевого мировоззренческого экзистенциала духовности кочевой культуры тюркского мира. Древнетюркская универсалия Тейри бельгиси, билим, білім оказалась жизнеспособным концептом, благодаря которому имеется возможность высветить закономерности устного типа образования в его целостной ипостаси как Дар небес – Тәңірі білімі. Как сакрального знания-учения, который дается свыше. Подобное положение обеспечивалось устной формой трансляции, присущей кочевому миру Великой Степи, обогащавшей наших предков все новыми культурными открытиями. Приобретаемые в ходе развития культурные знания, умения и навыки получили со временем оформление в ритуально-магическом комплексе, наделявшемся высоким духовным содержанием.

3.3 С течением времени происходит дифференциация исходного «білім» на специализированные сферы (искусство, в том числе, военное искусство, медицина, вернее, целительство; образование, религия и т.д.), каждая из которых проходит свой культурно-исторический путь. В статье дается краткий обзор «білім» как врачебно-воинской магии и целительства, Уместно отметить, что подразделение на военную, лечебную и многие другие виды условно и правомерно в теоретическом ракурсе. Между тем, как формирование их происходило в недрах духовно-магического учения «білім», подтверждением чему тот факт, что выполнялись одним и тем же кругом ритуальных посредников.

3.4 доказано, что «білім» составляет «жесткое ядро», исходный пункт устного музыкального образования в Казахстане, гармонично сосуществующая с образованием в письменной форме и аудиовизуальном формате. При этом принципиальное отличие от существующих аналогов в мире составляет устное музыкальное образование, восходящее к универсальному феномену общечеловеческой культуры. А именно: устному типу трансляции, для которого присуще вплетенность в культурную целостность как духовный феномен.

Подобный подход присущ и И. Мациевскому, которым устный музыкальный профессионализм характеризуется в целостности искусства и образования. Автором приводятся примеры неофициального народного обучения в разных странах. Тем самым отстаивается суждение о жизнеспособности и перспективности устного музыкального образования как транслятора духовной культуры в настоящем и будущем общечеловеческой цивилизации [7].

В отличие от этих форм обучения в народной среде, школа Көкіл А. Райымбергенова, существующая более четверти века, имеет официальный статус, а его авторская устная методика «Домбыра үйренейік» рекомендована Министерством образования и науки РК для общеобразовательных школ. Обобщая, можно выделить следующие признаки, присущие казахскому феномену «білім»: тесное взаимодействие слова и музыки, устный способ трансляции, всеобщность, индивидуальный характер интеллектуально-творческой деятельности, импровизационность. Ее культурно-историческое значение заключается в том, что сохранены исходные универсальные основания феномена образования как транслятора духовности, получившие развитие в устнопрофессиональной музыкальной практике.

3.5 Обосновано положение о устном казахском музыкальном профессиональном образовании как самоценном, жизнеспособном и уникальном феномене национального музыкального профессионализма. Устный метод используется А. Райымбергеновым в школе Көкіл а также в консерватории при обучении студентов кюям. Тем самым педагогом-новатором обеспечивается преемственность общего и специального устного образования, актуального для сохранения и развития уникального феномена музыкальной практики.

4) **Дискуссия или обсуждение.** Изучение сущности образования проводится в контексте понимания его как всеобщего (общечеловеческого), регионального (центрально-азиатского) и особенного (национального). Как всеобщее, образование восходит к устной культуре и соответственно устному образованию, являющегося основополагающей и ведущей вплоть до индустриальной эпохи. В индустриальном обществе образование становится феноменом письменной культуры, что обусловлено кардинальной сменой способа трансляции культуры в западном мире. В культурах Востока («множества разных востоков», по определению Л.Н. Гумилева) сосуществуют устный и письменный институты образования.

На современном этапе в культуре человечества доминируют электронные средства коммуникации (инфокоммуникации), унифицирующие духовные основания мира человека и его культурного бытия. Аудиовизуальный способ трансляции культуры присущ и образованию, являющемуся одним из культурных форм. Соответственно феномену образования присущи как позитивные, так и негативные тенденции культурного целого.

Таким образом, способы трансляции культуры оказали решающее воздействие на характер развития образования. При этом технико-технологический прогресс привел к потерям духовных оснований. Подобное положение актуализирует задачу переосмысления сущности образования в казахстанском обществе в контексте темы статьи.

Благодатный объект в свете сказанного исследование музыкального образования в Казахстане, в котором органично сочетаются все три способа трансляции культуры. Тем самым имеется возможность изучения образования, во-первых, как целостности в культурно-историческом измерении. Во-вторых,

проследить и выявить истоки духовности Великой Степи с точки зрения возможностей дальнейшей духовной модернизации в образовании XXI века.

Решение задачи, а именно: освещение образования как транслятора духовности требует обращения, прежде всего к трудам Мак-Люэна, в котором он выделяет дописьменные (бесписьменные), письменные (книжные) и экранные (информационные) общества и культуры [8]. Концепция Мак-Люэна разработана в широком русле, при этом автором не ставилась и не решалась задача исследования образования как способа трансляции культуры. Единственная ниша, где ведутся разработки в данном русле – сфера музыкальной культуры, где устное музыкальное образование изучается как живое развивающееся явление, придающее неповторимое многообразие устному профессионализму [7].

Как уже отмечалось в данном русле устное музыкальное образование отстаивается И. Мациевским, которым проводится анализ контактной коммуникации, трансляции (существования и передачи музыкальной культуры) в непосредственном творческо-исполнительском акте от учителя к ученику, от поколения к поколению. Вместе с тем, как И.Мациевским, так и другими зарубежными исследователями, например, кыргызским ученым Р. Амановой[9], устное музыкальное образование не выделяется в специальный предмет изучения. Это же касается и научного языка, в котором используется термин традиционный музыкальный профессионализм, то есть в русле музыковедения.

Что касается ученых Казахстана, то им, с одной стороны присущ музыковедческий подход (А. Мухамбетова, С. Утегалиева, Г.Альпеисова, А. Раимбергенов и другие исследователи), которыми ведутся изыскания для творческих учебных заведений – ДМШ, консерватории, университеты искусств [10]. С другой стороны, разрабатываются и проблемы в сфере музыкально-педагогического образования (А. Мухамбетова, Б. Кокумбаева, Г. Альпеисова и другие) [5, 10, 11].

Отличие данного исследования от ранее проведенных. Образование как культурный феномен изучается многими учеными. Вместе с тем, несмотря на серьезные успехи, остаются нерешенными актуальные проблемы. Основная проблема кроется, на наш взгляд, в пренебрежении к самому важному – первому – этапу общечеловеческой культуры. Так, теория Г. Мак-Люэна, о которой шла речь выше, получила распространение и дальнейшее развитие в русскоязычном медиaprостранстве. Верно отмечается, что: а) в дописьменной социокультурной реальности (СР) «восприятие мира и все формы общения основаны на слухе и других органах чувств»; б) этот период в истории культуры самый длительный; в) «Важнейшим средством общения и передачи информации здесь является язык» [12].

При этом вызывает серьезное возражение вывод об историческом значении дописьменной социокультурной реальности как лишь предпосылки «для формирования духовной сферы культуры». Причина сложившейся ситуации заключается в том, что определение дописьменные (бесписьменные)

содействовало конвенциональному договору о устном этапе общечеловеческой цивилизации только лишь как подготовительном периоде к формированию духовной культуры. Отсюда проистекает и тот факт, что вопросы о культурно-историческом смысле, качественном своеобразии и значении образования как устного способа трансляции духовности остались вне внимания научно-философского анализа и культурно-образовательной практики.

Между тем, как отмечалось выше, музыкальное образование кочевого мира Великой Степи восходит к универсальному феномену общечеловеческой культуры. А именно: устному образованию, для которого присуще вплетенность в культурную целостность как духовный феномен. Соответственно подобный целостный культурно-исторический опыт содействует формированию целостной личности. Тем самым, устное образование как социокультурный процесс реализует свою основную функцию, а именно: соединение поколений в общем пространстве, для которого характерна бытийность каждого из его участников и выстраивание общей со-бытийности. Сказанным обосновывается проблема актуализации аутентичного музыкального образования в Великой Степи как транслятора духовности Мэнгілік ел.

Таким образом, принципиальное отличие идеи от существующих аналогов предоставляет возможность освещения актуальной для страны и мира темы. В свою очередь, теоретико-методологическому прояснению и актуализации исходных значимых оснований содействует последовательное развитие и современное сосуществование в музыкальном образовании Казахстана всех трех типов культурной трансляции: в устной форме, письменной форме и аудиовизуальном формате. В этом заключаются принципиальные отличия идеи статьи от существующих аналогов.

Практическая значимость заключается в выявлении эвристического потенциала музыкального образования, который будет способствовать сохранению и развитию наследия и истоков с целью духовной модернизации общества. Тем самым решение проблемы содержит и возможность функционирования казахского языка как транслятора духовной культуры, как духовно-культурного феномена. Разработанные научно-практические рекомендации могут быть использованы для совершенствования культурной политики государства в образовательно-воспитательной сфере и практике преподавания различных курсов гуманитарного профиля. В этом востребованность темы статьи как во внутренней, так и внешней культурно-образовательной политике независимой Республики Казахстан.

5) Заключение

Статья посвящена изучению и обоснованию положения о понятии «білім» как исходного основания, «жесткого ядра», содействовавшего его формированию как сакральной целостности: знания, учения и образования общетюркской духовности. Предпринимается освещение различных этнических вариантов «білім» в кочевом тюркско-монгольском мире

Великой степи. На примере констант «білім», Тейри бельгиси – (сакральное знание, полученное от Всевышнего Тенгри) освещаются основополагающие черты образования в контексте устного духовно-культурного бытия. На казахском материале выявляется, что білім составлял генетический исток военной, медицинской (шипагерлік) и образовательной видов магии, раскрываются эвристическая значимость и инновационные аспекты білім в современной культуре и образовании как жизнеспособного развивающегося феномена.

На наш взгляд, білім как исходный ритуально-магический комплекс, получивший многообразное преломление в казахском білім жизнеспособен в таком направлении как кюйтерапия. Здесь уместно провести сравнительную параллель с современными тенденциями в музыкотерапии. К примеру, в Канаде успешно реализуются программы музыкальной терапии, в том числе как клинической музыкальной терапии а так же новой профессии в сфере музыкально-педагогического образования.

После оценки сильных сторон и потребностей каждого пациента, квалифицированный специалист назначает лечение, включая различные виды музыкально-творческой деятельности: слушание, исполнение, сочинение музыки и т.д. Благодаря музыкальному участию в терапевтическом контексте, способности пациентов укрепляются и переносятся в другие сферы их жизни. Музыкальная терапия также предоставляет возможности для общения, которые могут быть полезны для тех, кому трудно выразить себя словами. Исследования в области музыкальной терапии подтверждают ее эффективность во многих областях, таких как: общая физическая реабилитация и содействие движению, повышение мотивации людей к участию в лечении, оказание эмоциональной поддержки клиентам и их семьям, а также предоставление возможности для выражения чувств. На современном этапе клиническая музыкальная терапия – единственная профессиональная, основанная на исследованиях область, которая активно применяет результаты науки к творческому, эмоциональному и энергетическому опыту музыки для лечения и образовательных целей [13].

Аналогичные исследования и конференции по проблемам музыкальной терапии интенсивно проводятся во многих других странах [14]. В русле темы статьи актуально исследование, в котором изучалось влияние управляемых образов через музыку (GIM) и методов релаксации на уровень тревожности состояния и черты. Цель состояла в том, чтобы определить, повлияет ли обучение GIM на воспринимаемый уровень стресса. Результаты теста показали, что экспериментальная группа испытала снижение воспринимаемого ситуационного стресса (измеряемого как состояние тревоги). Анализ данных показал, что различия в оценках состояния между группами были статистически значимыми. Целью другого исследования являлось изучение того, как люди в современном обществе могут применять музыку в своей повседневной жизни для улучшения своего здоровья и благополучия. В ходе серии качественных интервью информанты рассказали о

том, как музыка стала частью их медицинской практики. Еще один важный аспект основан на теоретических основаниях исследования и оценки клинических вмешательств. Специалисты задавали вопросы, требующие глубокого качественного анализа. Было изучено влияние предпочтительного прослушивания музыки на уровень стресса 33 авиадиспетчеров. Результаты показали, что как в контрольных, так и в экспериментальных условиях уровни государственной тревоги значительно снижались с течением времени ($p < .05$), без разницы в снижении между условиями. Самоотчеты о степени симпатии к музыке и эффективности в снижении стресса также указывали на положительный отчет музыки в снижении рабочего стресса для авиадиспетчеров. Это исследование способствует разработке модели, которая стремится прояснить взаимодействие музыки и рабочего места; кроме того, оно имеет значение для практики музыкальной терапии в организациях. Тем самым набирает силу движение интеграции білім как медицины – звукотерапии- и образования в мире.

В связи с набирающими оборот тенденциями возникают ряд проблем и вопросов. Серьезный вопрос – как именно осуществляется преемственность в устном типе образовательного процесса, трансляция опыта образования. Судя по скудным сведениям из разрозненных источников, білім в древнем мире Великой Степи – призвание, которое дается свыше и передается генетически от отца к сыну. Этот вопрос пока остается открытым, для более тщательного освещения требует немало времени и кропотливых усилий.

Список источников

1. Глоссарий. Краткий терминологический словарь тенграведения// Материалы VI-й Межд. научно-практической конференции (14-16 июня 2017 г., - Астана, Казахстан)/ под ред. Л.В. Федоровой - 1-е изд. - Астана: ТОО Мастер По, 2017.-140 с.
2. Русско-казахский словарь/ Под ред. Н.Т. Сауранбаева, Г.Г. Мусабаева, Ш.Ш. Сарыбаева, тпетеь изд., перераб. и дополн. Алматы: Дайк-пресс, 2005 – 1152 с.
3. Бегалинова К., Кокумбаева Б. Тенгрианство как феномен тюркской духовности (на казахском материале): монография / К. Бегалинова, Б. Кокумбаева. - Алматы: Қазақ университет!, 2020 - 245 с.
4. «Методология: вчера, сегодня, завтра. В 3-х тт.» /ред.-сост. Г.Г. Крылов, М.С. Хромченко - М.: Шк. Культурной Политики, 2005. Т. 1. - 471 с.
5. Кокумбаева Б.Д. Казахская музыкальная культура: учебное пособие /Б.Д. Кокумбаева. – Павлодар: ПГПУ, 2020. – 134 с.; Кокумбаева Б.Д. Неисчерпаемый мир музыки Великой Степи: монография / Б.Д. Кокумбаева. – Павлодар: ППУ, 2020. – 155 с.; Қоқымбаева Б.Ж., Шавалиева З.Ш. Ұлы Даланың сарқылмас үн әлемі: монография / Б.Ж. Қоқымбаева, З.Ш. Шавалиева. – Павлодар: НАО ППУ, «РББ», 2021. – 212 б. и другие публикации.

6. Alpeisova G. Omarova G., KuseubayA. National Traditions of the 21st Century: Problems with the Preservation and Translation of Kazakh Traditional Music // Acta Histriae. – 2016. – Vol. 23. – Iss.2. – P.285-296.; Alpeisova G. Mukhitdenova B., ShaikenovaZhanarSh. Artistry as a phenomenon of artistic creativity //Fontes. Artis Musicat. -2017. –Vol. 64/3. - July-September. - P.222-234; Alpeisova G., Omarova G. N., Maldybaeva R.S. A new quality of teaching solfeggio in the system of music education // Opción, Año 34, No. 87-2 (2018): P. 70-86 ISSN 1012-1587/ISSNe: 2477-9385;

7. Herbert Marshall McLuhan. The Gutenberg Galaxy: The Making Typographic an – 1962 – P. 496.

8. Мациевский И. Традиционный музыкальный профессионализм между векторами интеграции// Айт-журнал №4 - 20077 - сс. 10-13.

9. Аманова Р.А. Традиционная устно-профессиональная музыка кыргызов - Авторефератдиссертации на соискание учёной степенидоктора искусствования - Бишкек – 2017.

10. Мухамбетова А. Система детского эстетического воспитания А.и С.Раимбергеновых// Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век.- Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 544 с. – С. 423-428; Кокумбаева Б.Д. Актуализация проблемы общества знания в контексте национальной идеи «Мәңгілік Ел» (на примере массового музыкального образования)// Актуальные проблемы модернизации Казахстана = Қазақстан жаңғыруының өзекті мәселелері. Материалы Международной научной конференции, посвященной 80-летию академика НАН РК, доктора философских наук, профессора А.Н. Нысанбаева . – Алматы: Институт философии, политологии и религиоведения КН МОН РК, 2017 – 513 с. – каз., рус. – сс. 224-228.

11. Альпеисова Г.Т.Освоение казахского музыкального языка в курсе этносольфеджио как фактор формирования национальной идентичности //Вестник ПГУ им. Торайгырова, № 2 – Павлодар, 2016. – С. 40-45; ее же: Этносольфеджио в контексте сохранения культурного кода нации //Вестник ЕНУ им. Л.Н. Гумилева. - 2017.-№5(120). Ч.II -С.50-52; ее же: Этносольфеджио (учебное пособие). Свидетельство о государственной регистрациина объект авторского права №2143 от 12 ноября 2015 года и другие.

12. Типология культур
<http://www.grandars.ru/college/sociologiya/tipologiya-kultury.html>.

13. Музыкаотерапия сегодня: наука, практика, образование: материалы Международной конференции, г. Москва, 22–23 марта 2019 г. / под общ. ред. В.П. Петрушина; Московский педагогический государственный университет. Институт изящных искусств [Электронное издание] – Москва: МПГУ, 2019 http://www.ampp.ru/files/sbornik_konferen_MT_2019.pdf - 105 с.; Hammer S.E. The effects of guided imagery through music on state and trait anxiety. Journal of Music Therapy.- 1996; 33:47-70; RuudE., Professor. Can music serve as a «cultural immunogen»? An explorative study // International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being. 2013,8(1):20597; Rickson D., Mac Ferran K. Music Therapy in Special Education // Kairaranga – 2007,Volume 8(1):40-47; Lesuik T.

The effect of preferred music listening on stress levels of air traffic controllers // *The Arts in Psychotherapy*. 2008; 35 (1): 1-10.

14. Young L. Multicultural issues encountered in the supervision of music therapy internships in the United States and Canada // *The Arts in Psychotherapy*. - 2009, 36 (4):191–201; Music Therapists, key to your health Home About CAMT & Music Therapy Land Acknowledgement. About CAMT About Music Therapy Provincial & Multi-Provincial Associations Board of Directors and Staff CAMT and Social Justice Association Documents MTA Credentials & Members CAMT Ethics; Canadian Music Therapy Education Programs Research Government RegulationRelated Links Contact Us Membership Music Therapy Awareness Canadian Journal of Music Therapy (CJMT) Events <https://www.musictherapy.ca/>, Lawes, M. (2020). On improvisation as dreaming and the therapist's authentic use of self in music therapy. *British Journal of Music Therapy*. 34(1); pp. 6 – 18, Oddy, N.R., Brault, A. (2020). "How do you write your music therapy goals and therapy?": seeking Canadian perspectives. *Canadian Journal of Music Therapy*. 26; pp. 30-47.

Курбанова Джамиля Азимовна

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель Туркменской национальной консерватории им. М. Кулиевой

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9127-6939>

j_kurbanova@mail.ru

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ БЫТОВАНИЯ ЭПИЧЕСКИХ ОБРАЗЦОВ ИЗУСТНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ТУРКМЕНСКИМИ БАХШИ

Аннотация. Одним из центральных направлений в творчестве туркменских бахши является эпическое сказительство. На протяжении многих веков *бахши-дестанчи* передавали из поколение в поколение наследие древних *озанов*, донеся до настоящего времени живую традицию исполнения эпических жанров. Благодаря мастерству певцов-сказителей оживают легенды о *Горкуте* и *Гёроглы*; особой любовью среди слушателей пользуются народные *дестаны* и музыкально-поэтические поэмы туркменских поэтов-классиков. Вместе с тем, с течением времени ряд жанров эпического сказительства подвергается трансформации, либо исчезновению.

Цель статьи – выявить современные тенденции бытования эпических образцов изустно-музыкальной традиции в творчестве бахши-дестанчи. В качестве объекта исследования использованы образцы эпических жанров, хранящиеся в фондах музыкально-этнографического центра Туркменской национальной консерватории, а также из личного архива автора. Методологической базой послужили труды В. Бартольда, Е. Бертельса, В. Жирмунского, К. Райхла, С. Жераньска-Коминек, М. Косяева, Б. Каррыева, Б. Маметязова и других. Сравнительный анализ исполнительских образцов наставников и современных продолжателей традиции выявил тенденцию сжатия композиционной структуры сказаний при сохранении целостного сюжета повествования, а также сокращение общего количества дестанных песен. В результате исследования выявлена жанровая типология эпических песен, с характеристикой функционального предназначения каждого подвида.

Ключевые слова: эпос, дестан, сказитель, бахши-дестанчи, дутар, гиджак, драматургия эпоса, эпическая фабула, легенда с музыкой, эпическая песня.

Kurbanova Djamilya Azimovna

Ph D, Senior Lecturer,

Turkmen National Conservatoire named by M. Kulieva

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9127-6939>

j_kurbanova@mail.ru

MODERN TRENDS IN EXISTENCE OF EPIC SAMPLES OF ORAL AND MUSICAL TRADITION BY TURKMEN BAKHSHI

Annotation. One of the central directions in the work of the Turkmen bakhshi is epic storytelling. For many centuries, bakhshi-destanchi have carefully passed down the heritage of ancient *ozans* from generation to generation, bringing to the present day a living tradition of performing epic genres. Thanks to the skill of singer-storytellers, legends about the Gorkut and Gorogly come to life; destans and poems of Turkmen classical poets enjoy special love among listeners. At the same time, over time, a number of genres undergo transformation or complete disappearance. The purpose of the article is to identify modern trends in the existence of epic samples of the oral-musical tradition. For the first time, an attempt is made to characterize the functional purpose of the epic song, which develops musical dramaturgy in destans. Samples of the epic heritage kept in the funds of the Music and Ethnographic Center of the Turkmen National Conservatory, as well as from the personal archive of the author, were used as the object of study. The methodological basis was the works of V. Bartold, E. Bertels, V. Zhirmunsky, K. Reichl, S. Zheranska-Kominek, M. Kosyaev, B. Karryev, B. Mametyazov and others. A comparative analysis of the performance samples of mentors and their modern followers revealed a tendency to compress the compositional structure of legends while maintaining a holistic storyline, as well as a reduction in the total number of epic songs performed in destans. As a result of the study, the genre typology of the epic song was revealed with the functional purpose of each subspecies.

Keywords: epic, destan, legend with music, bagshy-destanchi, narrator, epic dramaturgy, epic plot, dutar, gydjak, epic song.

Курбанова Джамия Азимовна

Өнертану кандидаты, М. Кулиева атындағы Түрікмен ұлттық консерваториясының аға оқытушысы

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9127-6939>

j_kurbanova@mail.ru

ТҮРІКМЕН БАХШИЛЕРІНІҢ АУЫЗЕКІ-МУЗЫКАЛЫҚ ДӘСТҮРІНДЕГІ ЭПИКАЛЫҚ ҮЛГІЛЕРІНІҢ ҚАЗІРГІ ҮРДІСТЕРІ

Аннотация. Түрікмен бахши шығармашылығындағы орталық бағыттардың бірі-эпикалық ертегілер. Көптеген ғасырлар бойы бахши-дестанчи ежелгі азандардың мұрасын ұрпақтан-ұрпаққа берді, осы уақытқа дейін эпикалық жанрларды орындаудың тірі дәстүрін жеткізді. Өнші-әңгімешілердің шеберлігінің арқасында Қорқыт пен Герогл туралы аңыздар өмірге келеді; халық дестандары мен түрікмен классикалық ақындарының музыкалық-поэтикалық поэмалары тыңдаушылар арасында ерекше сүйіспеншілікке ие. Сонымен бірге, уақыт өте келе эпикалық ертегінің бірқатар жанрлары өзгеріске ұшырайды немесе жойылады.

Мақаланың мақсаты – бахши-дестанчи шығармашылығындағы ауызша-музыкалық дәстүрдің эпикалық үлгілерінің қазіргі тенденцияларын анықтау. Зерттеу нысаны ретінде түрікмен ұлттық консерваториясының музыкалық-

этнографиялық орталығының қорларында, сондай-ақ автордың жеке мұрағатынан сақталған эпикалық жанрлардың үлгілері пайдаланылды. Әдістемелік база в.Бартольд, Е. Бертельс, в. Жирмунский, к. Рейхл, Жераньск-Коминек, М. Косяев, Б. Карриев, Б. Маметязов және басқалардың еңбектері болды. Тәлімгерлер мен дәстүрді қазіргі заманғы жалғастырушылардың орындаушылық үлгілерін салыстырмалы талдау баяндаудың тұтас сюжетін сақтай отырып, аңыздардың композициялық құрылымын қысу үрдісін, сондай-ақ берілген әндердің жалпы санының азаюын анықтады. Зерттеу нәтижесінде әр кіші түрдің функционалдық мақсатын сипаттайтын эпикалық әндердің жанрлық типологиясы анықталды.

Түйін сөздер: эпос, дөстан, әңгімеші, бахши-дөстанчи, дутар, гиджак, эпостың драматургиясы, эпикалық сюжет, музыкамен аңыз, эпикалық ән.

Введение. Центром эпического сказительства в Туркменистане является Дашогуз (северный регион государства). Сконцентрированные в нем исполнительские школы и направления обозначаются либо по названию племени (*човдур ёлы*), либо связаны с именами основоположников (*Назар баганын ёлы, Магтымгулы Гарлынын ёлы, Баяр багшынын ёлы*). Слово «школа» в данном контексте «символизирует взаимоотношения между различными сказителями, которые образуют цепочку передачи эпических поэм от одного певца к другому, от учителя к ученику» [1, с. 69]. Эпические школы функционируют и в других регионах Туркменистана. При различии инструментария и репертуара, всех сказителей объединяют общие методы выстраивания эпического повествования, а также единая композиционная структура и функции дөстанных песен.

Песенные эпизоды являются важнейшим компонентом эпического сказания, благодаря песне осуществляется развитие музыкальной драматургии в дөстане. Последовательность песен определяется сюжетом повествования, однако выбор мелодий для эпических песен большей частью зависит от самого сказителя. Дөстанчи волен сокращать или удлинять сюжет повествования, вводя в него новые сюжетные разветвления и песни. Далее мы раскроем жанровую типологию эпических песен и рассмотрим, какие музыкально-поэтические структуры заложены традицией и обязательны для исполнения, а в каких случаях бахши применяет импровизаторское начало, обогащая повествование песнями из собственного исполнительского репертуара.

Обзор литературы. Музыкальная культура туркмен привлекала внимание многих ученых и путешественников, побывавших на туркменской земле. В их числе венецианский путешественник XIII века Марко Поло, англичанин А. Борнс, польский ориенталист А. Ходзько, венгерский исследователь Арминий Вамбери, французский офицер Генри де Блоквиль, многие русские исследователи.

Целенаправленное изучение эпического наследия туркмен начинается в первой половине XX века. Интересные сведения, связанные с характеристикой

народного эпоса, можно найти в трудах В. Бартольда [2], Е. Бертельса [3], В. Жирмунского [4], А. Якубовского, П. Скосырева [5], исследователей отечественной науки М. Косяева, П. Кичигулова, Б. Маметьзова [6], А. Бекмырадова [7], А. Баймурадова, поднимающих проблемы генезиса и сюжетного состава эпических сказаний. Национальные версии эпоса «Гёроглы» – предмет фундаментальных исследований академика Б. Каррыева. В своей монографии «Эпические сказания о Гёроглы у тюркоязычных народов» [8] он прослеживает этапы формирования цикла и характеризует его национальные версии. Проблемы этнографического характера отражены в трудах В. Баилова [9], С. Демидова, А. Джикиева, Э. Чарыевой, С. Маметнурова, Г. Гузучиевой и других.

Достиженные филологами, историками, этнографами и фольклористами достижения в области изучения эпического наследия послужили фундаментом для музыковедческих изысканий. Вопросы, связанные с поэтикой и структурой народных песен затронуты в трудах В. Успенского, В. Беляева [10], Ш. Гуллыева [11], Н. Абубакировой, М. Гапурова, М. Курбанова [12]. Вместе с тем, по отношению к эпосу наука этномузыкология в Туркменистане еще только делает свои первые шаги, поэтому исследования данного направления нуждаются в более детальном освещении.

Основная часть. Озаны – так называли своих сказителей *огузы*, древнейшие предки туркмен. Носителей эпической традиции в современном Туркменистане именуют *бахши-дестанчи*; они сохранили до настоящего времени живую традицию исполнения глав эпоса «Гёроглы», многочисленных дестанов, в числе которых народные сказания «Шасенем и Гарып», «Хурлюкга и Хемра», «Неджеп оглан», а также авторские поэмы Магруппы («Юсуп и Ахмет», «Сейпельмелек и Метхальджемал»), Андалиба («Юсуп и Зулейха», «Зейнеларап», «Баба Ровшен» и «Лейли и Меджнун»), Шабенде («Шабахрам», «Гуль и Бильбиль»), Молланепеса («Зохране и Тахыр») и других поэтов-классиков.

При всем многообразии эпического наследия, с сожалением приходится констатировать факт уменьшения исполнительского багажа народных сказителей. Так, бытовавшая еще в начале XX века среди *бахши-човдуров* (проживающих в этрапе *Болдумсаз* Дашогузского вelaya) традиция исполнения эпического цикла «Горкут ата» в настоящее время безвозвратно утеряна. Если столетие назад репертуар дестанчи дашогузской школы насчитывал свыше сорока глав эпоса «Гёроглы», то современные сказители исполняют не более 3-4 сказаний, что трансформирует восприятие эпического полотна как монументального цикла. Отчетливо выступает угроза исчезновения отдельных музыкально-поэтических жанров, например, *легенды с музыкой*. Уменьшается и количество исполняемых в дестане песен.

Что же влияет на оскудение исполнительского репертуара? Прежде всего, изменившиеся интересы современного слушателя. В прежние времена *бахши* несли в народ не только свое искусство, но и информацию обо всем, что творится вокруг. Прибытие в село народных музыкантов воспринималось как

событие, из ряда вон выходящее – желающие послушать народную музыку сходились и съезжались со всех селений. В настоящее время современная техника упрощает возможность соприкосновения с народным творчеством, позволяя в любое время суток услышать и увидеть музыку любого качества и формата, делая обыденным некогда важнейший акт сказительства.

Веяния эпохи коснулись и методов передачи устной традиции: мелодии песен молодые дестанчи по-прежнему воспринимают «с рук» наставников, однако текстовые разделы сказания уже фиксируются, что меняет сам подход к устному творчеству и влияет на ослабевание импровизационного начала и утрату вариантного многообразия. Скорость жизни современного человека не позволяет расслабиться и всецело посвятить себя неторопливому восприятию эпического сказания. Данное обстоятельство сказывается на качестве исполнения. Если раньше для выступления народных музыкантов отводилось специальное время – часто они пели на протяжении всей ночи, заканчивая свое выступление на рассвете, то на современные свадьбы бахши уже, как правило, приглашаются в первую половину дня, музыка их звучит лимитировано, до приезда свадебного каравана с невестой. В результате, публика и исполнители выбирают небольшие по масштабам произведения. Как известно, среди туркмен выбор дестана зависит от слушателей. До начала выступления дестанчи исполняет вступительные песни *тирме*, после чего знакомит собравшихся со своим наставником и репертуаром. Лишь после этого, слушатели выбирают произведение, которое желают услышать. Таким образом, исходя из временных обстоятельств, сказители самостоятельно «регулируют» драматургию сказания. При этом рдеет количество песен, исполнение которых зависит от времени, которым располагает бахши.

Не в лучшую сторону меняется и содержательная сторона дестанного исполнительства. Большинство произведений, в особенности авторские поэмы, излагаются старинным литературным языком, который современной аудиторией уже не всегда воспринимается. Богатый литературный язык и сложная драматургия большинства эпических жанров оказываются невостребованными и постепенно выходят из исполнительского репертуара. Данный факт повлиял на исчезновение эпоса «Горкут ата», а также ряда религиозных дестанов. В настоящее время запросы публики сузились до нескольких наиболее доступных для восприятия сказаний с непрехотливым, но захватывающим сюжетом.

Вместе с тем, в последние десятилетия набирает популярность жанр, обозначенный нами как *транскрипция с музыкой* поэтических произведений поэтов-классиков. Жанр представляет собой описание в прозе поэтических произведений *Махтумкули* и других поэтов-мыслителей. Преклонение туркмен перед поэзией Махтумкули отмечено еще Арминием Вамбери: «По вечерам, особенно в зимнее время, туркмены любят слушать волшебные сказки и разные истории; удовольствие возвышается на несколько градусов, когда выступает вперед бахши (трубадур) и под аккомпанемент *дютары* поет песни Кер-оглу или национального поэта Махтумкули, которому они

поклоняются как святому» [13, с. 158]. Раскрыть глубинную суть, заложенную в туркменских стихах поэтов, помогают певцы-сказители. Они своими словами излагают смысл, заложенный в поэтическом произведении, после чего исполняют его в виде песни. Учитывая возрастающий интерес к подобной практике, можно говорить о формировании нового жанра – *музыкально-поэтической транскрипции*.

Обратимся к структуре эпических сказаний. В основе туркменских дестанов лежит традиционное для восточных культур чередование прозаических и поэтических разделов. В прозаических разделах (*кысса*) сказитель, используя дар красноречия и импровизаторский талант, выстраивает сюжетную линию повествования. Поэтические разделы дестанов исполняются в виде песен, раскрывающих внутренний мир героев.

Являясь основным компонентом народных дестанов, эпические песни осуществляют развитие музыкальной драматургии в сказании, благодаря которой сказание достигает кульминационного пика, выраженного эмоционально и тесситурно. Важной особенностью туркменского дестанного исполнительства является незакрепленность поэтических структур за конкретными мелодиями. То есть, бахши волен самостоятельно выбирать *мелодию-тему*, на которую он будет исполнять ту или иную песню в дестане. Для каждой локальной школы характерен свой набор мелодий-тем. Начинаящий бахши будет использовать в эпических песнях те мелодии, которые он воспринял от своего учителя, однако, достигнув статуса *халыпа* (наставника), народный музыкант может позволить себе использовать другие, близкие его исполнительским возможностям и темпераменту мелодии-темы. Главным критерием при этом является совпадение мелодической основы со структурой поэтической строки.

Для выявления жанровой типологии дестанных песен, используемых в творчестве бахши-дестанчи, нами был осуществлен анализ следующих образцов эпического сказительства: дестан «*Неджен оглан*» – в исполнении наставника даشوгузской традиции Ходжамурада Оряева и его учеников, заслуженных бахши Туркменистана Кервена Ёвбасарова и Алмагуль Назаровой; дестан «*Шасенем и Гарип*» – в исполнении Гайтджан бахши и Кервена Ёвбасарова; дестан «*Хюрлюкга и Хемра*» – в исполнении наставников Ходжамурада Оряева, Масаха Газакова (Дашогуз), Кулума Ильмедова (Каракалпакистан) и молодых дестанчи Солтанбагт Реджебовой, Бибинур Ашировой и Кервена Ёвбасарова; религиозный дестан «*Ымам Хасан и Ымам Хусеин*» – в исполнении наставников Худайберди Сапаргельдыева (Дашогуз), Гурда Якубова и Аллаберди Одаева (Мары); дестан «*Хатам тай*» – в исполнении Иса Реджепова (Лебап) и представителей марыйской школы Гурда Якубова, Аллаберди Одаева и Акмурада Якубова; дестан «*Эдхем Дивана*» – в исполнении Гурда Якубова (Мары) и Язмурада Халлыева (Лебап).

Также было проанализировано пять глав эпического цикла «Гёроглы»: «*Женитьба Гёроглы*» – в исполнении наставника Оразмурада Туйлиева и молодых исполнителей Кервена Ёвбасарова, Солтанбагт Реджеповой,

Алланура Гурбанова и Рахыма Какаева; «*Овез*» – в исполнении Баллы Матгельдыева и его сына Оре Матгельдыева, а также Гурбана Шамурадова и Ёллы Джумамурадова; «*Аран Рейхан*» – в исполнении Ягшигельды Гарашова, Худайберди Сапаргельдыева, К. Ёвбасарова, Х. Таганова (Дашогуз), Тувакглыч Гурбанниязова (Лебап) и Аманбая Хыдырова (човдур бахши); «*Безирген*» – в исполнении Жумамурада Хаммыева, К. Ёвбасарова, О. Матгельдыева, Таджибая Гурбанова (човдур бахши), а также женщин-сказительниц Акджагуль Мырадовой, Айбиби Атахановой и С. Реджебовой (Дашогуз); глава «*Хармандяли*» – в исполнении Бегмурада Аннаева, Базарбая Гурбандурдыева, Ё. Джумамырадова, К. Ёвбасарова (Дашогуз) и Кулума Ильмедова (Каракалпакистан).

Осуществленный анализ эпических образцов позволил выявить три основные разновидности эпических песен в творчестве бахши-дестанчи. До начала дестана, как уже было отмечено, сказитель исполняет несколько вступительных песен *тирме*, количество которых может варьироваться от трех до пятидесяти. Характерными особенностями жанра тирме являются низкий тесситурный уровень, небольшой диапазон и эмоциональная сдержанность песен. Не связанные с основным сюжетом повествования, песни тирме направлены на «разогрев» голоса певца и привлечение внимания аудитории к предстоящему длительному акту сказительства. Далее, на протяжении всего эпического произведения сказители исполняют так называемые *серединные песни* (*ортатап айдымлары*). Разнообразные в мелодическом отношении, они имеют ряд структурных закономерностей. Завершается эпическое сказание заключительной песней (*жемлейжи айдымы*), представляющей кульминацию всего выступления бахши. Исполняемая на предельно высоком тесситурном уровне, песня завершается повторением заключительных строк куплета в контрастном низком регистре. Данную особенность, типичную для большинства дестанных песен, обозначим термином *низкая кульминация* [14, с. 112].

Наряду с описанными разновидностями, песни в дестане можно дифференцировать, исходя из выполняемой ими функциональной нагрузки. С этой целью нами введены понятия *основных* и *второстепенных* песен [15, с. 80–81].

Основные песни (или *песни-маяки*) составляют каркас всего произведения, они расположены в наиболее важных в драматургическом отношении моментах повествования. Их исполнение в дестане является обязательным. Используемые в основе данных песен мелодии-темы заложены традицией и едины для сказителей всех локальных школ. К примеру, в качестве мелодической основы для заключительных песен во всех школах бахши используется мелодия «Балсаят». Ее исполнение означает, что сказитель заканчивает свое выступление. Анализ эпических образцов позволил выявить песни с закрепленными мелодиями-темами в большинстве туркменских дестанов. Подобная закономерность наблюдается как по

вертикали – на уровне наставников и последователей, так и по горизонтали – современниками, представителями различных локальных школ.

Второстепенные песни сказитель вводит по своему усмотрению. Их количество нередко зависит от воодушевления публики. Если слушатели активно поддерживают певца (что очень важно для эпической традиции!), он может расширить повествование, включив в него ряд дополнительных, второстепенных песен.

Сюжетное разветвление – характерный прием эпического сказительства. С этой целью бахши-дестанчи использует традиционные *эпические формулы*, связанные, например, с описанием красоты женского образа или стати туркменского скакуна (в исполнительском арсенале туркменских бахши много песен, посвященных данной тематике). Наиболее часто прием сюжетного расширения используется при описании *тоя* (свадьбы), тема которого встречается в большинстве эпических сказаний. Здесь дестанчи описывает «приглашенных» на данное празднество реальных бахши, от имени которых исполняет песни в свойственной им манере. Такие вставки хорошо воспринимаются слушателями, расширяют дестан и не влияют на сюжет повествования. Песни, исполняемые с целью расширения повествования, не входят в основной состав эпического сказания, поэтому получили определение второстепенных.

Результаты исследования. Таким образом, проведенный анализ эпических образцов позволил выявить следующие выводы:

- Туркменские дестанчи используют общие методы выстраивания дестанного повествования.

- Основным структурным элементом эпических жанров является песня.

- Последовательность песен определяется сюжетом повествования, тогда как выбор *мелодий-тем* для эпических песен зависит от самого сказителя.

- Исходя из месторасположения и тесситурного уровня, песни в дестане можно классифицировать по трем группам: начальные-тирме, серединные и заключительные песни.

- В каждом эпическом произведении есть *основные песни (песни-маяки)*, мелодии которых закреплены традицией, а также *второстепенные песни*, количество которых зависит от желания сказителя и слушателей.

- Свойственная традиции туркменских бахши незакрепленность текста песен за конкретным напевом открывает широкие возможности импровизационного характера.

- «Правильно» подобранные мелодические основы способствуют развитию музыкальной драматургии в дестане и нарастанию эмоционального состояния аудитории.

Как видим, эпическое повествование представляет собой гибкую структуру, которая предусматривает различные разветвления с использованием песен по усмотрению самого исполнителя. Исполнение эпических жанров позволяет почувствовать соприкосновение с историей,

далекими эпохами и любимыми героями. В то же время, современное восприятие эпических жанров влияет на качество бытования традиции. Создавшаяся ситуация говорит о необходимости своевременного изучения дестанного исполнительства с точки зрения преемственности и передачи последующим поколениям.

Список источников:

1. Райхл К. Тюркский эпос (традиции, формы, поэтическая структура). — Москва: «Восточная литература» РАН, 2008. — 383 с.
2. Бартольд В. Туркмены // Бартольд В. Сочинения. Т. 5. Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов. — Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1968. — С. 272-276.
3. Бертельс Е. Литературное прошлое туркменского народа (от древнейших времен до XVIII века) // Советская литература. — Ашхабад, 1944. — С. 9-16.
4. Жирмунский В. М. Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // Книга моего деда Коркута. — Москва: АН СССР, 1962. — С. 11-44.
5. Скосырев П. Туркменская литература. — Москва: Советский писатель, 1965. — 336 с.
6. Мамедязов Б. Туркменский героический эпос. — Ашхабад: Ылым, 1992. — 101 с.
7. Бекмурадов А. По следам Гёроглы. — Ашхабад: Туркменистан, 1988. — 144 с.
8. Каррыев Б. А. Эпические сказания о Кёр-оглы у тюркоязычных народов. — Москва, Главная редакция восточной литературы, 1968. — 260 с.
9. Басилов В. О пережитках тотемизма у туркмен // Известия АН ТССР. Серия Этнография. Т. 7. — Ашхабад, 1963. — С. 135-151.
10. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1. — Ашхабад: Туркменистан, 1979. — 384 с.
11. Гуллыев Ш. Искусство туркменских бахши. — Ашхабад: Туркменистан, 1983. — 260 с.
12. Gurbanow M. Türkmen dessançylyk sungatynyň ýerine ýetirijilik ugurlary. — Aşgabat: TDNG, 2017. — 272 s.
13. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии в 1863 году. — Москва: Восточная литература, 2003. — 318 с.
14. Курбанова Д. Музыкальное наследие туркмен. Жанры и форма. — Латвия: Lambert Academic Publishing, 2018. — 148 с.
15. Курбанов М. К., Курбанова Д. А. Исполнительские школы и методы преемственности в искусстве бахши-дестанчи // Эпосоведение. — Якутск, 2021 — № 4. — С. 71-83.

Шегебаев Пернебек

кандидат искусствоведения, профессор

Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

pshegebayev@mail.ru

**ОБ ЕДИНСТВЕ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ НАРОДНОГО
МУЗЫКАНТА
И СТИЛЕВЫХ СВОЙСТВ ЕГО МУЗЫКИ
(на примере Курмангазы)**

Аннотация. В статье обосновывается тезис о том, что в музыке устной культуры понятие «самовыражение композитора» намного теснее и органичнее, чем в музыке письменной традиции. Данный тезис раскрывается на примере творчества одного из выдающихся представителей западно-казахстанского домбрового искусства – Курмангазы Сагырбаева (1818-1889). Выбор личности Курмангазы объясняется тем, что с его именем связаны самые выдающиеся достижения традиционной инструментальной музыки казахов. Не случайно его называют «от цом кюев» (*күй атасы*), этим подчеркивается исключительно важная роль его творчества в истории национальной музыкальной культуры. Характерные особенности стиля Курмангазы настолько весомы и ярки, что они как бы просвечиваются сквозь все последующие наслоения.

Ключевые слова: устная музыкальная культура, күйши, личность народного музыканта, Курмангазы, индивидуальный стиль, «самовыражение композитора»

Shegebaev Pernebek

Candidate of Art History, Professor

Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

pshegebayev@mail.ru

**ABOUT THE UNITY OF PERSONAL QUALITIES OF A FOLK
MUSICIAN AND THE STYLISTIC PROPERTIES OF HIS MUSIC
(on the example of Kurmangazy)**

Annotation. The article substantiates the thesis that in the music of oral culture the concept of "composer's self-expression" is much closer and more organic than in the music of the written tradition. This thesis is revealed by the example of the work of one of the outstanding representatives of the West Kazakhstan dombra art - Kurmangazy Sagyrbayev (1818-1889). The choice of Kurmangazy's personality is explained by the fact that the most outstanding achievements of traditional instrumental music of the Kazakhs are associated with his name. It is not by chance that he is called the "father of kuys" (*kuy atasy*), this emphasizes the extremely important role of his work in the history of national musical culture. The

characteristic features of the Kurmangazy style are so weighty and bright that they seem to shine through all the subsequent layers.

Keywords: oral musical culture, kuishi, personality of a folk musician, Kurmangazy, individual style, "self-expression of the composer"

Шегебаев Пернебек

*өнертану ғылымының кандидаты, Қазақ ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)
pshegebayev@mail.ru*

ДӘСТҮРЛІ ӨНЕР ИЕСІНІҢ ТҰЛҒАЛЫҚ ҚАСИЕТТЕРІ МЕН МУЗЫКАЛЫҚ СТИЛІНІҢ ТҰТАСТЫҒЫ (Құрманғазы шығармашылығының негізінде)

Аңдатпа. «Композитордың жеке өзіндік мәнерлеуі» деген түсінік (жазбаша дамыған композиторлық дәстүрмен салыстырғанда) халық музыкасының табиғатына жақынырақ, оны тіпті жалпы ауызекі түрде дамыған дәстүрлі мәдениетке тән құбылыс деп айтуға болады. Ұсынып отырған мақалада бұл тезис батыс Қазақстан домбыра өнерінің аса көрнекті өкілі Құрманғазы Сағырбаевтың (1818-1889) шығармашылығының негізінде қарастырылады. Күй өнерінің дамуына аса зор үлес қосқан «күй атасы» Құрманғазы күйлерінің стильдік ерекшеліктері айрықша. Олар кейінгі орындаушылардың түрлі қоспаларына қарамастан анық және айқын көрініп тұрады.

Түйін сөздер: ауызекі музыкалық мәдениет, күйші, халық өнерінің тұлғасы, Құрманғазы, жеке стиль, "композитордың өзін-өзі (өз мінезін) көрсетуі"

Казахи говорят: «Әр домбырашы өз мінезін тартады» (дословно: каждый домбрист исполняет свой характер). В этой поговорке заключена определенная доля истины. Как нам представляется, связь личностных качеств музыканта с особенностями стиля в устной музыкальной культуре намного теснее и органичнее, чем в музыке письменной традиции. Этот тезис мы намерены раскрыть на примере одного из выдающихся представителей западно-казахстанского домбрового искусства – Курмангазы Сағырбаева (1818-1889). Выбор личности Курмангазы объясняется не только значимостью его творчества для казахстанского музыкального искусства, но и тем, что материалы, касающиеся его творческой биографии изучены достаточно полно¹.

С именем Курмангазы связаны самые выдающиеся достижения традиционной инструментальной музыки казахов. Он известен как автор многих замечательных произведений (кюев) для домбры и непревзойденный

¹ См. работы А. Жубанова [3, 4], П. Аравина [1], Б. Байкадамовой [2], Н. Савичева [7], А. Затаевича [5] и др.

их исполнитель. Благодаря ему домбровое искусство обогатилось новыми жанрами и уникальными исполнительскими приемами, значительно расширился образный круг и выразительные средства кюев. Все это вместе взятое составило яркое и самобытное стилевое ответвление западно-казахстанского домбрового искусства. Не случайно его называют «отцом кюев» (*күй атасы*), этим подчеркивается исключительно важная роль его творчества в истории национальной музыкальной культуры.

О высоком исполнительском мастерстве Курмангазы мы можем судить опираясь лишь на косвенные данные, прежде всего на высказывания учеников и других очевидцев его игры. Отчасти о незаурядном исполнительском даровании Курмангазы свидетельствует сама его музыка. Конечно, нужно иметь в виду, что кюи Курмангазы дошли до нас в исполнении других домбристов, а значит они неизбежно должны были пройти через творческую редакцию этих исполнителей (так называемую «фольклорную обкатку»). Тем не менее, характерные особенности его стиля настолько весомы и ярки, что они как бы просвечиваются сквозь все последующие наслоения.

Чтобы понять и правильно оценить значение творчества Курмангазы, мы должны выяснить историческую обстановку, в которой жил и творил великий кюйши. Основной период творчества Курмангазы приходится на середину XIX столетия. Это было время, когда в жизни казахского общества происходили бурные политические события. Кульминационным моментом этих событий стало народно-освободительное восстание под предводительством Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова (1838 г.). Восстание было направлено против произвола царской администрации, с одной стороны, и экономического угнетения местных баев и феодалов, с другой. Народно-освободительное восстание было жестоко подавлено, но оно оставило глубокий след в сознании людей и способствовало подъему национального самосознания, которое получило выражение в различных формах народного творчества. Курмангазы глубоко почитал и преклонялся перед памятью Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова. Известно, что кюйши посвятил им не только свои инструментальные произведения («*Кішкентай*», «*Жалын*»), но и песни.

А. Жубанов в своей книге [4] пишет, что род Кызылкурт, представителем которого был Курмангазы, составлял одну из основных сил повстанческого отряда. Ученый делает предположение о том, что Курмангазы, с его непримиримым характером ко всякого рода несправедливостям, вряд ли мог оставаться в стороне. Об участии Курмангазы в народно-освободительном движении косвенно свидетельствует высказывание самого кюйши во время встречи с русским путешественником и писателем Н. Савичевым. От предложения Н. Савичева приехать в город Уральск и дать публичный концерт Курмангазы вежливо отказался, мотивируя тем, что власти могут оставить его там навсегда (то есть, намекая на то, что его могут арестовать).

Исследователи не раз отмечали автобиографичность кюев Курмангазы. Надо отметить, что эта особенность присуща не только творчеству

Курмангазы. В той или иной мере автобиографичны песни и кюи и других народно-профессиональных музыкантов. Очевидно, что автобиографичность – это одно из неотъемлемых свойств устно-профессионального творчества. Так или иначе, в казахстанском этномузыкальном знании сложилась устойчивая традиция рассматривать содержание кюев в тесной связи с фактами биографии их авторов. Не оспаривая правомерность такого подхода к идейно-содержательному анализу кюев, хотелось бы указать на другую сторону этого вопроса, а именно – на взаимосвязь творчества и личности Курмангазы.

Можно с уверенностью утверждать, что понятие «самовыражение композитора» в музыке письменной традиции (где, как известно, между композитором и его музыкой находится опосредствующее звено – нотный текст) намного условнее, чем в импровизационной стихии устного творчества. Обусловлено это тем, что, в отличие от традиции устной музыкальной культуры, где автор и исполнитель чаще всего выступают в одном лице, а процесс создания произведения совпадает с первым его публичным исполнением, в музыке письменной профессиональной традиции сочинение и исполнение произведения разделены по времени. В процессе сочинения композитор имеет возможность переделывать и улучшать свой замысел, а то и просто экспериментировать со звуковыми комплексами. Также известно, что исторически сложившаяся в Западной Европе система нотной записи, обладающая своими особыми «грамматическими», «синтаксическими» и «композиционными» правилами, способна оказывать определенное влияние на окончательное оформление нотного текста. Поэтому конечный результат композиторской работы не всегда может совпадать с его первоначальным замыслом².

В научной и художественной литературе можно найти немало свидетельств, раскрывающих те или иные черты характера Курмангазы и описание его внешности. Так, например, в 1956 году 94-летний аксакал Батыргали Колбаев рассказывал, что когда ему было 12-13 лет он видел Курмангазы (в это время они жили по соседству): «Курмангазы был человеком твердого характера. Его боялись баи, особенно его музыки. Но простой народ очень уважал его и любил его музыку. Густые брови закрывали его глаза» [4; с. 36:]. (Здесь и далее перевод мой – П.Ш.).

90-летний аксакал Ахмед Сейсенев также видел Курмангазы (аксакалу тогда было 12 лет, а Курмангазы – 55-60 лет). «Он был выше среднего роста, смуглый, с широкой скулой, глаза были слегка раскосые, нос с горбинкой, в профиль напоминал беркута. Имел длинные волосы, как у русского попа» [4; с. 29-30].

Приведенные свидетельства можно дополнить еще одной интересной характеристикой. Известно, что Курмангазы в народе называли «жалды» (дословно: с гривой). Об этом свидетельствует народный акын Ыбыр

² Можно вспомнить аналогичный случай: А. Пушкин, закончив свой роман в стихах «Евгений Онегин», был весьма удивлен, что его Татьяна вышла замуж.

Досалиев. В молодости он в течение 10-ти лет сопровождал Курмангазы, учился у него игре на домбре и поэтическому искусству. В 1959 году во время открытия памятника великому кюйши 80-летний Ы.Досалиев выступил со словами:

*Сексенге келіп тұрмын аяқ басып,
Жасардым жастарменен араласып.
Ғажайып «Жалды атамның» ескерткішін,
Ақсақал, мен бастайын бетін ашып [4; с. 35].*

*Достиг я 80-летнего возраста,
Среди молодежи обрел молодость.
Памятник необыкновенному «деду с гривой»,
Повольте мне, старику, открыть.*

Существует мнение о том, что Курмангазы действительно обладал особой отметиной на шее и спине. Например, в 1956 году 80-летний Жусуп Такенов рассказывал А. Жубанову о том, что видел в детстве густо покрытую волосами спину Курмангазы. Если даже допустить, что подобные утверждения являются результатом идеализации личности великого кюйши, данное прозвище дано ему не случайно. Достаточно вспомнить аналогичные выражения, связанные со спиной: «*арқасы қозды*» (буквально: спина нагрелась), «*бұл жігіттің арқасы бар*» (у этого джигита есть спина), в которых моменты творческого вдохновения музыкантов связываются именно со спиной.

В народе также существует выражение: «*тегін адам таз болмайды*» (буквально: нормальный, обыкновенный человек плешивым не бывает). В связи с этим можно вспомнить известного домбриста-кюйши Есбая, который имел прозвище «*Таз бала*» (Плешивый мальчик). Можно было допустить, что он действительно обладал таким физическим недостатком, но настораживают некоторые факты из его биографии. Вот что, в частности, пишет А. Затаевич: «С юности некрасивый, грязный, с паршами на голове (отсюда прозвище Есбая – Паршивый мальчик), он уходил в старые казахские могилы, в пересохшие колодцы и вообще – всюду, где только мог укрыться в голой степи, и там всецело отдавался игре на излюбленной им домбре, доводя свое искусство до степени, можно сказать, акробатического совершенства» [5; с. 356].

В данной цитате обращает на себя внимание упоминание могил и пересохших колодцев. Как известно, могила для казахов – самое святое место, это место, где возможно прямое общение с духами предков – аруахами. Есбай, музыкальные способности которого даны ему «свыше», оттачивает свое мастерство на могиле, как бы получая тем самым поддержку своих предков-покровителей. Казахи верят: чтобы стать хорошим музыкантом нужно провести ночь с инструментом на могиле.

Во многих казахских (и не только казахских) сказках вода, река, колодец (вариант – пересохший колодец) выступают также местом, связывающим мир живых с миром мертвых, и потому потенциально опасным.

Иногда к прозвищу Курмангазы «*жалды*» добавляется слово «*қара*» (черный). В переносном смысле «*қара*» означает: 1) простой (например, выражение «*қара қауым*» - простой народ); 2) могучий, сильный, великий. Все эти значения слова «*қара*» по-разному дополняют облик Курмангазы. Интересно в связи с этим отметить, что домбрист-исследователь А. Токтаган, основываясь на эти данные, предполагает, что известный кюй Есбая «*Жалды қара*» посвящен не коню, как считалось раньше, а Курмангазы.

В существующей литературе о Курмангазы можно найти характеристики далеко неоднозначные. Впервые сведения о великом кюйши оставил русский путешественник, друг Тараса Шевченко И. Савичев, который лично встречался с Курмангазы, слушал его игру. Вот что он пишет в своих заметках: «Е. Ф. Бородин сделал мне большое удовольствие, познакомив меня с Курман-Гузы Сагирбаевым, первым артистом в игре на балалайке (т.е. домбре – П.Ш.), знаменитым по всей Букеевской Орде. Это мужчина среднего роста и лет, с добродушным и умным лицом, одет небогато, небедно, в татарском вкусе. Он недолго заставил просить себя и снял со стены домбру... Я еще на первых порах был удивлен, а после поражен его игрой... Он сам очень сочувствует своей игре, увлекается до экстаза и в это время жесты правой руки принимают разнообразные игровые движения, они размашисто-грациозны, но не манерны... Словом, Сагирбаев – редкая музыкальная душа, и получи он европейское образование, то был бы в музыкальном мире звездой первой величины» [6; с.17-18].

Совершенно иную характеристику находим в книге А. Затаевича: «Курмангазы был налетчиком и грабителем романтического склада, и вообще – «сорвиголовой». Не жил дома, а вечно в посяках приключений разъезжал верхом с домброй за плечами. У него были такие короткие пальцы, играть коими на щипковом инструменте, казалось бы, было очень затруднительно, тем не менее, он был выдающимся виртуозом и, кроме того, прославился как автор многих прекрасных кюев...» [5; с. 309].

В другом месте книги в связи с кюем «*Кісен ашқан*» (Снятие кандалов) А. Затаевич пишет: «Этот маленький кюй сочинен домбристом Курмангазы по выходе из тюрьмы, куда ему не раз приходилось заглядывать в результате своей деятельности налетчика и грабителя. Можно было бы даже подумать, что он настолько свыкся с этим негостеприимным убежищем, что для расставания с ним у него нашлись те трогательные нотки, которые слышатся в типично казахской мелодике его «Снятых кандалов». Действительно, с общечеловеческой точки зрения, для такого события и для такой темы нужно было бы ожидать не печали и уныния, а совершенно наоборот – бодрых, радостных красок, обрисовывающих ликование человека, возвращающегося к столь излюбленной им свободе действий.

Или же бедный Курмангазы, этот запоздалый романтик уголовного пошиба, действительно так поистомился в тюрьме, что его не порадовало и освобождение» [5; с. 313].

Сейчас уже нет возможности выяснить, от кого именно получены эти сведения, но для нас важнее то, что, несмотря на столь нелестные отзывы, А. Затаевич все же признает Курмангазы как выдающегося домбриста-кюйши³.

Для выявления индивидуального своеобразия творчества любого народно-профессионального музыканта мы должны, в первую очередь, разграничить в структуре его произведения традиционные элементы от индивидуально-особенных, и определить роль и значение тех и других в системе художественного целого. Можно также сравнить его с творчеством других представителей народного искусства. Именно в таких сравнениях ярче всего проступают индивидуальные черты традиционного музыканта. В этом смысле Курмангазы логичнее сравнить с его современником Даулеткереем.

Курмангазы, как известно, – активный деятель, бунтарь в жизни и в искусстве, Даулеткерей же – представитель лирико-психологического направления домбрового искусства. Кюи Курмангазы действенны, динамичны, их содержание направлено на внешнюю социальную действительность, это как бы большие полотна, созданные крупными мазками художника. Произведения Даулеткереев, напротив, обращены во внутренний мир человека, в мир человеческих эмоций и переживаний. Для него характерна тонкая психологическая разработка образов, отсюда особое внимание к интонационным деталям музыки. Этим же объясняется регистровая ограниченность кюев Даулеткереев (они, как правило, не выходят за пределы первой саги) и сдержанная, собранная штриховая техника, называемая «*төре* («аристократический») *қағыс*». Кюям Курмангазы, напротив, присущи размашистые исполнительские движения правой руки («*қара қағыс*», «*тентек қағыс*»).

Напряженная динамика развития музыки в кюях Курмангазы приводит к использованию всего звукоряда домбры, которая иногда даже «перехлестывает» за пределы последнего ладка (*перне*) (кюй «*Сары-арқа*»). Кюи Курмангазы рассчитаны на активное сопереживание, деятельное соучастие, музыка же Даулеткереев ориентирована на тонкое эмоциональное восприятие.

Итак, мы можем утверждать, что выражение «Каждый домбрист исполняет свой характер» достаточно однозначно передает суть рассматриваемого нами вопроса – единство личностных качеств народно-профессионального музыканта и стилевых свойств его музыки. Для

³ Возможно, причины такой характеристики Курмангазы заключаются в следующем. 20-30-е годы XX века – это время насильственной коллективизации, когда у зажиточной части населения отбирали скот и имущество, а непокорных отправляли в тюрьму или ссылку. В такой обстановке казахи с недоверием относились к представителям иной национальности. Именно в эти годы А. Затаевич осуществлял свои музыкально-этнографические экспедиции по областям Казахстана. Вполне возможно, что некоторые респонденты, чтобы как-то угодить «представителю из центра», выдали такую «официальную» информацию.

подтверждения данного тезиса мы обратились к личности и творческому облику Курмангазы. Чтобы наглядно и более выпукло представить индивидуальные черты кюйши мы для сравнения обратились к творческой индивидуальности Даулеткерей.

В существующей литературе облик Курмангазы представлен как бунтарь в жизни и искусстве. В традиции кюев тожке противоположное ему направление представляет аристократический стиль Даулеткерей. Сравнение личностных качеств и художественных устремлений этих двух кюйши позволяет утверждать: для правильного понимания и верной оценки музыки народно-профессиональных композиторов мы должны яснее представить их индивидуально-личностные качества, и наоборот. Ведь не случайно мы воспринимаем Курмангазы как человека активного, мужественного, деятельного, а Даулеткерей – больше как утонченного лирика. Этим нашим представлениям способствуют не только личностные характеристики, но прежде всего их музыка.

Список источников

1. *Аравин П. В.* Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата, 1978. - 184 с.
2. *Байкадамова Б. Б.* Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы). Автореф. канд. дисс. – Ташкент, 1984. - 26 с.
3. *Жубанов А.* Струны столетий. – Алма-Ата, 1958.
4. *Жубанов А.* Курмангазы. – Алматы: «Өлке», 2006 - 368 с.
5. *Затаевич А.* 500 казахских песен и кюев – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
6. Казахский музыкальный фольклор. - Алма-Ата: «Наука», 1982.
7. *Савичев Н. Ф.* От Кармановского форпоста до Глининского // Уральские войсковые ведомости, Уральск, № 44, 1868; См. также в кн.: Казахский музыкальный фольклор. - Алма-Ата: «Наука», 1982.

*Абдуллаев Фарход Рустамбекович,
доцент кафедры духовые и ударные инструменты
Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)
abdullayev_farkhod@mail.ru*

ТРАДИЦИОННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. XXI век – возрождение и дальнейшее развитие узбекского национального музыкального искусства, в частности, в сфере образования, но, прежде чем возродить, надо понять природу этого искусства, пути развития традиции, и тогда мы сможем нормально и грамотно внедрять традиционную музыку в систему профессионального художественного образования. Проблемы, которые требуют своего решения (не только в узбекской, но и во всех культурах народов Центральной Азии) – выработка единых подходов в отношении статуса и дефиниций, связанных с понятиями традиционного искусства; дальнейшее развитие и сохранение традиционной музыкальной системы в новых социокультурных условиях; образование в сфере традиционного (методика «устоз-шогирд», индивидуальное обучение при подборе ученика) и академического, профессионального обучения самого широкого профиля с учетом устной и письменной традиций.

Ключевые слова: исполнительство, образование, музыка, традиция, творчество *бастакоров*, профессиональные кадры «устоз-шогирд», Постановление о национальной культуре и искусстве *макома* и *бахши*

*Abdullaev Farhod Rustambekovich,
Associate Professor of the Department of Wind and Percussion Instruments
State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)
abdullayev_farkhod@mail.ru*

TRADITIONAL PERFORMANCE IN THE SYSTEM OF VOCATIONAL EDUCATION

Abstract: The 21st century is the revival and further development of the Uzbek national musical art, in particular, in the field of education, but before reviving, we need to understand the nature of this art, the ways of tradition development, and then we will be able to properly and competently introduce traditional music into the system of professional art education. Problems that need to be solved (not only in Uzbek, but also in the musical culture of the peoples of Central Asia) are the development of common approaches regarding the status and definitions associated with the concepts of traditional art; further development and preservation of the traditional musical system in the new socio-cultural conditions; education in the field of traditional (*ustoz-shogird* method, individual training in the selection of a student)

and academic, professional training of the widest profile, taking into account oral and written traditions.

Keywords: performance, education, music, tradition, the creativity of *bastakors*, the professional staff of *Ustoz-shogird*, the Decree on the national culture and art of *Makom* and *Bakhshi*

Абдуллаев Фарход Рустамбекович,

Үрлемелі және соқпалы аспаптар кафедрасының доценті

Өзбекстан мемлекеттік консерваториясы (Ташкент, Өзбекстан)

abdullayev_farkhod@mail.ru

КӘСІПТІК БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ДӘСТҮРЛІ ОРЫНДАУ

Аңдатпа. ХХІ ғасыр – өзбек ұлттық музыка өнерінің қайта жанданып, одан әрі дамуы, атап айтқанда, білім беру саласы, бірақ жаңғыртудан бұрын бұл өнердің табиғатын, дәстүрді дамыту жолдарын түсініп алуымыз керек, сонда біз дәстүрлі музыканы кәсіби көркемдік білім беру жүйесіне дұрыс және сауатты енгізе аламыз. Шешімін қажет ететін мәселелер (тек өзбек халқының ғана емес, Орталық Азия халықтарының музыкалық мәдениетінің де) дәстүрлі өнер ұғымдарына байланысты мәртебесі мен анықтамаларына қатысты ортақ көзқарастарды әзірлеу; жаңа әлеуметтік-мәдени жағдайда дәстүрлі музыкалық жүйені одан әрі дамыту және сақтау; ауызша және жазбаша дәстүрлерді ескере отырып, дәстүрлі (*устоз-шоғыр* әдісі, студентті таңдауда жеке оқыту) және кең бейінді академиялық, кәсіби дайындық саласындағы білім.

Түйін сөздер: орындаушылық, білім, музыка, дәстүр, *бастакор*лардың шығармашылығы, "ұстаз-шәкірт" кәсіби кадрлары, ұлттық мәдениет пен *маком* мен *бахши* өнері туралы Қаулы

В Узбекистане на рубеже XX-XXI веков осуществлена огромная работа по глубокому изучению и дальнейшему развитию музыкального искусства: возросло количество музыкальных мероприятий международного значения, признанных содействовать возрождению, сохранению и обогащению традиций. Свидетельством тому, проведения ряда Международных музыкальных фестивалей, конкурсов и научных форумов по различным направлениям традиционного и современного музыкального творчества и исполнительской культуры; реорганизация музыкального образования, функционирования новых музыкально-учебных заведений от начального до высшего звена, в частности, своеобразных школ искусства *макома* и искусства *бахши*, Институты по основным направлениям художественного творчества – узбекского искусства и культуры, дизайна и изобразительного искусства, национального музыкального искусства и др.

Опираясь на вековые традиции народа, музыкальная палитра нашей страны – Нового Узбекистана обрела новые грани и направления, устремилась к новым вершинам и расширила границы сотрудничества на международной

арене (пропаганда традиционной узбекской музыки, раскрытие её богатейшей звуковой природы и национальной самобытности). Резонно встаёт вопрос: что такое узбекская музыка в новых исторических условиях? При всей кажущейся «самоочевидности» дать определение непросто и как утверждает Н. Янов-Яновская, «понятие "узбекская музыка" меняется вместе со временем, оно динамично, как само время, как сам XX век». Узбекская музыка начала и конца столетия – явления разномасштабные» [1, с. 213-214]. В определенном смысле XX век – век нескольких культурных эпох, которое вбирает в себя «как собственный, созданный за последнее столетие и, соответственно, глубоко актуальный материал (композиторское творчество, исполнительство, музыкальное образование), так и богатейшие духовно-творческие накопления прошлых времен (традиционная музыка, исполнительство, образование «устоз-шогирд» и бастакоровское – традиционное авторское монодийное – творчество), которая удерживается преимущественно в интеллектуальной и художественно-эстетической культурной среде» [2]. Это означает, что музыкальная культура современного Узбекистана – многокомпонентная система, представляющая собой богатое наследие с духовными и творческими возможностями, в которой роль исполнительского искусства занимает одну из ключевых позиций.

Традиционное музыкальное искусство и исполнительство Узбекистана на рубеже XX-XXI веков обогатилось и расширило свои горизонты значительными достижениями ярких творческих личностей, обладающих разнообразным арсеналом выразительных средств, сложнейшей техникой, высоким интеллектом, а также владением мировыми художественными ценностями и попыткой внести в них национальные образы и приемы. Особое внимание в республике уделяется развитию национального музыкального искусства в качестве важного средства воспитания молодого поколения в духе любви и преданности к Родине, верности идеям независимости, уважения национальным традициям и ценностям, познания своей истории и языка.

XXI век – возрождение и дальнейшее развитие узбекского национального музыкального искусства, в частности, в сфере образования, которая включает в себя программу комплексного развития системы профессионального музыкального образования, начиная от детских школ музыки и искусства до высшего звена художественного обучения. В сочетании профессиональных традиционных форм художественной деятельности, как подчеркивает Р. Абдуллаев, «заключается уникальная специфика традиционного музыкального (и в целом, художественного с учетом всех видов и жанров народного творчества) наследия Узбекистана. Мы должны обратиться к наследию (имеется в виду творчество и исполнительство), чтобы понять, изучить и восстановить сами принципы, которые составляют основу традиционной музыки. И это не ради самых классических форм, а для понимания мировоззрения организации музыкально-художественного текста, которые были присущи узбекскому музыкальному искусству» [3]. Следовательно, прежде чем возрождать, надо понять природу этого искусства,

пути развития традиции и тогда мы сможем нормально и грамотно внедрять традиционную музыку в систему профессионального художественного образования. При этом, одна из проблем, которая требует своего решения (не только в узбекской, но и в музыкальной культуре народов Центральной Азии) – выработка единых подходов в отношении статуса и дефиниций, связанных с понятиями традиционного искусства. Вопросы методологического характера, которые имеют важное значение (для науки и практики с учетом образования) – такие как традиционная культура, традиционная музыка, традиционное искусство, народное музыкальное творчество, народная музыка, самодеятельное музыкальное или художественное творчество, профессиональное творчество или изустно-профессиональное творчество, не говоря уже о творчестве *бастакоров* (композитор-мелодист, народный композитор и др., имена которых сохранились в названиях музыкальных произведений)¹. Все это идет от непонимания специфики эстетической природы различных понятий, что приводит к негативным последствиям в самой практике

Другая проблема – вопросы о дальнейшем развитии и сохранении традиционной музыкальной системы в новых социокультурных условиях долгие годы вообще не ставились. Особенно катастрофическим было положение у исполнителей традиционного, изустно-профессионального творчества (*дастаны, макомы, катта ашула* и др.), ибо был уничтожен важнейший институт, необходимый для развития этой ветви художественного искусства – система ученичества – подготовки профессиональных кадров «устоз-шогирд» (мастер-ученик). Но тем не менее, в результате адаптации традиционной культуры в современной художественной системе в её недрах были рождены новые формы, которые и призваны были восполнить исторически образовавшийся культурный вакуум. Понятие традиционное музыкальное искусство подразумевает систему, процессы, тенденции, образцы творчества и исполнительства в обучении этому направлению. Традиционная музыка узбеков, включающая в себя музыкальный фольклор и изустно-профессиональное творчество (расширяя включаем сюда и *бастакоровское* творчество), со своими высокоразвитыми системами национальной монодии (музыкальный язык, локальные стили, жанровый состав, формы и носители). Возросший авторитет к традиционной культуре стимулировал его образовательный процесс высокого уровня, его сближения с направлениями обучения по другим музыкальным специальностям. Важная проблема – образование в сфере традиционного метода («устоз-шогирд», индивидуальное обучение при подборе ученика потомственное или родовое) и академического, профессионального обучения самого широкого профиля с учетом устной и письменной традиций. Примером последнего может служить функционирование при Ташкентской консерватории кафедры «Восточной

¹ В 20-30-е годы XX века для классификации *макомного* искусства в Узбекистане был принят термин «классическая музыка», предложенный Абдурауфом Фитратом [4], поддержанный В. Успенским [5], которого ныне придерживается современный исследователь О. Матякубов [6].

музыки» (инициатор – доктор искусствоведения, профессор Файзулла Кароматов [Кароматли]) по двум направлениям – музыкальное востоковедение и традиционное исполнительство, куда были привлечены мастера традиционного исполнительства (Ф. Садыков, Р. Раджаби, О. Алимасумов, Т. Иногамов, М. Мухамедов, Т. Алиматов, Ф. Мамадалиев) и специалисты по восточным языкам. В учебный процесс были внедрены спецпредметы музыковедения, певческого и инструментального искусства (сольные и ансамбли), учебные дисциплины, кроме общих музыкально-исторических и музыкально-теоретических, новые – фольклорная практика, нотография, источниковедение, основы *макомов* и узбекской традиционной музыки, *маком-сольфеджио* (сперва только для студентов кафедры и далее для всех факультетов). Начиная с 90-х годов XX века традиционное исполнительство было введено в средне-специальное звено – музыкальные колледжи и музыкальные школы (11-летние) и только с 2002 года в детские школы музыки и искусства. Кроме того, возрождению и развитию традиционной музыки способствовали Международные конференции *макомного* искусства (Ташкент, 1975) [7], музыковедческие симпозиумы и фестивали традиционной музыки (Самарканд, 1978, 1983, 1987) [8; 9], а также организация республиканских и Международных конкурсов *бахши-шаириров* и *акынов*, исполнителей *катта ашула*, *макомов* и *макомных* ансамблей, не говоря уже о ряде фольклорных конкурсов, фестивалей и конференций

Профессионализм в музыкальном искусстве начал формироваться еще в I веке нашей эры, а в среднее века, в результате развития народного творчества и классической восточной поэзии, совершенствования исполнительской культуры, складывались различные принципы художественного осмысления, жанровая система творчества и исполнительства, возникали традиционные школы мастерства (система обучения «устоз-шогирд», как изустная передача творческих стилей, знаний и навыков); манер исполнения – пения (*бинниги*, *гулиги*, *ишками*) и игры на музыкальных инструментах; освоения поэтических текстов и музыкально-поэтических закономерностей (наличие своеобразного устава «Рисола»). поэтапное освоение традиций: ранний (освоение игры на определенном музыкальном инструменте, поэтического текста), средний (копирование – освоение репертуара мастера и его стиля-приемов) и зрелый (самостоятельный, подбор своего репертуара, участие вместе с мастером в различных мероприятиях – свадьба, праздники), которое сохранилось вплоть до XXI века (причем часть канонов бытует изустно). Начинающий музыкант, певец или *бахши* много лет проводил в повседневном общении со своим учителем (мастером) – жил у него дома, помогал хозяйству и даже осваивал определенное ремесло (не музыкальное), прежде чем получить благословения от него – «фотиха» – неписанный эквивалент официального «сертификата», дающий право на самостоятельную творческо-исполнительскую деятельность.

Современную музыкальную культуру Узбекистана невозможно представить вне разнообразия стилей изустно-профессиональной музыки

(*макомы, катта ашула, дастаны* и др.). Многообразие музыкальных традиций дает возможности многоаспектного их использования и в исполнительстве (традиционном и современном), и в музыкальном воспитании (возрастная стратификация), и в образовании. Последнее является важным обстоятельством, так как непосредственно связано с государственной политикой в области образования, примером тому, практика поощрения системы традиционного обучения, где мастер – неизмеримо высокая творческая категория (в 90-е годы XX века локальные центры эпоса и *макома* возрождают и развивают традиционную систему «устоз-шогирд»). Однако известных мастеров осталось мало (негативы – длительный процесс обучения сокращается до минимума, отсюда подмастерьев или «ремесленников» становится много); разрыв с практикой (многие самодеятельные коллективы – фольклорные, семейные и *макомные* ансамбли теряют свою социальную роль в современном обществе), хотя социальная востребованность в традициях все еще сохраняется (фестивальная и концертная деятельности).

Традиционное музыкальное искусство сегодня является не только органической принадлежностью быта, но и своего рода атрибутикой современного художественного творчества и исполнительства, что наглядно выражено при изучении запросов музыкально-эстетических потребностей современной молодежи (Международные фестивали «Шарк тароналари», *макома, бахши*, фольклора). Новое и в системе образования продиктовано необходимостью в современных условиях функционирования традиционной узбекской музыки. Здесь речь идет о системе непрерывного, комплексного обучения, начиная с детского сада и кончая вузом и выше. Этому способствуют «Национальная программа по подготовке кадров» и Закон Республики Узбекистан «Об образовании» (1997), которые были доработаны с учетом новых современных требований (2020), а также Постановления Президента Республики Узбекистан о национальной культуре, об искусстве *макома* и *бахши* (2017-2021).

Современные тенденции в развитии образования определяют необходимость

- переосмысления подходов к определению содержания музыкально-учебных дисциплин, то есть в непрерывной системе не повторять один и тот же материал на разных ступенях – от музыкальной школы через среднее звено (лицей и колледжи) до высшего; учитывать профессиональную ориентацию (музыкант, певец, *бахши*); глубокие знания – крепкая теоретическая и практическая база; выявление индивидуального исполнительского стиля, связанное с репертуаром и традициями, в котором как в зеркале отражается творческий облик музыканта;

- проращение музыкальных традиций в пространство узбекской музыкально-художественной культуры и в систему профессионального образования; осмысление традиций «устоз-шогирд» (манеры пения и приемов игры на инструменте) средствами воспроизведения и технологий (аудиотехногенная); внедрения современной электронной формы обучения включая

дистанционные; систематизация мастер-классов, концертной и практической деятельности; участия на конкурсах, фестивалях, как форма практического приобщения к отечественным и общечеловеческим ценностям и как форма расширения профессионального кругозора;

- адаптация многофункционального обучения при связи творческих и исполнительских направлений традиционной музыки, начиная со специализированных школ бахши в Термезе, Нукусе, Карши, Ургенче; школ *макомного* искусства в Фергане, Бухаре, Самарканде, Хиве; с 2020 года функционирования Института узбекского национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби направленного на подготовку высококвалифицированных специалистов традиционного исполнительства – искусства *макома* и *бахши* (на основе традиционных и современных педагогических технологий).

Многосоставность современной музыкальной культуры Узбекистана – позитивный фактор, соответственно, необходимо повсеместно оказывать содействие развитию традиционной, так и современной музыки. Необходимо сделать все возможное и невозможное, чтобы возродить «хождение в мир музыки».

Список источников

1. Янов-Яновская Н. Одна культура – две традиции // *Узбекская музыка и XX век: работы разных лет.* – Ташкент, 2007. – С. 213-230.

2. Абдуллаев Р. Музыкальное искусство Узбекистана в новых исторических условиях // *Искусство Узбекистана на современном этапе социо-культурного развития: материалы семинаров, докладов и коллоквиума экспертов.* – Ташкент, 2006. – С. 216-228.

3. Абдуллаев Р. Узбекская традиционная музыка как часть современности // *Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы /* Отв. ред.: д. иск., проф. Н.С. Янов-Яновская. – Ташкент, 2008. – С. 9-38.

4. Фитрат А. *Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи /* Нашрга тайёрл.: К. Ҳасан; шарҳ.: Алибек Рустам. – Тошкент: “Фан”, 1993. – 56 б.

5. Успенский В. Классическая музыка узбеков // *Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма /* Сост.: И.А. Акбаров; науч. ред.: Т.С. Вызго, Ю.Г. Кон. – Ташкент: Изд. лит. и искусства, 1980. – С. 31-38.

6. Матякубов О. Классическая музыка узбеков. Кн. 1: Истоки / Ред.: Б. Ашуров. – Ташкент: Янги аср авлоди, 2015. – 228 с.

7. *Макомы, мугамы и современное композиторское творчество: Материалы межреспубликанской научно-теоретической конференции, Ташкент, 10-14 июля, 1975 г. /* Отв. ред.: Ф.М. Кароматов; ред.-сост.: Д.А. Рашидова. – Ташкент: Изд. лит. и искусства, 1978. – 260 с.

8. *Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность: Сб. материалов межд. музыковедческого симпозиума межд. музыкального Совета ЮНЕСКО (Самарканд, 3-6 октября*

1978 г.) /Отв. ред.: Ю.В. Келдыш, Ф.М. Кароматов; Ред. сост.: Д.А. Рашидова.
– Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Г. Гуляма, 1981. – 312 с.

9. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность: Сборник материалов Второго международного музыковедческого симпозиума (Самарканд, 7-12 октября, 1983 г.) / Сост.: Д.А. Рашидова, Т.Б. Гафурбеков; отв. ред.: Н.Г. Шахназарова. – М.: Сов. композитор, 1987. – 328 с.

Курбанов Калмурза Турганбаевич,
младший научный сотрудник Института искусствознания АН РУз,
(Ташкент, Узбекистан)
kkalmurza@mail.ru

О СКАЗИТЕЛЬСКИХ ШКОЛАХ И СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ КАРАКАЛПАКСКИХ ЖЫРАУ

Аннотация. Данная статья посвящена школам, а также традиционной и современной системам профессиональной подготовки носителей героического эпоса – Каракалпакских *жырау*.

Рассмотрены подходы, принятые в фольклористике и этномузыкологии, при выявлении сказительских школ. На основе анализа источников было определено, что основным маркером для искусства каракалпакского *дастана* является не региональный, а персональный/личностный критерий, то есть критерий, учитывающий конкретного мастера и его учеников. При этом внимание уделяется основному центру региональной школы подготовки *жырау* – «Бухарской школе каракалпакских сказителей» как образцу творческого сообщества представителей родственных этносов.

Исходя из практики каракалпакских *жырау* и полевых исследований последних лет, внесен ряд уточнений и дополнений в сложившиеся представления о передаче знаний, сроках обучения, формах благословения и обряде посвящения в системе *устаз-шәкирт*.

Ключевые слова: сказительские школы, *жырау*, система профессионального образования, традиционные формы обучения, *дастан*, мастер, ученик.

Kurbanov Kalmurza,
Researcher of the Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the
Republic of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)
kkalmurza@mail.ru

STORYTELLING SCHOOLS AND THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING OF KARAKALPAK ZHYRAU

Abstract. This article is dedicated to schools, as well as traditional and modern systems of vocational training of carriers of the heroic epic – Karakalpak *zhyrau*. The approaches adopted in folklore and ethnomusicology are considered in identifying storytelling schools. On the basis of the analysis of sources it was determined that the main marker for the Karakalpak *dastan* art is not a regional, but a personal criterion, that is, a criterion that takes into account a particular master and

his students. At the same time, the attention is paid to the main center of the regional *zhynrau* training school, which is "Bukhara School of Karakalpak storytellers", as an example of a creative community of representatives of related ethnic groups. Based on the practice of Karakalpak *zhynrau* and field research in recent years, have been made a number of clarifications and additions to the prevailing views on the transfer of knowledge, training periods, forms of blessing and the rite of passage in the *ustaz-shakirt* system.

Keywords: storytelling schools, *zhynrau*, vocational education system, traditional forms of education, *dastan*, master, student.

Құрбанов Қалмырза Турғанбайұлы,
ӨзР Ғылым академиясы Өнертану институты кіші ғылыми
қызметкері, (Ташкент, Өзбекстан)
kkalmurza@mail.ru

ҚАРАҚАЛПАҚ ЖЫРАУШЫЛЫҚ МЕКТЕПТЕРІ МЕН КӘСІПТІК ОҚЫТУ ЖҮЙЕСІ ТУРАЛЫ

Аңдатпа. Бұл мақала мектептерге, сондай-ақ қаһармандық эпосын жеткізушілер – қарақалпақ *жырау*ларын кәсіби даярлаудың дәстүрлі және заманауи жүйелеріне арналған.

Жыршылық мектептерді анықтауда фольклор мен этномузыкадануда қолданатын тәсілдер қарастырылады. Дереккөздерді талдау негізінде қарақалпақ *дастан* өнерінің негізгі белгісі аймақтық емес, жеке/өкіл өлшемі, яғни белгілі бір шебер мен оның шәкірттерін есепке алатын өлшем болғаны анықталды. Сонымен бірге, туыс этностар өкілдерінің шығармашылық бірлестігінің үлгісі ретінде облыстық жыраулар даярлау мектебінің негізгі орталығы – «Қарақалпақ айтушыларының Бұхара мектебіне» назар аударылады.

Қарақалпақ жырауларының соңғы жылдардағы тәжірибесі мен экспедициялық зерттеулері негізінде *ұстаз-шәкірт* жүйесінде білім беру, үйрету мерзімдері, бата беру формалары мен салт-дәстүрлері туралы басым пікірлерге бірқатар нақтылаулар мен толықтырулар енгізілді.

Түйін сөздер: жыршылық мектептері, *жырау*, кәсіптік білім беру жүйесі, дәстүрлі оқыту түрлері, *дастан*, ұстаз, шәкірт.

Очевидно, что становление и развитие эпического творчества непосредственно связано с деятельностью его носителей – крупных мастеров-сказителей и их последователей.

Стать плодотворным наставником – удел далеко не всех сказителей, и история знает имена маститых знатоков, так и не подготовивших при жизни ни одного ученика. В то же время иные мастера сумели воспитать целую плеяду последователей. И ученые-фольклористы в своих исследованиях особо отмечали этот факт. Так, «Юлдаш-шаир был известен подготовкой учеников.

У него было одиннадцать учеников» [1, с.101]. «В деле подготовки учеников не было никого равного Шерне» [2, с.141; 3, с.13]. У каракалпаков особенно выделялся в этом плане Нурабылла жырау – из 24 его воспитанников 16 впоследствии стали видными сказителями, сыгравшими заметную роль в развитии эпического творчества каракалпаков [4, с.90].

В фольклористике, литературоведении и этномузыкознании принято выделять сказительские школы, называемые либо по региональной принадлежности, либо по имени их выдающихся основоположников.

Принципа называть подобные школы по региональным признакам придерживаются многие исследователи эпического творчества. Показательным тому примером служат труды узбекских ученых. Известный фольклорист, академик Т. Мирзаев, хотя и «признает, что названия “школ” по местностям достаточно условны», ... но, все же, «характеристику основным “школам” он даёт, определяя их по региональной принадлежности» [5, с.174]. В частности, он указывает, что «в фольклористике к настоящему времени уже определено наличие сказительских школ в Булунгуре, Кургане, Шахрисабзе, Шерабаде, Кулбукане, Хорезме, дано описание их отдельных свойств. Мы, определяя стилевые признаки и локальные особенности свыше десяти школ сказителей, характеризуем каждую из них как целостный поэтический феномен в дастанном сказительстве узбекского народа» [1, с.100]. Региональный подход отчасти имеет место и в трудах исследователей других этнических традиций [6; 7; 8].

Однако данный вопрос, исходя из практики каракалпакских *жырау* и полевых исследований последних лет, требует ряда уточнений, дополнений и внесения определенных корректив. Этому и другим, связанным с системой передачи знаний у каракалпакских мастеров, вопросам и посвящен настоящий доклад.

Попытку определить «школы каракалпакских жырау» впервые предпринял литературовед Н. Даукараев. Опираясь на собранный материал, он наметил «наличие следующих школ каракалпакских сказителей-жрау:

1. Школа Жиена Тагай улы. Основатель этой школы был шаиром и жрау одновременно. Его деятельность относится к середине XVIII века <...>

По своему репертуару и технике исполнения эта школа тесно связана с Булунгурской школой узбекских сказителей.

2. Школа Соппаслы Спыра-жрау. Основоположник ее – Спыра-жрау жил, по-видимому, в период, предшествовавший распаду Ногайлинского союза, при правлении хана Тохтамыша. <...> В языке, технике исполнения, в репертуаре представителей этой школы много общего со сказителями хорезмских узбеков, туркмен и казахов» [9, с.25-26].

При этом автор отметил: «Как в отношении личности самого Спыра-жрау, так и его учеников мы не располагаем достоверными подробными данными» [9, с.25], что указывает на определенную поспешность сделанного им вывода.

Гипотеза Н. Даукараева в отношении школы Спыра-жрау подверглась справедливой критике фольклористов И. Сагитова и К. Максетова. В

частности, И. Сагитов заметил, что «этот вопрос является спорным», так как «нет достаточных сведений о том, какие сказители учились у него и каков был их репертуар», поэтому «вопрос о школах сказителей и их особенностях требует специального изучения» [10, с.28-29]. В целом, по мнению специалистов, Н. Даукараевым «в выявлении школ допущены неточные факты» [11, с.32].

В свою очередь фольклорист К. Максетов, а следом и музыковед Т. Адамбаева выделили «Бухарскую школу каракалпакских сказителей», или «Школу верхних каракалпаков» [11, с.42-54; 12, с.17-22] как региональную.

В связи с этим напомним, что в XVIII в. в результате захвата джунгарами среднего течения Сыр-Дарьи окончательно закрепилось наметившееся «еще в XVII в. разделение <...> каракалпаков на две части: "верхних" и "нижних"» [13, с.137]. Как отмечает Т. Жданко, «"верхние каракалпаки" XVIII века в современной специальной литературе предполагаются предками основной массы трех групп каракалпакского населения Узбекистана: ташкентской, ферганской и зерафшанской» [13, с.138].

Зарафшанская долина – это своеобразный эпический регион, где тесно взаимодействовали узбекская, казахская и каракалпакская национальные эпические традиции. По данным исследований, сказители долины очень тесно взаимодействовали между собой, обменивались репертуаром, готовили учеников из разной этнической среды. Например, «Учителем Бекмурада Джурабай-оглы был узбек Курбан шаир из кишлака Мазар <...>, являющийся учеником каракалпакского сказителя Чанкот-джирова. Подобные взаимоотношения учителя и ученика Нуратинской сказительской школы в своем *дастане* «Размолвка Аваза» Бекмурад Джурабай-оглы характеризует в следующих словах:

Бу йўл билан айтиб ўтган Авазни,
Қорақалпоқда Холмуроддай шоирди,
Холмурод бахшидан бу йўл қолганди,
Чанкут бахши ундан таълим олганди,
Чанкутнинг шогирди Курбон шоирнинг,
Овозаси кўп жойларга ёйилди,
Қозоқ, қорақалпоқ, туркман, ўзбек,
Яна тожиклар ҳам унга қойилди [14, с.129].
(В такой манере Аваза воспевавший,
Был у каракалпаков поэт Халмурад,
От Халмурада-бахши эта манера осталась,
Чанкот-бахши от него получил образование...
Слава Курбан-шаира – ученика Чанкота,
Распространилась во многих местах.
Казахи, каракалпаки, туркмены, узбеки,
И к тому таджики восхищались им).

Еще одной характерной особенностью данного региона было то, что сказители, учитывая аудиторию, могли выступать на разных языковых диалектах. По сведениям фольклористов М. Афзалова и З. Хусаиновой, зафиксировавших свидетельства двоюродного брата Бекмурада Джурабай-оглы Эргаша Асабаева (Нуратинский райцентр, 1901-2001) и его ученика Курбана Наврузова (Кенимехский р-н, 1929), этот сказитель, «являясь выходцем из карлукского рода узбеков¹, свои дастаны мог исполнять под аккомпанемент лакайской домбры или кобыза на узбекском, казахском и каракалпакском языках. Сохранились сведения о том, что среди нуратинских таджиков он пел даже на таджикском языке» [1, с.107].

Другим ярким подтверждением творческого взаимодействия и взаимовлияния является высказывание казахского жырау Рахмета: ««Көрүғлы» эпосын жыраулар бірінен бірі атан түйедей етіп қолқалап алып үйренетін, мен де соның бірімін», – дейди. Рахметтің өзі ХІХ ғасырдың екінші жартысында өмір сүрген Нақып ұлы Барат жыраудан, ол каракалпактың Сейіл деген жырауынан үйренгенін айтады» [15, с.15] («“Эпос "Короглы" жырау перенимают друг у друга, и я из их числа”. Сам Рахмет перенял его от жившего во второй половине ХІХ века Барат жырау Накыпулы, а тот – от каракалпакского жырау по имени Сейил») (перевод наш – К.К.).

В ХІХ – до первой половины ХХ века, т.е. до момента угасания эпической традиции «верхних каракалпаков» и полной ассимиляции их с узбеками, статус «Бухарской школы каракалпакских сказителей» («Школы верхних каракалпаков») был очень высоким. Многие сказители из «нижних (хорезмских) каракалпаков» старались обучаться у ее представителей [11, с.53]. Для них эта школа стала своего рода Меккой эпического творчества: «Только тот жырау считался настоящим, кто прошел обучение в Бухаре, и только после этого и слова, и музыка стали совершенными», – вспоминал известный жырау Отенияз Ийимбетов [11, с.48]. Тем не менее, это единственный случай, когда сказительская школа у каракалпаков носила региональный характер.

После нее ключевую роль в развитии каракалпакской эпической традиции сыграла «Школа Нурабыллы жырау», появились и подобные ей другие. Это подтверждает мнение исследователя К. Максетова, что при определении (выявлении) сказительских школ следует исходить из известных мастеров и их учеников [11, с.32-33].

Нурабылла Каражан улы, как отмечалось выше, был очень плодовитым наставником, воспитавшим целый ряд талантливых учеников. Симптоматично, что сам факт образования школы Нурабыллы – адепта «Бухарской школы каракалпакских жырау» – совпал с ослаблением позиций этого некогда авторитетного центра образования, что постепенно отменило необходимость отправляться туда на учебу.

Действительно, в случае сказительской традиции у каракалпаков всё решают способности мастера (*устаз*) и его желание к передаче знаний, а также

¹ По другим данным – каракалпак из рода мангыт [11, с. 53].

степень восприимчивости и прилежности ученика (*шакирт*). Ученик перенимает от учителя поэтический и музыкальный текст в меру своей одаренности, таланта. Созрев, он может пойти совершенно другим путем, проложить свою, самостоятельную, колею. Здесь на помощь приходит народная терминология, которая порой более точно выражает суть этого явления. Например, в народе широко используется слово “жол” (буквально, «путь»), которое в широком смысле подразумевает и такие понятия, как «музыкально-поэтический стиль», «исполнительская манера», «музыкально-поэтический репертуар», «содружество творческих людей (мастер и его ученики)». Может быть, в рассматриваемом контексте, точнее было бы понимать под “жол” «творческую мастерскую»? В народе говорят: “Нурабыллың жолы”, “Өтенияздың жолы”, (букв.: «Путь Нурабыллы», «Путь Отенияза»), что идентично понятию «Школа Нурабыллы» («Мастерская Нурабыллы»?)). Другое бытующее выражение – “устандың жолын куўмақ” (букв., «идти путем учителя») допускает и иной перевод – «стать учеником мастера».

Касательно употребления понятия “жол” как «путь» можно привести следующие примеры: иногда ученик может после одного учителя *пойти* к другому (то есть сменить наставника) или сам учитель направляет своего же ученика к другому мастеру. Подобные случаи, естественно, сводят на нет критерии, по которым определяются «сказительские школы». Либо, если ученик, до определенного момента идет «путем» своего учителя, а затем, созрев творчески, находит свой, самобытный, «путь», можно ли считать его представителем «школы» своего учителя? Очевидно, нет.

Вопросы, касающиеся профессиональных эпических центров – региональных или сформированных определенными сказителями локальных школ в контексте истории развития традиций каракалпакских *жырау*, требуют дальнейшего осмысления и изучения.

Исследователи эпического творчества разных народов примерно одинаково описывают систему передачи знаний от мастера к ученику. Почти у всех фольклористов ощущается стремление к канонизации взаимоотношений мастера и ученика: стереотипным выглядит самый процесс обучения, его сроки и обряд посвящения “патия” (*фатиха*) [16, с.639; 4, с.80; 1, с.338-344]. Штамповым и схематичным выглядит описание известного фольклориста К. Айымбетова:

«Молодые люди, желающие стать сказителями, стремились обучаться у маститых мастеров. Сказители-жырау собирали вокруг себя таких увлеченных людей.

Сказители не сразу обучали учеников своему искусству. Новички сопровождали его в походах, ухаживали за его лошадью, а когда он пел, они слушали. Этот процесс длился долго. В свободное время жырау рассказывал ученику сюжет своего эпоса. А также рассказывал ему разные истории о своем учителе и других сказителях прошлого, легенды и мифы о кобызе и кобызовых

мелодиях. Это в свою очередь вызывало уважение к учителю. Ученик помогал также учителю по хозяйству.

Через годы мастер для своего будущего ученика заказывал инструмент – кобыз, или же дарил ему инструмент своих ушедших из жизни учителей. Передача ученику наследственный кобыз проходила торжественно, при скоплении народа. Этот случай был одним самых счастливых моментов в жизни ученика. Теперь учитель начинал обучать его игре на кобызе. На маленьких празднествах он начинал исполнять яркие фрагменты из дастанов, пел короткие эпические песни-*терме*, исполнял небольшие исторические рассказы-*толгау*. И таким образом, после прохождения нескольких испытаний, учитель разрешал выступать самостоятельно. До этого, несмотря на годы, он не мог получить разрешение на самостоятельные выступления» [4, с.80].

«По установившейся традиции, каракалпакские сказители оставляли после себя прекрасно подготовленных, проверенных, талантливых учеников» [17, с.99].

Надо отметить, что подобное описание процесса обучения, к сожалению, формирует у читателя неправильное (искаженное) представление о взаимоотношениях учителя-ученика, самом процессе обучения, и его сроках. Более подробное знакомство с биографиями каракалпакских *жырау*, изучение полевых материалов разных лет показывает, что подобное описание не отражает всю полноту жизни и взаимоотношений учителя и ученика, плохо согласуется с реальной жизнью людей. Знакомство с биографиями нескольких поколений *жырау* показывает, что все происходит индивидуально.

В указании продолжительности сроков прохождения обучения также встречаются определенные штампы [16, с.639; 1, с.343], хотя они были весьма условны. Наиболее объективно описал данную сторону вопроса Н. Даукараев: «Обучение не обуславливалось каким-то определенным сроком и делилось на этапы по-разному, в зависимости от личных способностей, восприимчивости, памяти ученика, от характера репертуара и педагогических данных самого наставника. Так, Курбанбай-жрау состоял в учениках семь лет, Есемурат-жрау – девять, Жапак-бахсы – пять лет» [9, с.24-25].

Общее явление у сказителей нашего региона – «благословение» учителем ученика после обучения, которое называется “патия” (“фотиха”, “бата”), своего рода разрешение, напутствие. Здесь тоже не обошлось без стереотипных представлений. Я с детства слышал о том, как при большом стечении народа весьма торжественно проходила церемония – известный Кыяс жырау «благословил» своего ученика Жаксылыка Сырымбетова. Молва о нем сохранилась до наших дней.

На деле были и другие, довольно простые формы. Учитель мог, без особых церемоний, по повседневному обычаю, произнести, раскрыв ладони, слова благословения и этим ограничиться. При этом, зная потенциал своего ученика, наставник, как правило, указывал конкретную территорию для его реализации. Он, например, мог сказать: «Можешь выступать на правом берегу.

Там ты сумеешь прокормиться». Или «вся Каракалпакия твоя, выступай в любом уголке нашего края»². Если же учитель уходит из жизни, не успев благословить ученика, то его жена была правомочна дать “патия” вместо него.

В условиях современного Каракалпастана обучение сказительству происходит в рамках системы (государственного) академического образования в трех звеньях – начальном, среднем и высшем. По программе следует учить и сдавать отрывки из эпоса. Надо отметить, что в этот процесс не включен такой момент, как учет будущей аудитории, он происходит без самой мысли о ней. Определенные результаты такого подхода мы наблюдаем на сегодняшний день.

Следует отметить и тот факт, что на момент создания отдела традиционной музыки в Нукусском государственном училище искусств, где впервые был открыт класс *жырау*, в нем преподавал известный мастер Жаксылык жырау Сырымбетов. Это стало основной причиной приоритета его школы (“жол”) над остальными, так как выходцы из нее, работая во всех звеньях современных образовательных учреждений, распространяют, что естественно, его манеру исполнения. Локальные же стили других сказителей-*жырау* забываются или находятся под угрозой забвения.

Проблемы, связанные с профессиональной деятельностью каракалпакских сказителей-*жырау*, особенно, вопросы о «сказительских школах» и их функционировании в прошлом, до сих пор находятся «в эпосоведении в достаточно неопределенном положении» [5, с.177] и требуют дальнейшего изучения на основе полевых данных.

Список источников

1. Мирзаев Т. Эпос и сказитель / Отв. ред. М. Абдурахимов. – Ташкент: Из-во «Фан» АН РУз, 2008. – 410 с.
2. Афзалов М. Ўзбек халқ бахшилари // Шарқ юлдузи. – Тошкент, 1946. – № 10-11. – Б. 141.
3. Қаҳҳоров А. Янги дostonлар (Қашқадарё ва Сурхондарё халқ бахшилари репертуари асосида) / Масъул муҳ.: Т. Мирзаев – Тошкент: ЎзССР “Фан” нашриёти, 1985. – 76 б.
4. Айымбетов Қ. Халық даналығы. – Нөкис: “Қарақалпақстан”, 1968. – 260 б.
5. Путилов Б.Н. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. – 295 с.
6. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум / Підготувала до друку С.Й. Грица. – Київ, Наукова думка, 1969. – 592 с.
7. Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 г. Т.1. – Москва-Ленинград, 1949. – 736 с.

² Из высказываний моего отца, певца-сказителя, Народного артиста Каракалпастана, Турганбая Курбанова.

8. Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие) / Под общ. ред. Ф. Кароматли – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 208 с.
9. Давкараев Н. Очерки по истории дореволюционной каракалпакской литературы. – Ташкент: Изд. АН УзССР, 1959. – 222 с.
10. Сагитов И.Т. Каракалпакский героический эпос / Отв. ред.: к.ф.н. К.Максетов. – Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1962. – 108 с.
11. Максетов К. Қарақалпақ жыраў-бақсылары. – Нөкіс: «Қарақалпақстан», 1983. – 208 б.
12. Адамбаева Т. “Жыраў намалары” топلامына алғы сөз // Жыраў намалары: Алғы сөз. Саз ноталары / Баспаға таярл. х. жуўаплы ред.: Искусство илим. канд. Т. Адамбаева; Ноталастырған: М. Жийемуратов. – Нөкіс: “Қарақалпақстан”, 1991. – Б. 17-22.
13. Жданко Т.А. Очерки исторической этнографии каракалпаков: Родоплеменная структура и расселение в XIX – в начале XX века / Отв. ред.: д.и.н. С.П. Толстов. – Москва, Ленинград: Изд-во АН СССР, 1950. – С. 171.
14. Ўзбек халқ ижоди: Кўп томлик. Достонлар. Авазнинг арази. Гулихиромон / Томларни тузувчи Ҳ.Зариф. – Тошкент: “Тошкент”, 1965. – 390 б.
15. Ғумарова М. «Көрүғлы» эпосы // Қазақ халық әдебиеті: Көптомдық. Т. 4: Батырлар жыры. Көрүғлы / Қураст.: М. Ғумарова, Ж. Әбішев. – Алматы: Жазушы, 1989. – Б. 5-16.
16. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Избранные труды / Отв. ред. А.Н. Кононов, Е.М. Мелетинский; том подг. – Н.А. Жирмунская. – Ленинград: «Наука», 1974. – 728 с.
17. Аимбетов К. Каракалпакские народные сказители // Общественные науки в Узбекистане. – Ташкент, 1964. – № 8-9. – С. 97-100.

Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы
*Кандидат искусствоведения, доцент Казахского Национального
университета искусств (Астана, Казахстан)*
aigul.akzhelen@gmail.com

КУРС ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация: Данная статья посвящена теории и истории трансформации предмета «Сольфеджио», сформированного в системе обучения музыкантов письменной европейской музыкальной культуры, в «Этносольфеджио», адаптированного для обучения носителей традиционной профессиональной музыки казахов.

Профилирующий курс Этносольфеджио на материале казахской традиционной песенной культуры представляет следующие методологические принципы: устные формы работы, а также творческие формы работы (импровизация и сочинительство) как способ сохранения и развития ценностных качеств традиционной музыки. Именно в курсе Этносольфеджио через интеграцию традиции устных и письменных музыкальных культур формируется необходимая база для осмысления исторического развития традиционной музыки, роли в современных культурных контекстах и понимания необходимости её сохранения и дальнейшего развития.

Ключевые слова: казахская традиционная музыкальная культура, система музыкального обучения, этносольфеджио, традиционная музыка, устное восприятие, искусство импровизации, творческие формы работы

Baibek Aigul Kydyrgalikyzy
*Candidate of Art History, Associate Professor of Kazakh National University
of Arts (Astana, Kazakhstan)*
aigul.akzhelen@gmail.com

ETHNOSOLFEGGIO COURSE IN MODERN MUSICAL EDUCATION

Abstract: This article is devoted to the theory and history of transformation of the subject "Solfeggio", which is formed for teaching written European music culture to the musicians in "Ethnosolfeggio", adapted for the training of traditional Kazakh musicians.

The profiling ethno-solfeggio course, based on the traditional song culture, presents the following methodological principles: oral and creative forms of work (improvisation and imaginativeness) as a way of preserving and developing the values of traditional music. It is the course of ethno-solfeggio, where through the help of the integration of tradition of oral and written musical cultures, necessary

basis is formed for comprehending the historical development of traditional music and the roles in contemporary cultural contexts , as well as understanding of the need for its preservation and further development.

Key words: Kazakh Traditional Music Culture, Musical Education System, Ethnosolfegio, traditional music, oral perception, art of improvisation, creative forms of work

Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы

*Өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті
(Астана, Қазақстан)
aigul.akzhelen@gmail.com*

ҚАЗІРГІ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО КУРСЫ

Аңдатпа: Мақала еуропалық жазбаша музыкалық мәдениеттің музыканттарына білім беру жүйесінде қалыптасқан «Сольфеджио» пәнін қазақтың дәстүрлі кәсіби музыка жалғастырушыларын оқытуға бейімделген «Этносольфеджио» курсына өзгертудің теориясы мен тарихына арналған.

Қазақтың дәстүрлі ән мәдениетіне негізделген мамандандырылған этносольфеджио курсы келесі әдістемелік принциптерді ұсынады: ауызша жұмыс түрлері; сонымен қатар дәстүрлі музыканың құндылық қасиеттерін сақтау және дамыту тәсілі ретінде қарастырылған шығармашылық жұмыс түрлері (импровизация және шығармашылық). Этносольфеджио курсында ауызша және жазбаша дәстүрлі музыка мәдениеттерін интеграциялау арқылы дәстүрлі музыканың тарихи дамуын пайымдауға, оның қазіргі мәдени контексттегі маңызын анықтауға, сондай-ақ оны сақтау мен дамытудың қажеттілігін түсінуге негіз қалыптасады.

Түйін сөздер: қазақ дәстүрлі музыкалық мәдениеті, музыкалық білім беру жүйесі, этносольфеджио, дәстүрлі музыка, ауызша қабылдау, суырып салма өнері, шығармашылық жұмыс түрлері

Сегодня в современной системе музыкального образования в числе первоочередных задач являются вопросы ***продолжения и развития традиционного музыкального профессионализма***. Среди них основной является – воссоздание в современной системе тех основ, на которых зиждется креативность традиционного музыканта. Этой основой является развитое музыкальное мышление, опирающееся на полное овладение национальным музыкальным языком [1], и свободное, вплоть до импровизационности его применение. В первую очередь требуется построение «грамматики» музыкального языка, т.е. системное теоретическое изложение его основ и строения. Осознанное усвоение музыкального языка – это то, что отличает профессионала от любителя. Значит, самой главной задачей было ***создание профилированного курса Сольфеджио для народных музыкантов***.

Еще в 70-е годы в Казахстане глубоко осознав существующие противоречия в системе образования народного исполнителя, а именно проблему адаптации сущностных начал традиционной культуры в европеизированной системе обучения, преподаватель кафедры «Гармонии и сольфеджио» Алматинской консерватории, музыковед-реформатор Багдаулет Аманов стал с 1974 года во время кураторской внеклассной работы со студентами народного факультета вести новый курс Сольфеджио для домбристов. Это была экспериментальная работа, шёл поиск основных методик обучения профессионалов устной традиции в рамках сложившейся к тому времени письменной системы образования. Цели и задачи предмета, который впоследствии будет назван «Этносольфеджио», были те же, что и в европейском курсе Сольфеджио – формирование профессионального музыкального мышления, развитие слуха и памяти. Но поскольку речь шла о профессиональных исполнителях казахской музыки, то она – казахская музыка и стала основным материалом изучения.

Багдаулет Аманов воплотил идеи «профилизации» самым радикальным образом. Он построил курс не только на элементах домбрового музыкального стиля, но и на домбровом звучании (в классе использовалась только домбра). Далее требовалось найти методы устного освоения музыкальной речи традиционного искусства. Для этого понадобилось возродить и адаптировать в Вузовском образовании те особые, устные методики и конкретные формы работы, которые не применялись в курсе европейского Сольфеджио, основанного на нотной письменности. Это устные формы обучения и творческие формы работы, как импровизация и сочинительство.

В итоге усилиями целой группы преподавателей – А.Мухамбетова, С.Раимбергенова, С.Утегалиева и Г.Омарова, которые стали и исследователями-новаторами в области инструментальной музыки и в целом музыкальной культуры казахов, сложился курс, который они назвали «Экспериментальное сольфеджио для домбристов». Долгое время этот курс был на неофициальном положении. В годы перестройки он был официально введён в программу обучения под названием Этносольфеджио.

На сегодня за многие годы сложилось целое поколение преподавателей по введению курса Этносольфеджио во всех звеньях музыкального образования. Были изданы программы и для музыкальных колледжей, это программа с методическим пособием по курсу Этносольфеджио Г.Омаровой и Г.Мурзагалиевой, в 2003 году была защищена диссертация Г.Альпеисовой «Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане» и в 2009 году А.Байбек «Песенный стиль Арки в контексте Этносольфеджио».

С открытием в консерватории новой специальности «Народное пение» в 1987 году со всей остротой встал вопрос создания курса **Этносольфеджио для народных певцов**. По началу в программе обучения использовалась всесоюзная программа «Сольфеджио» для вокалистов, которых в консерваториях, как известно, готовят для исполнения европейской музыки, в первую очередь оперного репертуара. В работе с народными певцами на

первых порах частично использовались наработки из домбрового этносольфеджио. Однако было ясно, что огромная часть традиционной культуры, а именно песенные жанры, требовали скорейшего исследования в аспекте построения курса Этносольфеджио. К тому же стало ясно, что изучение закономерностей традиционного песенного музыкального языка необходимо и инструменталистам, для формирования целостного национального музыкального мышления.

На основе методического опыта создания домбрового этносольфеджио преподаватели консерватории С. Райымбергенова и А. Байбек начали работу по созданию профилированного курса для народных певцов. На сегодня изданы учебные пособия по курсу Этносольфеджио на песенном материале на казахском и русском языках [2].

При построении курса Этносольфеджио для певцов перед авторами стояла главная задача – разработать методические принципы построения курса. При опоре на методические принципы домбрового Сольфеджио, связанные с устностью изучаемой культуры, полное перенесение всех конкретных способов и приёмов было невозможно. Главное отличие диктовалось синкретизмом песни, где закономерности строения стиха очень многое определяли в строении целого, именуемого песней.

Одной из задач курса Этносольфеджио является формирование навыков устного восприятия песен *как продукта синкретического творчества*. Достаточно сказать, что сегодня традиционная песня в новой концертной интерпретации лишилась неотъемлемой в традиционных условиях исполнения повествовательной части, рассказа, который непосредственно предвлял акт музицирования и нес важное для понимания сути исполняемого сочинения художественное значение. Поэтому одной из форм работы стало изучение истории создания песен и отработка навыков ее (истории) художественно-артистического воспроизведения перед исполнением песни.

Изучение контекста исполнения песни предполагает большую предварительную работу студентов, необходимо понимание тематики и жанровой принадлежности песен, условий их исполнения. Но кроме знания контекста в этносольфеджио необходимо изучение поэтического текста песен, их образного содержания и особенностей стихосложения. Исходя из того, что цель Этносольфеджио дать учащимся знание структуры музыкального языка, можно было бы ограничиться изучением только ладо-интонационных, ритмических и формообразующих аспектов песенной мелодики. Однако поэтический текст есть не просто дополнение к музыке, именно он определяет многие закономерности строения песен. Отсюда вытекает важный методологический принцип – в курсе Этносольфеджио для традиционных певцов изучение музыкальных закономерностей должно идти в единстве с изучением закономерностей строения стиха.

Таким образом, в курсе Этносольфеджио необходимо не только сохранить с детства интуитивно постигнутое цельное восприятие песни, но и углублять это интуитивное знание, выработать у студентов понимание

значения каждого слова, его глубинного образного смысла. Эта работа приведёт к **знанию целостного музыкально-поэтического языка песни**. В свою очередь, это станет основой более глубокого понимания песни и, следовательно, более глубокой и творческой её исполнительской трактовке.

На сегодня содержание курса, целиком основываясь на традиционном песенном материале, представляет собой углублённое изучение основных исполнительских школ устно-профессиональной песенной культуры казахов классического периода (XIX век). **Цель курса – дать базовые теоретические знания на материале казахских фольклорных и устно-профессиональных песен и на основе этого формирование слуховых навыков студентов.**

Изучение традиционного песенного стиля в курсе Этносольфеджио предполагает поэтапные исследования по восстановлению целостной картины его формирования и развития. В этой связи необходимо сквозное изучение стилевых особенностей – музыкального языка и формообразования как фольклорных, так и устно-профессиональных песен, что позволило бы выстроить иерархическую систему усложнения песенных форм и ладообразований, необходимых для последовательного теоретического и практического освоения песенного стиля в курсе этносольфеджио.

Традиционный песенный стиль, как стиль определенной школы в лице неповторимых индивидуальностей – *Біржан сала, Ақан сері, Үкілі Ыбырая, Абая, Әсета, Кенена и Мұхита* и конкретно стиль одного произведения отдельного автора, представляет в целом традиционный стиль целой исторической эпохи. Традиционный песенный стиль, связывая всю многоликость рассматриваемых явлений, представляет объективное художественное единство, пронизывающее все стороны традиционной песни – функционально-жанровой, образно-поэтической характеристики, музыкального языка и формообразования. При этом важнейшим компонентом, безусловно, является композиторский замысел, так как именно «в творческом замысле концентрируются все элементы музыкального искусства, – в нем, в свете эстетических тенденций композитора, художественно отображается действительность, он формируется под воздействием национальных традиций художественной культуры, школы, в нем находят живой отклик запросы исполнительской практики своего времени и интересы слушательской аудитории» [3, с. 11].

Поскольку закономерности музыкального искусства исторически формируются, развиваются, трансформируются, постольку и разработанные теоретические основы должны строить свои концепции в общем соответствии с процессом исторического движения музыкального творчества. Отсюда необходима четкая перспектива развития закономерностей традиционной музыки. Сегодня в современных условиях актуальным является **трансляция традиционного песенного стиля в системе обучения народных музыкантов** в контексте музыкально-теоретических дисциплин, в первую очередь, Этносольфеджио, где теоретическое изложение исследуемого материала должно быть закреплено в практической деятельности. Необходима

разработка практических форм работ по Этносольфеджио, синтезирующая традиции как устной, так и письменной культур, которые в комплексе призваны воспитать глубоко мыслящих музыкантов-личностей, носителей исполнительских традиций, что в свою очередь послужит сохранению и возрождению этой уникальной и самобытной традиционной культуры казахского народа.

Курс Этносольфеджио на материале традиционной песенной культуры как система обучения народных певцов *интегрирует традиции устных и письменных музыкальных культур*. Таким образом, в курсах Этносольфеджио через связь культурологических, теоретических и практических аспектов, через использование различных как устных, так и письменных форм работы происходит не только усвоение казахского традиционного музыкального языка, но и, прежде всего, формируется база для осмысления исторического развития традиционной казахской музыки, её роли в современных культурных контекстах и понимания необходимости её сохранения и дальнейшего развития.

Интеграция в Этносольфеджио традиций письменных и устных культур явилась наиболее оптимальным способом обучения, формирующим музыкантов, способных гибко реагировать на изменения культурного контекста и новые слушательские потребности.

Таким образом, одной из первостепенных задач курса Этносольфеджио является формирование навыков устного восприятия, особенно у домбристов, так как обучение по специальности у них полностью построено на нотном обучении. У певцов формирование навыков устного восприятия связано с тем, что песня выступает как продукт синкретического творчества. Освоение импровизаторских навыков и активизация творческих способностей способствует в первую очередь осмыслению студентами исполняемых ими сочинений, а также служит толчком для индивидуального творчества. Данные формы работы открывают неограниченные возможности для развития творческих способностей музыкантов, даст студентам возможность не просто осознавать, но через себя пропускать и реализовывать органичную взаимосвязь импровизаторского исполнительства и творчества.

Вместе с тем, большое место в Этносольфеджио занимают формы письменной работы. С самого начала курса идёт последовательное формирование навыков письменной фиксации музыки. Вначале – это небольшие фрагменты, далее – более крупные части произведений, к концу курса формируется осознанное, аналитическое восприятие музыкального текста, что позволяет студентам быстро и качественно фиксировать его в нотной записи.

Так, например, в первые десятилетия развития современной системы музыкального образования (40-60-е годы XX века) учебный репертуар выпускников консерватории, следовательно, и концертный репертуар солистов был довольно ограничен. Преобладали кюи *төкпе* Западного Казахстана. В обучении использовались в основном сборники кюев

Курмангазы и Даулеткерей, нотированные А.Жубановым. Для домбристов, закончивших консерваторию в те годы, нотировка кюев была большой проблемой. Мало кто из них овладевали этим искусством поэтому нотировщики кюев среди домбристов были большой редкостью. Это объясняется тем, что студенты, обучаясь Сольфеджио по унифицированной всесоюзной программе, основанной на европейской музыке, не получали опыта нотировки домбровой музыки. Так как программа строилась на изучении закономерностей (грамматики) европейской музыки, звучащей на фортепиано, и не формировала навыки аналитического слышания традиционной казахской музыки и, следовательно, её письменной фиксации.

В 1970-е годы происходит постепенное расширение репертуара, в программе обучения домбристов появляются Аркинские кюи *шертпе*, далее кюи Каратауской, Мангистауской и других школ Казахстана. В настоящее время в обучении представлен репертуар практически всех основных домбровых школ. Это стало возможным благодаря массовому появлению новых сборников кюев, составителями которых в основном стало поколение домбристов, обучавшихся в Алматинской консерватории в 70-80-е годы (К.Ахмедияров, А.Жаимов, А.Токтаганов, Б.Искаков, А.Раимбергенов и др.). Современные домбристы, прошедшие курс этносольфеджио, приобретают важные навыки и умения, в частности умение быстро и точно сделать нотную запись традиционного устного кюя. К числу выпускников-домбристов 90-х годов, занимающимися нотировками кюев относятся Б.Муптекеев, Е.Тунгышулы, Е.Нурымбетов, К.Жумагалиев, С.Садыков, Б.Игилик, М.Абугазы, Г.Ахмедьяров и другие. Всё это активно повлияло на расширение традиционного репертуара не только в учебном процессе, но и обогащение концертных программ. В последнее десятилетие деятельность музыкантов по нотированию традиционной музыки активизируется за счёт появления песенных сборников.

Результатом многолетней работы курса по Этносольфеджио для народных певцов, а также достижением данного курса является и то, что многие студенты серьезно занимаются расширением своего концертного репертуара. Поиск новых песен, как традиционных, так и современных в традиционном стиле перерастает в сочинение собственных. И это не всегда шлягеры с их стандартным набором музыкально-выразительных средств. Среди новых песен консерваторских выпускников встречаются образцы, сопоставимые с традиционной музыкой. Вместе с тем, это не копирование народных песен, а творческое, современное воспроизведение стиля. Таким образом, пропагандируя традиционное искусство – аутентичное пение классических песен, они являются одновременно и продолжателями традиции – через собственное композиторское творчество в традиционном стиле

Сегодня курс Этносольфеджио для народных певцов, интегрирующий устные и письменные формы работы, складывается из следующих навыков:

1) знание основных фольклорных и профессиональных стилей традиционной песни, и исполнение традиционных песен различных стилей в современной концертной практике;

2) владение навыками аналитического мышления в категориях современного этномузыкознания, предполагающее владение терминологией европейской и казахской традиционной теории музыки и теории стихосложения;

3) владение навыками обрядово-организационной деятельности народных музыкантов (организация тоев и различных общественных мероприятий, импровизация стихов и песен «на случай», создание аранжировок песен, навыки тамады);

4) умение анализировать вербальный текст песен и знание контекста исполнения песен различных жанров;

5) умение импровизировать и создать (сочинить) новую песню в традиционном стиле;

6) знание нот для самостоятельного разучивания и возрождения новых песен;

7) умение фиксировать песни в нотах, реконструировать неполные записи, сделанные в ранний период собирания.

Среди форм работы, связанных с письменной традицией, большое место занимает **транспонирование песен на домбровый строй**, а также **реконструкция песен**. Речь идёт о записях песен первоначального периода их собирания, когда отсутствовала звукозаписывающая техника (А.Затаевич, Б.Ерзакович, А.Жубанов и др.), или собиратель, не зная казахского языка, не имел возможности пользоваться помощью переводчика (А.Затаевич). Объективно признавая эти записи бесценными, в то же время необходимо признать, что они требуют определённого к себе подхода. Музыковеды для своих теоретико-аналитических исследований давно производят их реконструкцию, воссоздавая в той степени, в которой это возможно, их полноценный облик.

Навыки аналитического подхода к песне, приобретаемые как на основе устного восприятия песни, так и на основе анализа нотного текста, позволяют студентам в курсе Этносольфеджио редактировать и реконструировать ранее изданные нотировки песен, чтобы в дальнейшем ввести их в свой репертуар.

Расширение своего концертного репертуара требует также освоения навыков транспонирования. Сборники песен, применяемые на уроке Этносольфеджио, многочисленны. Большинство из них содержат записи, фиксирующие точную физическую высоту звучания, подготовленные музыковедами. Вместе с тем, в современной этномузыковедческой практике стали преобладать сборники, где песни нотированы в релятивной системе. Это сборники Б.Муптекеева, Б.Бабижан, Т.Токжан и М.Абугазы и других. Не следует забывать и о том, что записи домбровой музыки ещё со времён А.Жубанова произведены в релятивной системе, в домбровом строе *ре-соль*. Это было обусловлено задачами оркестрового музицирования. Поэтому для

того, чтобы исполнять песни в сопровождении домбры, студентам необходимо освоить транспонирование, чтобы свободно переводить образцы песен, записанных во всех 24-х тональностях темперированной системы в систему релятивной записи.

Транспонирование как одна из форм работы даёт возможность студентам пополнить репертуар редкими фольклорными и устно-профессиональными образцами, изданными в сборниках. Внедрение такой формы работы, как транспонирование песен в домбровый строй, занимающей особое место в рамках курса Этносольфеджио, так же, как и реконструкция, может способствовать возрождению в концертной практике редких и уникальных песен, записанных видными музыковедами (классическое письмо) ещё в советский период, однако оставшихся на долгое время лежать «мёртвым» грузом.

Наряду с получением профессионально-исполнительских навыков и познанием законов импровизации, перед студентами ставится задача обретения навыков расшифровки исполняемых образцов, т.е. нотирование своего собственного репертуара, особенно расшифровки с инструментальным сопровождением, которые могут выполнить только сами исполнители.

Таким образом, курс Этносольфеджио как система обучения, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур служит целям дальнейшего сохранения и развития традиционной музыкальной культуры. Формирование и воспитание же нового типа синтетического музыканта и принципиальная позиция в оценке этих вопросов поможет будущим исполнителям выработке ценностных установок и противостоять невольному втягиванию традиционных музыкантов в негативные процессы глобализации, с её «попсовизацией» наследия через СМИ, и готовности участвовать в позитивных глобализационных процессах – изучать музыку родственных устно-профессиональных культур, пропагандировать казахскую классическую традиционную музыку в мире.

Музыканты, освоившие курс Этносольфеджио, помимо исполнительской и преподавательской деятельности, способны реализовать себя в следующих видах деятельности:

1) исполнение традиционных песен различных стилей в современной концертной практике; расширение исполнительского репертуара на основе знания нот и навыков для самостоятельного разучивания и возрождения новых песен;

2) создание этнографических сборников на основе владения навыками аналитического мышления в категориях современного этномузыкознания, умения фиксировать песни в нотах, реконструировать неполные записи, сделанные в ранний период собирания и владения терминологией европейской и казахской традиционной теории музыки и теории стихосложения;

3) организация концертов, праздников, тоев, различных мероприятий, создание новых песен «на случай», импровизация в ситуации на основе знания контекста исполнения песен различных жанров, овладения навыками

музыкально-речевой импровизации и общения.

Разработанная система обучения народных исполнителей в курсе Этносольфеджио, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур в первую очередь должна аккумулировать не только практические, теоретические и исторические знания устной традиционной культуры, но и учитывать постановку проблемы, которая связана с письменной традицией. Необходимо формировать не только музыканта, воспроизводящего музыкальные тексты прошлого, но музыканта, понимающего внутренние закономерности развития традиционного искусства в современных условиях, способного творчески его развивать.

Список источников

1. Мухамбетова А., Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 390-403.

2. Байбек А. Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс Этносольфеджио). – Алматы: «Асыл кітап», 2020. – 268 с.

3. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – Москва: «Музыка», 1973. – 446 с.

Айтуарова Ажар Толикбаевна

Кандидат искусствоведения, доцент ВАК, Есикский гуманитарно-экономический колледж (г.Есик, Казахстан)

ajar-pojar@mail.ru

КЮЙ КАК «СОСТОЯНИЕ ДУШИ» ИЛИ НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЭТНОПСИХОЛОГИИ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. Культурологические, философские аспекты казахской музыки в основном раскрыты казахстанскими учеными (труды А.И.Мухамбетовой, Г.Н.Омаровой, Ш.Ш. Сариевой (Тукиной), С.Аязбековой и др.). Тем не менее отдельно взятый аспект – *психологический* – остается пока «за бортом» внимания как этномузиковедов, так и психологов. Наша статья – одна из первых попыток раскрыть некоторые этнопсихологические характеристики, применимые к музыке казахов. Опираясь на фундаментальные исследования профессора А.И.Мухамбетовой о философском, социально-культурном содержании такого жанра как «кюй» в исследовании были выявлены некоторые параллели с этнопсихологией. Рассматривается категория «кюй» как состояние души отдельной личности, социума, вселенной. Утверждается, что через музыку отражается этническая психология нации, более того – традиционные жанры, тесно вплетенные в быт, в сознание, социально-культурные реалии служат средством «психологической защиты» для членов традиционного общества.

Ключевые слова: кюй, состояние души, этнопсихология казахской музыки, личность, социум, вселенная, психологическая защита и регуляция этноса, музыкотерапия.

Aituarova Azhar Tolikbayevna

Candidate of Art History,

Associate Professor of the Higher Attestation Commission, Esik College of Humanities and Economicsthe (city of Esik, Kazakhstan)

ajar-pojar@mail.ru

KUI AS A "STATE OF MIND" OR SOME ASPECTS OF THE ETHNOPSICOLOGY OF KAZAKH MUSIC

Abstract. Culturological, philosophical aspects of Kazakh music are mainly disclosed by Kazakh scientists (works by A.I. Mukhambetova, G.N. Omarova, Sh.Sh. Sariyeva (Tukenova), S. Ayazbekova, etc.). Nevertheless, a single aspect - the psychological one - remains "overboard" for the time being, both ethnomusicologists and psychologists. Our article is one of the first attempts to reveal some ethnopsychological characteristics applicable to Kazakh music. Based on the fundamental research of Professor A.I.Mukhambetova on the philosophical, socio-cultural content of such a genre as "kui", the study revealed some parallels

with ethnopsychology. The category "kui" is considered as a state of mind of an individual, society, and the universe. It is argued that the ethnic psychology of the nation is reflected through music, moreover, traditional genres, closely interwoven into everyday life, consciousness, socio-cultural realities serve as a means of "psychological protection" for members of traditional society.

Keywords: kui, state of mind, ethnopsychology of Kazakh music, personality, society, universe, psychological protection and regulation of ethnos, music therapy.

Айтуарова Ажар Толықбайқызы

Өнертану кандидаты, ЖАК доценті, Есік гуманитарлық-экономикалық колледжі (Есік қаласы, Қазақстан)

ajar-rojar@mail.ru

КҮЙ - "ЖАН КҮЙІ" РЕТІНДЕ НЕМЕСЕ ҚАЗАҚ МУЗЫКА ЭТНОПСИХОЛОГИЯСЫНЫҢ КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕРІ

Аңдатпа. Қазақ музыкасының мәдениеттанулық, философиялық аспектілерін негізінен қазақстандық ғалымдар ашты (А.И.Мұхамбетова, Г.Н.Омарова, Ш.Ш. Сариева (Төкенова), С.Аязбекова және т.б.еңбектері). Дегенмен, этномызикотанушылардың да, психологтардың да назарынан дәстүрлі музыканың бір қыры тыс қалған – ол психологиялық аспекті. Бұл мақала - қазақ музыкасына қатысты кейбір этнопсихологиялық сипаттамаларды ашып көрсетудің алғашқы талпыныстарының бірі. Профессор А.И. Мұхамбетованың "күй" жанрдың философиялық, әлеуметтік-мәдени мазмұны туралы іргелі зерттеулеріне сүйене отырып, осы зерттеуде этнопсихологиямен кейбір тығыз байланыстар анықталды. "Күй" категориясы жеке тұлғаның, қоғамның, ғаламның жан күйі ретінде қарастырылады. Музыка арқылы ұлттың этникалық психологиясы көрініс табады. Сонымен қатар күнделікті тұрмыстық өміріне, халық санасына, әлеуметтік – мәдени байланыстарға тығыз тоқылған саз өнері дәстүрлі қоғам мүшелері үшін "психологиялық қорғаныс" құралы ретінде қызмет етеді.

Түйін сөздер: күй, жан күйі, қазақ музыкасының этнопсихологиясы, тұлға, социум, ғалам, этностың психологиялық қорғалуы және реттелуі, музыкалық терапия.

«Слово кюй – общетюркское. Его древнейший смысл означает важнейшую категорию миропонимания – *состояние*», - пишет доктор искусствоведения А.И.Мухамбетова в статье «Семантика и аксиология жанра кюй»[1; 172]. Сравним данный тезис со следующим определением: «Психическое здоровье – *состояние* душевного благополучия, характеризующееся отсутствием болезненных психических проявлений и обеспечивающее адекватную условиям окружающей действительности регуляцию поведения, деятельности»[2; 301]. Общее смысловое содержание

этих определений налицо, несмотря на многоохватность и широту первого определения по сравнению со вторым.

Благополучие душевного состояния – есть предмет изучения и генеральная цель психологии, направленной, в основном, на отдельно взятого человека. Категория «кюй-состояние» объединяет мир человека и мир вселенной, через мирочувствование отдельного человека раскрывается состояние мироздания. Именно поэтому в традиционной культуре душевное состояние, настроение *каждой* Личности – глубоко важно, ибо ее благополучие (душевное здоровье) гарантирует благополучие единства, целостности Мира, в котором человек является органичной частичкой.

Эти культурологические, философские аспекты казахской музыки в основном раскрыты казахстанскими учеными (труды А.И.Мухамбетовой, Г.Н.Омаровой, Ш.Ш. Сариевой (Тукеновой), С.Аязбековой и др.). Тем не менее отдельно взятый аспект – *психологический* – остается пока «за бортом» внимания как этномузыковедов, так и психологов. Наша статья – одна из первых попыток раскрыть некоторые этнопсихологические характеристики, применимые к музыке казахов.

Казахская традиционная музыка, как и любое основополагающее явление национальной культуры, отражает важнейшие черты **этнической психологии**¹. В этом смысле, интеграция этнопсихологических знаний и народной музыки (этномузыки) открывает неизмеримые возможности для изучения многих аспектов.

Этнопсихологическое рассмотрение национальной музыки можно отнести к культурологическим исследованиям, направленным на уяснение особенностей символики и ценностных ориентаций традиционной культуры, неразрывно связанных с соответствующими разделами этнографии, фольклористики, искусствознания (этномузыказнания). Тематика такого рода исследований обширна: здесь рассматриваются вопросы воссоздания этнической картины мира через музыку, а также возрождение символики древнего сознания наших предков, «закодированной» в вербальных и невербальных (музыкальных) структурах.

Музыкальные творения - обрядовые и бытовые музыкальные жанры, инструментальная музыка, фольклор - являются ценнейшим источником для воссоздания основ миропонимания и мировосприятия конкретного народа. Свидетельство тому в казахской культуре – множество легенд и мифов, сохранившихся в виде отдельных сказок и легенд, сопровождающих кюи («Шыңырау», «Қорқыт», «Аққу» и др.). В этих источниках мы видим древние мифологизированные космогонические представления протоказахов о мироздании, о Вселенной, отображенные, кроме того, и в самой музыке. (Например, через пространственные фактурные формы.)

¹ Этнопсихология - междисциплинарная отрасль знания, изучающая этнические особенности психики людей, национальный характер, закономерности формирования и функции национального самосознания, этнических стереотипов и т.д.

Этномузыка отражает некоторые особенности национального характера (менталитета). Сильно отличающиеся стили казахской инструментальной музыки – токпе и шертпе – свидетельство кочевого сознания, универсальные проявления ритма жизни культуры номадов. Характерный для мировосприятия кочевников динамизм в освоении пространства, сочетающийся с философским, медитативным состоянием покоя (остановками) между перекочевками, исключает какие-либо промежуточные, нейтральные настроения и эмоции (по крайней мере – в инструментальной музыке). Заметим, что универсальные и специфические проявления этнической психологии – движение и покой – прослеживаются на разных уровнях материально-бытовой и духовно-эстетической культуры казахов, например, в символизме «звериного стиля», в обрядах *свадебного каравана и погребальных проводов* (статика и движение одновременно).

Этнопсихологические параметры музыки, однако, нельзя ограничить лишь культурологическим направлением. Интересными и плодотворными в изучении традиционной музыки казахов могут стать наработки, построенные на достижениях практической психологии.

Изучение этномузыки с помощью психологических знаний позволяет по-новому раскрыть как музыкальные особенности, так и этнопсихологию казахского народа.

Одной из функций этнической культуры является психологическая защита индивида. Человек изначально (вне какой-либо общности), как утверждают психологи, может чувствовать опасность, исходящую извне. В этом случае этнос выполняет важнейшие для индивидуума функции, такие как ориентация в окружающем мире (1), определение жизненных ценностей – общих для данного этноса (2) и защита не только социального, но и физического самочувствия (3).

Если рассматривать этнос как психологическую общность, то нетрудно заметить, что он является гарантированной формой защищенности и стабильности для личности с устойчивым этническим статусом.

Музыка может стать основой для изучения *психологических защитных рычагов этноса*. Традиционная музыка казахов с этих позиций – прекрасный пример такой психологической защиты.

Ритуальные плачи невесты «Сынсу» и плачи по умершему «Жоктау», и, в целом, вся последовательность обрядового «сценария», на деле, выполняли важнейшую роль в жизнедеятельности социума: они служили мощным и проверенным веками средством психологической адаптации и защиты индивидуума от нервно-психических срывов и предотвращения фрустрации (тяжелого эмоционального состояния). Представитель хорошо развитого в этом смысле этноса в таких ситуациях способен на бессознательном уровне воспроизводить целый комплекс ритуализированных реакций, эмоций, поступков, что дает возможность пережить ее с **наименьшими психологическими потерями** [3; 74 – 80].

Психологизм казахской музыки, ее защитные психологические рычаги, прослеживается и в таком известном жанре как «айтыс». М.Ауэзов писал: «Суюнбай в айтысе с девушкой-акыншей Кюнбалой, которая годилась ему в дети, Биржан во время состязания с Сарой с горячностью и напористостью *говорили вещи, которые в другие дни не говорят* (выд. нами – А.А.), а по обычаю вежливости замалчивают, а если и высказывают, так лишь намеками... Все это свидетельствует о богатстве традиций говорить правду, высказывать ее в хлестких выражениях, напрямик» [4; 162 – 163]

Айтыс в данном случае выступает как средство снятия психологической напряженности, формирующейся от регламентирующих запретов в общении между различными гендерными и возрастными группами. Айтыс это делает в явной форме (через вербальное общение), а тартыс, сходный с ним по своим функциям (инструментальное состязание), – в не явной, посредством языка чисто инструментальной музыки. Помимо извечной борьбы между двумя противоположными фратриями, о которой пишет Е.Турсунов в указанной выше книге, здесь можно усмотреть и некоторые закономерности *психоанализа*. В этом случае айтыс выступает как способ вынесения своих «тайных» мыслей наружу, один из официальных способов «облегчить душу». (И это, кстати, снимает и социальную напряженность в обществе.)

Причем это происходит вселюдно – где роль главного судьи и «психоаналитика» выполняет народ. Народное собрание, заметим, «не замечает» или смотрит «сквозь пальцы» на нарушение некоторых традиционных этических норм поведения - в этом мы усматриваем один из законов психологической регуляции этноса, один из способов его сохранности.

Интересны в этом смысле древние образцы айтысов. Некоторые айтысы – это состязания между человеком и животным (лисой, волком и др.) или же человеком и неодушевленным предметом (домброй). Такой нереальный в жизни айтыс на самом деле демонстрирует, на наш взгляд, *диалог с самим собой, со своим внутренним «я»*. Это, по методам практической психологии, одна из форм гештальттерапии - воссоздание своей целостности через вытеснение или исправление некоторых сторон своей личности.

Параллели с психоанализом в казахской традиционной музыке и, в частности, шаманской, находит философ-ученый З.Наурызбаева, которая в одном из своих исследований показывает связь кюя-камлания баксы с бессознательным началом в человеке. «Кюй – это и обращение баксы к Иному, к бессознательному в самом себе и слушателе, и голос того неосознаваемого, теневого, что скрывается в каждом человеке, это диалог сознания с бессознательным на границах человеческого бытия о начале, смерти, времени, вечности. Подобно тому, как камлающий шаман сворачивает в одну точку и разворачивает, перевоссоздает вселенную, кюй баксы, погружая слушателя в переживание пройденного, возвращает его к точке начала и перевоссоздает космос человеческой психики» [5; 55].

Возможно, именно это возвращение к самому себе и исцеляет «заблудшую душу», отсюда – психотерапевтический эффект инструментальной музыки шаманов. Психотерапию камлания казахских баксы этот же ученый (З.Наурызбаева) объясняет, исходя из такой особенности кобызовой музыки, как ее звукоподражательность: имитации голосов животных и птиц, звуков природы. Особенно это видно по музыке кюев, посвященных тотемным животным, изображенных в их критические моменты (потеря детеныша, ранение во время охоты и др.).

Кобыз заставляет вжиться в психологически напряженные моменты существования этих животных и тем самым перенести сходные трагические переживания у человека более легче. «Так, например, естірту – сообщение о смерти – может содержать образы лебедя, сокола, горы и т.д. Но произведение не разрабатывает “тему” лебедя, “тему” сокола, а лишь одну тему, одну идею - идею тяжелой утраты» [5; 62]. Казахская музыка полна семантически значимыми музыкальными формулами-образами, которые **типизируют сильнейшие эмоциональные переживания**. Передавая типические смысловые значения, они (формулы) в какой-то степени абстрагируют человека от его личных эмоций и тем самым **выводят** его на общечеловеческий, глубинный смысл бытия.

Вернемся, однако, к функциям жанров этномызыки казахов, как **регуляторов психической жизни** социума. Кюи и, в целом, инструментальная музыка, помимо эстетических, воспитательных, познавательных функций, выполняли роль невербального посредника, передающего словесную информацию в тех случаях, когда *необходимо избежать конфликт* или негативных последствий для человека. Избежание опасности (а значит и защита) – так можно назвать еще одну, психологическую функцию казахского кюя. Примеров тому – множество. Самый известный из них: легенда и кюй «Аксак кулан», когда домбра в руках кюйши спасла жизнь не только ему, но и другим людям, боявшимся сообщить скорбную весть Жоши хану. «Не кричи, не шуми» Курмангазы – не только способ передачи своего возмущения поведением урядника, но и легальный способ выплеснуть свой гнев, не потеряв при этом свою свободу. Кюй передает скрытую информацию, которую нежелательно озвучивать в определенной жизненной ситуации и тем самым благополучно разрешает назревающий конфликт.

Невербальный язык музыки в традиционном обществе *имел преимущество* в сложных психологических ситуациях – как это было в кюях и песнях казахской музыки. Тот же «ритуальный упрек» отцу в прощальных песнях девушки жанра «Сынсу» в реальной жизни, вне обряда, был невозможен. Обрядовая песня в данном случае - способ снятия психологической напряженности, возможность произнести вслух те вещи, которые в традиционной этикете были запрещены.

Обратимся вновь к высказываниям А.И.Мухамбетовой, касающимся жанра «кюй».

- Кюй – дитя неразделимых миров: искусства и жизни. Музыка в рамках ритуала... включается в поток реального психологического взаимодействия людей и сама становится главным «действующим лицом» общения;

- Кюй, являясь важнейшей частью жизни, непосредственно влияет на нее, он гармонизирует бытие, *излечивает* физические и душевные недуги [1; 176,179].

Психотерапевтическая функция казахской музыки (которая уже выше упоминалась) – особая тема, требующая отдельного рассмотрения. Заметим лишь, что тонкий психологизм этнических музыкальных и музыкально-поэтических жанров исходит из гармоничной, глубоко гуманистической природы казахской традиционной культуры, в которой нравственность, уважение к старшему и младшему, к родителям, к учителю, к сверстникам, *уважение к Другому* – было одной из главных целей воспитания. О внимании к настроению другого человека, человека, идущего рядом с тобой по жизни, свидетельствуют такие характерные лексические выражения, как «көңілін сұрау», «көңілін табу» и др. (Само слово «күй» исследователи связывают со словом «көңіл күйі», что переводится как «настроение»). Кюй в казахской культуре служил в качестве средства *эмпатии*².

Именно этот жанр обладал удивительной способностью *психологического присоединения* к внутреннему состоянию собеседника, не вторгаясь при этом в его «личное пространство» - и делалось это бессловесно, только через язык «чистой музыки». Кюй в казахской культуре не только являлся средством психологической регуляции межличностных отношений через избежание конфликта и тайную передачу информации, но и был средством эмпатийной передачи сочувствия и утешения. Найти тот единый стержень, ту тайную душевную струну, которая позволит войти в душевный мир собеседника и тем самым **утешить** его – в этом пафос этномузыки казахов и доказательство ее психотерапевтических качеств.

Важное место, которое занимали этнические музыкальные жанры в традиционном обществе – свидетельство не только их особой психологической предназначенности, но, прежде всего доказательство большой духовности и высокоразвитости общества, в котором **психологическое благополучие всех без исключения членов социума было важнее всего.**

Итак, музыка в казахской традиционной культуре:

- очень точно отражала этнопсихологию казахского народа - философскую созерцательность и в то же время неудержимую наступательную энергетику жизненного ритма номадов, уважение и внимательность к душевному состоянию каждого рядом идущего с тобой по жизни человека и др.;

- служила средством психологической регуляции и психологической защиты в обществе через невербальную форму избегания опасности -

² Эмпатия (от греч. *empathia* – сопереживание) – постижение эмоционального состояния, проникновение-вчувствование в переживания другого человека [2; 463].

использование бессловесной музыкальной информации кюя (1), через ритуализацию (типизацию) пограничных эмоциональных состояний (2), снятие психологической и социальной напряженности посредством музыкально-поэтического соревнования - айтыс (2);

➤ являлась универсальным психотерапевтическим средством – излечивала физические и душевные раны, благодаря особо тонкой психологической природе инструментальной музыки казахов, в которой органично соединены настоящее и вечное, преходящее и незыблемое. Да, действительно, кюй – это состояние, но состояние отдельно взятого человека здесь очень бережно и деликатно рассматривается с позиций космических высот.

Своеобразие, **специфика этнопсихологии казахов** – в совмещении «несовместимого» - внимательное «вчувствование» во внутренний мир, настроение-состояние каждой личности социума, и в то же время признание незыблемости единения законов жизнепрживания отдельно взятого человека с вечными законами бытия во Вселенском масштабе.

И казахская этномузыка, как самое «нематериальное» из всех видов искусств, очень ярко показывает это.

Список источников

1. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 245 с
2. Психология. Словарь. (Под общей ред. А.В.Петровского и М.Г.Ярошевского). - Москва, 1990. – 150 с.
3. Айтуарова А.Т. Казахский обрядовый музыкальный фольклор в свете этнопсихологии. // В кн.: Музыка в контексте психологии и педагогики. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2011. - С.74-80.
4. Турсунов Е.Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: «Дайк пресс», 2004. – 250 с.
5. Наурызбаева З. Мифоритуальные основания казахской культуры. <https://kieli7su.kz/index.php/koblandymenu/toreadmenu/36-miforitualnye-osnovania-kazahskoi-kulturyantropologii/viewer> Дата доступа: 20 августа 2022 г.

Казтуганова Айнур Жасанбергеновна
өнертану ғылымдарының кандидаты, қауым.проф.
М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты
Музыкатану бөлімінің меңгерушісі
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1248-2759>
zhasaganbergen@mail.ru

**ИННОВАЦИЯЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕР АЯСЫНДА ҚАЗІРГІ
КҮЙШІЛЕРДІҢ ДӘСТҮРЛІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫН ЗЕРТТЕУ**
(Қаратау өңіріне жүзеге асырылған экспедиция материалдарының
негізінде)

Аңдатпа: Жаһандану үдерісі әсерінің нәтижесінде дәстүрлі орындаушылық өнердің әртүрлі формада дамып жатқандығы белгілі. Оның үстіне, бүгінгі музыкалық қоғамда «ортаның жоқтығынан күйшілердің күй шығаруды доғарып, тек орындаушылық бағытқа беттеген» деген пікірлер таралуда. Дегенмен, қалалық жағдайда да, далалық жағдайда да жаңа күйлерді шығарып жүрген күйшілер танылып келеді. Мұндай пікірлер мен бүгінгі күй өнерінің даму үдерісі қазақтың күйтану саласындағы дәстүрлі орындаушылық өнердің өзектілігін көрсетті. Сол себептен бүгінгі күйшілердің шығармашылығын «дәстүрлі орындаушы» дәрежесіне лайықтығын анықтау үшін 2021 жылы қараша айында Қаратау өңіріне жүзеге асырылған экспедиция материалдары нысан ретінде алынды.

Дәстүрлі орындаушылық өнердің өткені мен бүгінгі туралы маңызды мәселелер Ә. И. Мұхамбетованың теориялық еңбектерінде көрініс тапқандықтан, қазақтың дәстүрлі мәдениетіндегі музыкалық туынды мен суырып-салмалық өнердің дәрежесін белгілеу мақсатында анықталған «контекст-текст-подтекст» үштігі сынды кейбір тұжырымдары басшылыққа алынды. Жаңа экспедициялық материалды ғылыми қолданысқа енгізу негізінде қазіргі кездегі ата-баба дәстүрінің сақталуын (өкінішке орай, бәрінде емес) растайтын фактілер ғана емес, сонымен қатар мұндай тәсілдің тиімділігі де көрсетілген. Бұл инновациялық мәселелер аясында басқа да аймақтарды зерттеуде қолдануға болатын ұсыныстарды анықтауға мүмкіндік берді.

Түйін сөздер: күй, күйші, суырып-салмалық өнер, орындаушылық нұсқа, экспедиция материалдары, «контекст-текст-подтекст», Қаратау өңірі, инновациялық мәселелер.

Казтуганова Айнур Жасанбергеновна
Кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор
Заведующая отделом «Музыковедения»
Института литературы и искусства им.М. О. Ауэзова
(Алматы, Казахстан)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1248-2759>

**ИЗУЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ КЮЙШИ В СВЕТЕ
ИННОВАЦИОННОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ
(по материалам экспедиции в Каратауский регион)**

Аннотация: Как известно, в результате влияния процесса глобализации традиционное исполнительское искусство развивается в различных формах. Более того, в современном музыкальном сообществе распространено мнение о том, что «из-за отсутствия среды кюйши перестали сочинять кюйи, сосредоточившись только на исполнительстве». Однако, как в городских, так и в условиях казахской Степи сохранились кюйши, создающие новые кюйи. Распространившееся мнение и процесс развития современного искусства кюйя подчеркивают актуальность для казахского кюйеведения проблематики традиционного исполнительского искусства. Поэтому в качестве объекта избраны материалы экспедиции, осуществленной в ноябре 2021 года в Каратау с целью определить соответствие творчества современных кюйши рангу «традиционный исполнитель».

В связи с тем, что значимые вопросы традиционного исполнительского искусства, его прошлого и настоящего, нашли отражение в теоретических работах А. И. Мухамбетовой, привлечены некоторые из ее положений, включая триаду «контекст-текст-подтекст», проясняющую статус музыкального произведения и импровизационного искусства в традициях казахской культуры. На основе ввода в научный обиход нового экспедиционного материала показаны не только факты, подтверждающие сохранность (к сожалению, не во всем) исконной традиции в настоящее время, но и результативность такого подхода. Это позволило обозначить рекомендации, которые могут быть использованы в изучении других регионов с активным привлечением инновационной проблематики.

Ключевые слова: кюй, кюйши, импровизационное искусство, исполнительский вариант, материалы экспедиции, «контекст-текст-подтекст», Каратауский регион, инновационные методы.

Kaztuganova Ainur Zhasanbergenovna
Candidate of Art Sciences, Associate Professor
Head of the Department of Musicology
Institute of Literature and Art named after M. O. Auezov
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1248-2759>
zhasaganbergen@mail.ru

**THE STUDY OF TRADITIONAL PERFORMING ART OF MODERN KUISHI IN
THE LIGHT OF INNOVATIVE ISSUES
(based on the materials of the expedition to the Karatau region)**

Abstract. As we know, as a result of the influence of the globalization process, traditional performing arts are developing in various forms. Moreover, there is a widespread opinion in the modern music community that «due to the lack of an environment, kuyshi stopped composing kuy, focusing only on performance». However, both in urban and in the conditions of the Kazakh Steppe, kuyshi have been preserved, creating new kuy. The widespread opinion and the process of development of modern kuy art emphasize the relevance of the problems of traditional performing art for Kazakh kuy studies. Therefore, the materials of the expedition carried out in November 2021 in Karatau were chosen as the object in order to determine whether the creativity of modern kuyshi corresponds to the rank of «traditional performer».

Due to the fact that significant issues of traditional performing art, its past and present, are reflected in the theoretical works of A. I. Mukhambetova, some of her provisions are involved, including the triad «context-text-subtext», clarifying the status of a musical work and improvisational art in the traditions of Kazakh culture. Based on the introduction of new expedition material into scientific use, not only the facts confirming the preservation (unfortunately, not in everything) of the primordial tradition at the present time are shown, but also the effectiveness of such an approach. This made it possible to identify recommendations that can be used in the study of other regions with the active involvement of innovative issues.

Keywords: kuy, kuyshi, improvisational art, performance version, expedition materials, «context-text-subtext», Karatau region, innovative methods.

Кіріспе. Қазақтың күй өнерінің бертінгі жинақталуы туралы сөз қозғамас бұрын, өткен уақыт еншісінде кеткен ғылыми экспедицияларға көз жүгіртсек, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты қызметкерлерінің бұл салаға ерекше көңіл аударып, сирек қорға үнемі ұнтаспаларды қаттауымен қатар, сол деректер негізінде жинақтар жасап, әр жылда іргелі ғылыми зерттеулерді шығарып отырғандығы белгілі. Кезінде осындай істердің басықасында жүрген институттың өнертану секторының негізін қалаған қазақтың тұңғыш академигі Ахмет Жұбанов қазақ мәдениетіне орасан зор еңбек сіңірді. Бұл арада ғалымның алғашқы рет қазақ тілінде шығарған «Құрманғазы» (1936, 1960, 1961, 1978), «Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы» (1942), «Ғасырлар пернесі» (1975) кітаптарын атап өту өте маңызды. Қазақ академиясының бастаған ісін жалғастырған кейінгі буын зерттеушілерінің де күй өнері бойынша ғылыми экспедициялардан жинаған деректері музыкалық-этнографиялық жинақ ретінде уақтылы баспа бетін көріп тұрды. Солардың қатарында домбыра, қобыз, сыбызғы күйлері бойынша жарыққа шыққан З. Жанұзақованың «Қазақ халқының аспапты музыкасы» (1964), Т. Мерғалиевтің «Домбыра сазы» (1972), «Жаңа дәуір жыршысы» (1980), Б. Қарақұловтың «Асыл мұра» (1981) атты еңбектері бүгінгі күнде қолға түсе бермейтін тарихи жинаққа айналған. Аталған еңбектерде аспаптық музыка көрініс тапса, одан кейінгі «Қазақтың музыкалық фольклоры» (1982) деген

жинақта ұлтымыздың аспаптық музыкасымен қатар, фольклор, ән, жыр, терме үлгілері қамтылған.

Экспедицияларда жазылып алынған, аталған күй жинақтарына кейбір себептермен енбей қалған материалдар М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының мұрағатында сақтаулы тұр. Мұндағы аспаптық туындылардың сарқылмас байлығын шығару келешектің еншісінде. Бұл ретте мұрағатта сақталған материалдармен жұмыс жүргізу ісін қолға алып, іздестіріп, нотаға түсіріп, жинақ ретінде шығарғандардың қатарында белгілі күйші Қ. Ахмедияров «Махамбет. Шашақты найза, шалқар күй» (1982), «Дина. Әсем қоңыр» (1997), т.б. және білікті ұстаз А. Тоқтағаның «Күй – тәңірдің күбірі» (1996), «Күй керуені» (1997), т.б. күй жинақтарын айтып өткен маңызды.

Ізашарлардың жолын жалғастырып, экспедициялық жұмыстардан күйлерді жазып алумен қатар, мұрағаттағы материалдарды бірге қамтып жинақ ретінде баспадан шығарып жүрген бүгінгі орындаушылардың қатарында Б. Ысқақов, А. Райымбергенов, Д. Бекенов, К. Сахарбаева, Б. Мүптекеев және тағы басқаларын айту абзал.

Көптеген жинақталған мұраның теориялық тұрғыдан игерілуі Ә. И. Мұхамбетованың ізденістерінен басталды. Күйтану саласындағы жүйелеу, талдау, пайымдау мәселелерімен қатар, сыни көзқарастарды қалыптастырып, күйдің ұлттық болмысы мен ұлттық терминологиясын ескеріп зерделеуге жол салу арқылы Ә. И. Мұхамбетова қазақтың аспапты музыкасындағы түйіні тарқатылмай тұрған мәселелерді шешіп, кейінгі зерттеушілерге бағыт-бағдар болатындай тарихи-теориялық еңбектер жазды. Ә. И. Мұхамбетованың «Қазақ халқының аспапты мәдениеті. Музицирование құрылымының даму барысындағы генезисі мен бағдарламасы» атты еңбегінен бастап, басқа да зерттемелері күйтану саласына ғылыми төңкеріс әкелген жаңалық болды. Еңбектерінде көрініс тапқан күй аңызының аспапты музыкасындағы – әртүрлі деңгейін, кезеңдерін, оның әрбіреуіндегі сан алуан көркемдік жүйе элементтерін және қазақтың қоғамдық өмірімен байланысын анықтағандығы [1]; қазақтың дәстүрлі мәдениетіндегі музыкалық туынды мен суырып-салмалық өнердің дәрежесін белгілеу мақсатында, канондық негіз бен суырып-салмалық өнері – нұсқалардың пайда болуына әкелетінін саралап, «контекст-текст-подтекст» үштігінің маңызы айқындалғандығы [2]; отырықшы-диқаншылық (оседло-земледельческий) және көшпенді халықтарының күнтізбелік мәдениетін (календарь культуры) салыстыра өмірлік цикл және жылдық цикл күнтізбелерінің негізінде қазақ халқының дәстүрлі музыкасының жанрлық жүйесін дәйектелгендігі [3] және т.б. ізденістері дәстүрлі орындаушылық өнермен тікелей байланысын көрсетеді.

Жаһандану үдерісінің ерекше әсерінің нәтижесінде орындаушылық өнердің әртүрлі формада дамып жатқандығы белгілі. Кезінде Ә. И. Мұхамбетованың көптің талқысына түскен және шындық болса да қабылдау және мойындау қиынға түскен «Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов» атты зерттеуіндегі

мәселелердің бүгін де өзектілігі артып тұр [4]. Оның үстіне қалалық және далалық жағдайдағы дәстүрлі орындаушылық өнердің ішкі болмысынан межеленіп, өзгешеліктер күшейе түскендігін көруге болады. Қоғамдағы өзгерістер ең алдымен қалалық жағдайда дәстүрлі музыканы талан-таражға салып, тәжірибе жасап, синтездік ағымдар мен бағыттардың пайда болуына әкелді. Әрине, мұның ішінде дәстүрлі орындаушылық өнердің суырып-салмалық әдістер қолданылған және қолданылмаған, кейбір жағдайда екеуі де пайдаланылған түрлерінің дамып жатқандығын аңғаруға болады. Ал далалық жағдайдағы бұл мәселенің ахуалын анықтау үшін С. А. Қасқабасовтың (AP08857440) жетекшілігімен жүзеге асырылып отырған «Рухани жаңғыру аясындағы көркем мәдениет» (2020-2022 ж.ж.) гранттық жоба шеңберінде Түркістан облысы Созақ ауданына арнайы іссапар жүзеге асырылды.

Әдебиетке шолу. Қаратау күйшілік дәстүрінің өкілдеріне көптеген зерттеушілер мен жазушылар У. Бекенов, Т. Әлімқұлов, Р. Бердібаев, А. Сейдімбек, Ж. Боранбаев, І. Жақанов және т.б. назар аударған. Сондай-ақ, Сүгірдің шығармашылығына байланысты конференция материалдары мен жеке басылымдардағы Т. Әсемқұловтың, Ж. Жүзбайдың, Б. Ысқақовтың, М. Әбуғазының, баспасөз беттеріндегі Ө. Қырғызбаевтың, С. Сыбанбайдың мақалалары оның өмірбаянының көлеңкелі тұстарын ашты. Атаулы өңірдің күйшілері туралы Ж. Иманалиев пен М. Айтқалиевтің «Қаратау шертпесі» (1975), Б. Ысқақовтың «Салтанат» (1995), «Төлеген толғаулары» (2019), А. Тоқтаған, Г. Ұлтарақова, М. Әбуғазының «Сүгір. Қаратау шертпесі» (2006), Ж. Жүзбаевтың «Назқоңыр» (2015), «Төлеген Момбеков» (2019) жинақтары арналған. Ал ғылыми тұрғыдан зерттеулерге келгенде, Қаратау өңірі күйшілік дәстүрінің аймақтық ерекшелігі сараланған «Қазақтың арнау күйлері (жанр және стиль мәселелері)» атты монографияда пайымдаулар көрініс тапқан [5]. Осы өлкенің күйшілік мектебінің негізін салған Сүгірдің күйлері мен оның орындаушылары туралы ізденістер жүргізіп, диссертациялық еңбек қорғаған Р. Алсаитованың «Сүгір күйлері және оның орындаушылары» атты ғылыми жұмысын [6], бүгінгі күйшілер жайында мәліметтер келтірілген А. Мәулетұлының «Оңтүстіктегі рухани мұралар (Оңтүстік Қазақстан облысына жасалған экспедиция материалдары негізінде)» атты мақаласын келтірген абзал [7]. Бұл еңбектерде нақтылы тұлғаның шығармашылығы және аймақтық дәстүрге байланысты мәселелер мазмұндалған.

Негізгі бөлім. Қазіргі кезеңде орындаушылық өнердің теориялық тұрғыдан зерделенуімен қатар, экспедициялық материалдарды жинақтау, мұрағаттық материалдарды жаңғырту сынды жұмыстардың жандануы қайтадан қолға алынуда. Уақыт өткен сайын бұрын-соңды жинақталған материалдармен бірге, атқарылып жатқан экспедициялардан әкелінген материалдарды қалыптасқан теориялық базаны негізге ала отырып жаңа тараптардан игеруді талап етеді. Мақаланың ауқымы шектеулі болғандықтан, мұнда Қаратау өңірінен әкелінген экспедиция материалдарына шолу жасап, бүгінгі күйшілердің дәстүрлі орындаушылық шығармашылығының даму

үдерісін Ерғали Жүзбайдың күйшілік өнерінің негізінде кейбір инновациялық мәселелер аясында теориялық тұрғыдан зерттеу көзделді.

Еліміздің Оңтүстігі мен Жамбыл облыстарының орталығында жатқан, кезінде үлкен мәдениеттің ошағы, өркениеттің бесігі болған бұл өлкені атам қазақ – Қаратау өңірі деп айтып келеді. Қойнауы тарихқа толы құтты мекеннің әртүрлі кезеңнен өтіп сұрыпталған мәдени мұралары жетерлік.

Ән, күй, жыр өнеріне, фольклорлық сарындарға, ақындық, композиторлық және орындаушылық шығармашылыққа бай өлкенің тұрғындарымен жүздесу аудандық «Мың жылқы» мәдениет сарайынан басталды. Осы шаңырақтың директоры Сейілбеков Нұрбек Ермекұлы ауыл-аймақтағы өнерпаздарды құлақтандырып, олармен таныстырып, кездесулер ұйымдастырды. Сонымен қатар, қазақ даласына аты шыққан Әлімхан Жүзбаевтың ұлы, дала академиясының өкілі, күйші-композитор Ерғали Жүзбаев жол көрсетіп, ел арасында сақталған аңыз-әңгімелерімен бөлісіп, ұлттық жәдігерлерге айналған орындарға апарып, рухани мұраны жадына түйген өнерпаздармен жүздестірудің нәтижесінде аймақ деңгейіндегі көркем мәдениеттің, оның ішінде, фольклорлық мұраның, дәстүрлі музыкалық өнердің және заманауи музыканың сақталуы мен дамуын анықтауға жағдай жасалды.

Іссапар Қарт Қаратау өңірінде XI-XII ғасырларда, Оғыз-қыпшақ заманында өмір сүрген, «дуалы ауыз» абызы атанған, тама руынан шыққан Қарабура әулиенің және осы өңірдегі күйшілік мектептің негізін қалаушы күйші-композитор, шертпе күй шебері Сүгір Әлиұлының жатқан жеріне барып, құран бағыштаудан басталды.

Күйлері өз алдына бір төбе болатын Қаратаудың домбырашылық өнері екі дәстүрді түзген. Оның алғашқысы – қобыз сарындарымен астасып жатқан Тіней, Ықылас, Баубек, Сағынтай есімдерімен тығыз байланыстағы Сарысу өңірінің күйшілігі болса, кейінгісі – орындалу мәнері жағынан Арқадағы Тәттімбет, Тоқа, Итаяқ, Дайрабайдың шығармашылығындағы туындылармен сабақтаса отырып қалыптасқан Созақ өңірінің күйшілік дәстүрі. Осы күрделі де қызғылықты өнердегі екі дәстүрді де еркін меңгеріп, өзінің хас жүйрік екендігін дәлелдей алған күйшілер жетерлік. Сол дүрлердің бірегейі – домбырада шалқыған сиқырлы әуені аспандағы аққу-қазды да жіпсіз тұсаған бал бармақ күйші Сүгір Әлиұлы.

Арын адамгершіліктің ақ туы қылып ұстап, жүрегіне сайын сахараның кең тынысын сыйдырған Сүгірдің шығармашылық бағытын жалғастырған өнер өкілдері аз болған жоқ. Солардың ішінде дәстүрдің қаймағын бұзбай сақтап, біздің заманымызға жеткізген бірегей тұлғалар Жаппас Қаламбаев, Мәді Шәутиев, Боранқұл Көшмағамбетов, Сейітқан Әлімбаев, Төлеген Момбеков, Ергентай Борсабаев, Генерал Асқаров, Әлімхан Жүзбаев, Файзолла Үрмізов, Өтеген Жүсіпов, Дабыл мен Қабыл Ажақаевтар, Атабек Асылбеков, Бексейіт Тұрсынбеков және т.б. бүгін өмірден өтіп кетті. Сол себепті осы іссапар барысында осы дәстүрді жеткізген тұлғалардың көзін көрген, ізін және тегін жалғаған, қара шаңырақтарын құнттап отырған тұлғалар — Сатан

Маханов, Сәтбай Избалаев, Ерғали Жүзбай, Жаңабай Томпышев, Қайрат Төлегенұлы және т.б. жүздесіп, олардың орындауындағы рухани мұра таспаланды.

Бұл ретте Түркістан облысы Созақ ауданы Сызған жерінде Томпышев Жаңабай Бостанұлының орындауында Төлеген Момбековтің ағасы Жәнібек Момбековтің қиссалары ұнтаспаға жазылса, Төлеген Момбековтің ұлы Қайрат Төлегенұлынан күйшінің суреттері, домбырасы фотоға түсіріліп, Төлеген Момбековтің күйлерін сақтау және насихаттау барысында 2003 жылы шығарған аудио-кассетасы Институттың қорына алынды.

Төлеген Момбековтің шәкірті, қарт күйші Сатан Махановтан Тәттімбеттің «Көкейкестісін», Төлегеннің орындаушылық нұсқасындағы Сүгірдің «Қосбасар», «Қаратау шертпесі» күйлерімен қатар, өзінің шығарған бірнеше әні жазылып алынды. Ал, солақай күйші Избалаев Сәтбай ақсақалдың орындауында Сүгірдің «Қаратау шертпесінің», Төлеген Момбековтің «Мың жылқысының» өзгеше нұсқалары және Сүгірдің «Телқоңыр» күйімен сарындас келетін, өзі шығарған туындысы ұнтаспаға түсірілді.

М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының негізін қалаған кемеңгер жазушы Мұхтар Әуезов 1961 жылдың сәуірінде Созақтағы құнды қазынамен танысу барысында Сүгірмен кездесіп, «Созақтан бір Тәттімбетті таптым» деген қуанышты сәтін, осы іссапар барысында түсіндік. Заңғар жазушы сол кезде Тәттімбетпен кездескендей болса, біз Ерғали Жүзбайды орындауындағы күйлерді жазып алу кезінде Сүгірді көргендей болдық. Осы жинақталған материалдардың ішінде, Ерғали Әлімханұлы Жүзбайдың шығармашылығына кеңінен тоқталғанды жөн көрдік.

Ерғали Әлімханұлы Жүзбай (1962 жылы Созақ ауданы, Қарабұлақ ауылында дүниеге келген) – Жезқазған музыкалық училищесінің ұлт аспаптар бөлімінің бас қобыз мамандығын (1988), М. Әуезов атындағы ОҚМУ музыкалық бөлімін (2005) тәмәмдап, музыкалық сауаттылықпен қаруланғаныменен, дала академиясындағы күйшілердің жолын жалғастыру өзінің кәсібі мен парызы деп білді. Бұл ретте заңғар жазушы М. О. Әуезовтің «Шаянға барсаң, әншімін деме, Созаққа барсаң, күйшімін деме» деген сөздері ойға оралады. Себебі, бұл өлкеде күй шертпейтін қазақ жоқ. Ал күйшілер қауымының ортасында күйші атану оңайға түспейді. Дегенмен Ерғалидың күйшілігі ел арасында ғана емес, Облыс, Республика, тіпті Мемлекет тарапынан мойындалған екен. Оны келесі жетістіктерінен көруге болады: 2005 жылы «Күй құдіреті» облыстық байқаудың, Ф. Үрмізовтің 85-жылдық мерейтойына арналған байқаудың жеңімпазы атанса, 2007 жылы С. Әліұлының 125-жылдығына және шәкірті Ергентай Борсабайдың 80-жылдығына арналған күйші, термешілер байқауында I орынды, 2008 жылы Т. Момбековтің 90-жылдығына арналған күйшілер байқауында I орынды иеленген. Республикалық «Алтыбақан», «Күй керуені» фестивальдарында Сүгір, Төлеген күйлерінің орындаушысы ретінде өз өнерін көрсетіп, «Алтын домбыра» номинациясы бойынша марапатталған.

Әкесімен аталас туысы Сейітқан күйшінің көзін көріп, Т. Момбеков, Г. Асқаров, Ф. Үрмізовтің қолынан талай күй алған Ерғалидың орындаушылық өнері туралы келесі пайымдарды келтіруге болады: «Ерғалидың домбыраның құлақ күйін қоңырлатып келтіріп, сұқ саусақпен қос ішекті алма-кезек іліп тартатын әдіске салып жұмсақ шертуі, бұл Ерғалиға дейінгі Төлеген Момбековтердің орындау ерекшелігі. Жалпы Қаратау күйлеріндегі оң қолдағы бармақ сүйеп жұмсақ шерту әдісінде сұқ саусақтың атқаратын қызметі зор. Ерғалидың орындауы өзіне дейінгі жалғасқан дәстүрдегі осы ерекшеліктерді өз бойына барынша сіңіре білуінде. Өз күйлері осы ерекшеліктерді негізге ала отырып, ескі әуен, байырғы сарында шыққан» [7, 113 б.].

Ерғали бүгінгі күні Ахмет Жұбанов атындағы Созақ балалары саз мектебінде күйшілерді тәрбиелеп, бабалар аманатын құйма құлақ әдісімен домбырадан дәріс беріп, ауыл балаларын дәстүрлі орындаушылық өнерге баулып келеді. Сол арқылы ол аймақтың «дәстүрлі ортасын» сақтауға үлес қосуда.

Бұл сапарда Ерғали Жүзбайдың орындауында Сүгірдің тартыс күйлері, оның ішінде «Жолаушының жолды қоңыры» (қыздың және жігіттің тартқандарын), «Қосбасар» күйлерімен қатар, әкесі Әлімхан Жүзбаевтың орындаушылық нұсқасындағы Сүгірдің «Қоңыры», Төлеген Момбековтен құйма құлақ әдісімен қолынан алған Төлегеннің «Салтанат», «Домбыра» күйлері, Генерал Асқаровтың орындаушылық нұсқасындағы Сүгірдің «Шалқыма» күйлері таспаланды. Сонымен қатар, оның репертуарында Сүгірдің «Қаратау шертпесі», «Телқоңыр», «Ыңғайтөкпе», Бапыштың «Қара жорға», Төлегеннің «Асу», «Бұл қалай?», «Қанағат», «Ел жаңа», «Інілеріме», «Қоштасу», т.с.с. күйлерді тізімдей берсек, сан жетпейтіндігіне көзіміз жетті.

Ерғалидың орындауындағы күйлер дастархан басында, «қонақ асы» барысында жазылды. Сол жерге ол өзінің қалауы бойынша ойына оралған күйлерді шабыттана шерткеннен бөлек, көпшіліктің сұранысы мен тілегін ескеріп, жиналған жұртқа күй салтанатын сыйлады. Оның орындауындағы әрбір күй ілесе жүретін аңызбен, күйшілер туралы әңгімемен, күйлердің шығу тарихымен, көзі көрген күйшілер туралы естеліктермен басталып, көркем баяндалды.

Сөйтіп Сүгірдің тартыс күйлеріне көшпес бұрын «Сүгір 7-8 жасында “күйші бала” атанады. Әкесі шаруа адам оның күйшілігін аса ұнатпай: “Одан да ақ қозыны қайтармайсың ба?”, — дейді екен. Ауылда аты шығып 20 жасқа жетіңкіреп қалған кезде Арқада Мәпруза деген күйші туралы естіп, сол күйшімен күй тартысқа түспек ойы болады. Әкесіне айтуға бата алмаған Сүгір ауыл ақсақалдарына айтады. Ол заманда ауыл қарияларына бағынатын кез. Қариялар кеңесіп, әкесіне келіп ақыл қосып: “Бұл баланы біз жіберейік. Жас емес. Бағын байлама. Бірақ, біздің шартымыз: қасына тағы да 4 адам қосып, ауылдағы ең жақсы сәйгүлік аттарды мінгізіп, әдемі киімдерін киіп аттансын”, — деген екен. Содан Мәпрузаның үйіне аялдап, киіз үйдің төрінде ілулі тұрған домбыраны көреді. Оны алып, құлағын бұрап, қайтып іліп қойғанда қыз келіп

“Менің домбырама кім тиген?”, — деп жөн сұраса келе күй шертуге көшкен. Бұл жерде «Жолаушының жолды қоңыры» күйінің екі нұсқасы да тартылыпты: жігіттің тартқаны және қыздың тартқаны. Сүкеңе кезек келгенде, ол солақай болғандықтан, құлағын теріс бұрап, құлақ күйге келтіргенде, Мәпруза селк ете қалып: “Апырай, Қаратаудан келе жатсаңыздар, сол өңірде Сүгір деген күйшінің аты шығып еді, сен сол емессің бе?”, — деген екен. Сүгір сонда “болсақ болармыз”, — деп қысқа жауап қайырыпты. Сонда Сүгір бір күй тартса, Мәпруза да қайталап береді дейді, екеуі тартысып бір-бірінен қалыспапты. “Бие сауған уақытта бір желпініп келейік”, — деп рұқсат сұрап сыртқа шығады. Сүгір өзіне қапаланып: «Енді қалай болғаны, қыздың жеңілетін түрі жоқ», — деп тұрғанда құлағына бір әуен келген екен. Сол әуен осы күні тартылып жүрген “Қосбасар” күйі. Кейбір күйшілер “Қосбасарды” Созақ көтерілісінде шыққан дейді. “Қосбасарды” тартқанда қыз қайталай алмай ұтылып қалыпты. Қыз өзінің ұтылғанын мойындап, Сүгірге жақындай, жанына отырған. Ауылдың жігіттері намыстанып, “Мәпруза, сен ешкімнен жеңілмеген едің, бұл күйшінің қасына барып отыратын ол кім еді? Болмайды”, — деп наразылық білдіреді. Мәпруза Сүгірді мойындағаннан кейін «Одан да екеуміз бірге қосылып күй тартайық», — дейді. Қыз қағысын шертсе, Сүкең әуенін ұйқастырған екен. Өкінішке орай, бұл күйдің аты сақталмаған. Қазіргі кезде ауыл арасында көп адам Сүкеңді қызғаншақ болған, жасырып тартқан деп кінә тағады. Ол кісі қызғаншақ болмаған. Сүгір қызыл өкіметтен қорыққан. Дәл сол кездерде Жуантөбеде тұратын Сембек қуғын-сүргін көріп, атылып кеткен. Ол соны естігеннен кейін күй тартатын кезде есік-терезені қымтап қойып, күй тартады екен», — деп (М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының қолжазба бөліміне 2021 жылғы қараша айында жүзеге асырылған іссапар есебінен үзінді), әңгіме арасында Сүгірдің «Жолаушының жолды қоңыры» (қыздың және жігіттің тартқандарын), «Қосбасар» күйлерімен қатар, әкесі Әлімхан Жүзбаевтың орындаушылық нұсқасындағы Сүгірдің «Қоңыр» күйлерін шертіп отырды. Күйшілердің шығармаларынан бөлек Ерғали бұл отырысты өзінің төл туындылары «Сағыныш», «Иман Қосбасар», «Қоңыр қаз», «Анамыздың әлдиі», «Абыз дала», т.с.с. кесек дүниелерінің шығу тарихын баяндап, күйлерін шертіп берді.

Ерғалидың төл туындыларының ішінде «Иман Қосбасар» күйінің шығу тарихына тоқталғанды жөн көрдік.

Сызғанға кіреберіс жолда үлкен мешіт салынған. Сол мешіттің ашылуына аудан басшылары Әбсаттар Дербісәлі қажыны шақыртып, тұсаукесер рәсімін өткізген. Шақырылған қонақтар Таукент деген жерде қала тектес ауылда қонақ үйге аялдаған. Кешке жақын жаздың күні қара жұмыс істеп жатқанда Ерғали күйшіге Төкеңнің ұлы Қайрат (Төлеген Момбековтің ұлы) ентігіп, жүгіріп келіп: «Ереке, күйші керек болып жатыр», — дейді. Әбсаттар қажының қасында облыстың біраз игі-жақсылары, теолог мамандары еріп жүр екен. Сол зиялылардың арасында Ерғалидың нағашы ағасы да болған. Ерғалидың анасы бір әкеден жалғыз қалған. Анасының әкесі соғыста қайтыс болып кетіпті. Оның әкесімен бірге, соғысқа 4 ағайыны да аттанған. Соның біреуі ғана

кайтып келген. Үш ағасының қыздарын тұрмысқа беріп, солардың біреуінен Жүзбаевтардың ұрпағы тараған. Сол сәтте нағашысын көрген Ерғали: «Осы нағашыма арнап күй тартайын дегенде, жиналған жұрт арасынан бір кісі дауыстап: «Нағашыңа талай рет күй шығарасың. Бұл күйді сен Әбсаттар имамға ата», — депті. Көпшілік қауымның пікірімен келісіп, күйді «Иман Қосбасар» деп атаған.

Түн жарымға дейін созылған отырыстың әңгімесі ұзақ болғандықтан, мақалада жоғарыда келтірілген әңгімелермен тоқтағанды жөн санадық.

Ерғали Жүзбайдың орындаған күйлерін ақсақалдардан құйма құлақ әдісі арқылы үйренген нұсқалары мен төл туындылары теориялық тұрғыдан талдауды талап етеді. Бұл ретте қазақтың дәстүрлі мәдениетіндегі музыкалық туынды мен суырып-салмалық өнердің дәрежесін белгілеген Ә. И. Мұхамбетованың «Статус музыкального произведения и импровизация в традиционной культуре казахов» атты мақаласы ойға оралады. Ғалым канондық негіз бен суырып-салмалық өнер – нұсқалардың пайда болуына әкелетінін саралап, «контекст-текст-подтекст» үштігінің маңызын айқындаған. Музыкалық мәтіндегі суырып-салмалық өнердің әртүрлі деңгейін айшықтап, 1) композиторлық (аяқасты шығару); 2) соавторлық (нұсқасын шығару), 3) орындаушылық (динамикалық, агогикалық) тұрғысынан қарастырған. Нақтылы қарым-қатынас жағдайына бағынған мәтін ауызша дәстүрде орындалған сайын өзгеріске ұшырайды. Музыкалық шығарманың өміршеңдігі – нақтылы мәтінді тудыратын контекст пен подтекст күштерінің қиылысуынан көрінеді деген [2, 168 б.].

Қазіргі жағдайда бүгінгі дәстүрлі орындаушылық өнерді Ә. И. Мұхамбетованың пайымдаған «контекст-текст-подтекст» үштігінің шеңберінде қарастыру арқылы суырып-салмалық өнердің және дәстүрлі орындаушылық өнердің қаншалықты сақталғандығын анықтау маңызды.

1. «Қонақ асы» кезінде қонақтардың ортасында отырған Ерғали күйші концерттік орындаудан бас тартып, әрбір туынды алдында міндетті түрде күйлердің шығу тарихын, күйдің авторы туралы қызықты әңгімелерді айтып бергендігі музыкант пен тыңдаушылардың сол сәттегі қарым-қатынасын аңғартады. Бұл ретте көпшіліктің сұрауы бойынша шертілген күйлердің музыкалық және беймузыкалық (аңыз-әңгімесі) мәтіндері текстологиялық тұрғыдан зерделеуді талап етеді. Себебі жоғарыда келтірілген күй аңызының өзгеше нұсқалары бүгінгі күнге дейін жарық көрген басқа жинақтарында көрініс тапқан мәтіннен айырмашылығы бар. Оның үстіне дәстүрлі орта болғандықтан, күйші мен тыңдаушылардың арасы алшақтамай, ұлттық құндылықтардың жаңғыруына қайта көңіл аударғандықтан, суырып-салмалық өнер күйді орындаумен қатар, шешендік сөз арқылы аңыздардың да өзгеріске ұшырауына әкелді.

2. Музыкалық мәтінде суырып-салмалық өнердің орындаушылық (динамикалық, агогикалық) дәрежесі (3) — орындаушылық нұсқаларды орындағанда, ал композиторлық (аяқасты шығару) деңгейі (1) — төл туындыларын шерту арқылы жүзеге асырылған сәттен аңғарылады. Бұл ретте

орындаушылық нұсқалардың айырмашылығын ажыратып, әртүрлі күйшінің қолтаңбалық ерекшелігі арқылы өзінің танымдық қорын қалыптастырып, суырып-салмалық қасиетін дамыта түскен. Себебі, қолдан-қолға беріліп, әр орындаушы шерткен бір күйдің әртүрлі нұсқалары дәстүрлі орындаушылық өнерде дербес туынды ретінде қабылданады. Осыған байланысты келесі жолдарды келтіреміз: «Әрқайсысының өз орны мен мазмұны, жеткізер ойы бар. Бұл күйлердің әуендік болмысының жекелеген элементтері ортақтық көрсеткенімен, қағыс, ырғақ, құрылым және орындалу ерекшеліктерінде айырмашылықтар аңғарылады. Бұл нұсқалардың аты, авторы ортақ болғанымен, музыкалық қоғамда дербес туынды ретінде қабылданып, «пәленшенің нұсқасы» ретінде таралған және сақталған» [8, 77 б.]. Бір күйдің әртүрлі нұсқаларының айырмашылығын келтіру арқылы орындаушы құйма құлақ әдіспен үйренген нұсқада күйшілердің орындаушылық мәнерін жеткізе білді.

Композиторлық (аякасты шығару) (1) деңгейі «Иман Қосбасардағы» канон мен импровизация бірлестігінің нақтылы формасы ретінде айқындалады. «Қосбасар» күйлерінің мінездемелік сипаты, әуен иірімінің желісі дорийлік ладта дамуы, қайталамалы дыбыстардың қымтап алыну тәсілдері, g^2 -тірегінде өрбитін сарынның жыр мақамдарымен сабақтастығы, т.с.с. музыкалық ерекшеліктердің дәйектелуі күйші шертпе дәстүрінің аппликатуралық әуендік және құрылымдық заңдылықтарын, қағыстық әдіс-тәсілдерін еркін меңгергендігін көрсетеді.

Иман Қосбасар

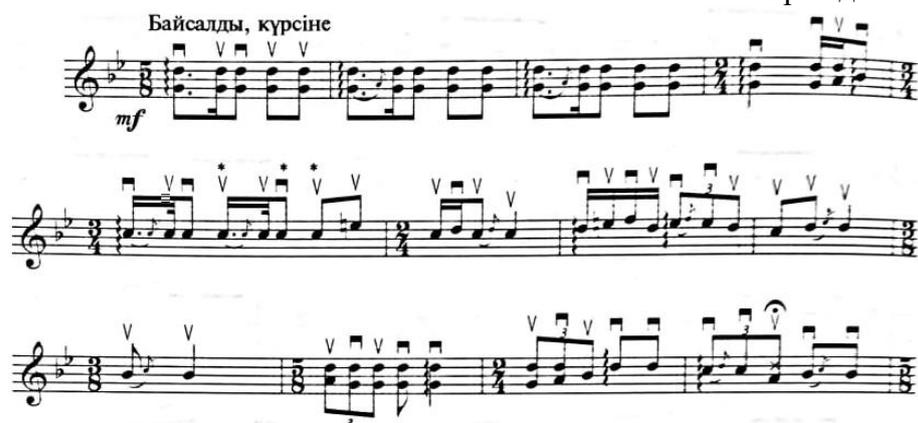
The image shows a musical score for the piece "Иман Қосбасар". It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and complex rhythmic patterns. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the piece. The score is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Салыстырмалы тұрғыдан Әбдінің «Зар Қосбасар» күйін Б. Ысқақовтың «Сарыарқа саздары» жинағынан келтіреміз.

Зар Қосбасар

Әбди

Орындаған Әпике Әбеннова



3. Күйлердің шығу тарихының баяндалуы мен сол өңірде ғұмыр кешкен күйшілердің орындаушылық нұсқаларының және өзі шығарған төл туындыларын шерттіп, олармен ілесе жүретін әңгімелердің көркем баяндалуы «қонақ асы» үдерісінің тұрақты бөлігі тарапынан тыңдаушылардың ұйытқысы ретінде болмыстың «сакральді уақыты» іспеттес.

Қорытынды. Қаратау өңіріне жүзеге асырылған экспедиция материалдарын зерттеу барысында дәстүрлі орындаушылық өнердің сонылық деңгейі мен даму үдерісін анықтауға Ә. И. Мұхамбетованың қазақтың дәстүрлі мәдениетіндегі музыкалық туынды мен суырып-салмалық өнердің дәрежесін белгілеуге байланысты жазылған кейбір пайымдары мұрындық болды. Нәтижесінде, суырып-салмалық дәстүрдің негізіндегі канон мен нақты күйдің (оның нұсқасы) қиылысу салдарының тұтас бірігуінен жаңа туындылардың пайда болатындығы және келер ұрпаққа ұласатын орындаушылық нұсқалардың маңызы тиянақталды. Орындаушылық нұсқаларды меңгерген дәстүрлі күйші тыңдаушымен қарым-қатынас барысында төл туындыларын еркін шығаруға қол жеткізетіндігі айқындалды.

Мұндай материалдардың игерілуі инновациялық әдістерді қолдануға жетелейді: біріншісінде, бүгінгі күйшілердің шерттіп жүрген орындаушылық нұсқаларын мұрағатта сақталған дәл сол орындаушының шерткен нұсқасымен салыстырмалы тұрғыдан талдап, оның қаншалықты біріне-бірі жақындығы, құйма құлақ әдісімен алғандықтан, қаншалықты өзгеріске ұшырағандығы анықтауда тиімді болса, екіншісінде, жаңа туындының өңірлік күйшілердің шығармаларымен сабақтастығын айқындап, дәстүр жалғастығы мен қолтаңбалық ерекшелігін белгілеуге мүмкіндік береді.

Дәйектелген жаңашыл әдістерді келешекте белсенді түрде енгізіп, қазақтың күйшілік дәстүрлер жүйесіндегі аймақтарды зерттеуде, басқа өңірде кең тараған орындаушылық нұсқалардың ұқсастығы мен айырмашылығын ажыратуға, дәстүрлі орындаушылардың шығармашылық лабораториясын саралауға үлгі ретінде қолдануға болады. Күйтану саласында өзекті мәселелердің теориялық тұрғыдан зерделенуі келешекте инновациялық әдістерді қалыптастырып, ғылыми тұрғыдан игеруге жол ашады.

Әдебиеттер тізімі

1. Мухамбетова А.И. Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: автореф. дис. к. иск.: 17.00.02. — Ленинград, 1976. — 26 с.
2. Мухамбетова А.И. Статус музыкального произведения и импровизация в традиционной культуре казахов // Тәттімбет және қазақтың дәстүрлі музыкасын зерттеу мәселесі. — Алматы, 1990. — С. 45-49.
3. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Сборник материалов памяти В.П.Дерновой. — Алма-Ата, 1992. — С. 239-258.
4. Мухамбетова А.И. Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — 231-359 с.
5. Қазтуғанова А. Қазақтың арнау күйлері (жанр және стиль мәселелері). — Алматы, 2008. — 248 б.
6. Алсаитова Р. Сүгір күйлері және оның орындаушылары: өнертану канд. ... дисс. авторефераты. — Алматы, 2010. — 25 б.
7. Мәулетұлы А. Оңтүстіктегі рухани мұралар (Оңтүстік Қазақстан облысына жасалған экспедиция материалдары негізінде) // Ұлы дала мұралары. — Астана, 2017. — № 1. — Б.110-117.
8. Қазтуғанова А.Ж. Жаһандық дәуірдегі күй өнерінің даму үдерісі: Монография. — Алматы: Brand Book, 2020. — 184 б.

Кузбакова Гульнар Жанабергеновна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и
композиции
Казахского национального университета искусств
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0652-9373>
g.kuzbakova@gmail.com

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ КАЗАХОВ В XXI В.: ОБЩЕСТВО И ГОСУДАРСТВО

Аннотация. Актуальность статьи состоит в том, что предметом внимания автора является проблема сохранения фольклора и традиционной музыки казахов в современном обществе. Автором поднимаются вопросы роли науки в развитии и преемственности устно-профессиональных форм бытования казахской музыки.

Новизна заключается в том, что, по мнению автора, проблема сохранения традиции в обществе есть вопрос престижа, создавать, сохранять и поднимать который способны лишь государственные органы. Содержательными аспектами статьи следует считать рассмотрение различных путей создания престижа традиционной музыки и возвышения статуса традиционных музыкантов в обществе.

Автором применяются сравнительный, описательный и аналитический методы исследования. Приводятся примеры роли известных личностей в современном обществе в сохранении устно-профессиональных традиций в казахской культуре. Показано, как известные личности (Димаш Кудайберген) в культуре могут влиять на общественное мнение и инициирование прецедентов. Автор приходит к выводу что роль государства в сохранении фольклорных и устно-профессиональных традиций является основополагающей.

Ключевые слова: казахская музыкальная культура, традиционная музыка казахов, проблемы сохранения народной музыки, статус традиционного музыканта, государство и культура, казахская устно-профессиональная инструментальная музыка, домбра в современной культуре, роль науки в сохранении музыкальных традиций.

Kuzbakova Gulnar Zhanabergenovna
Ph.D. in Art History, docent of
Kazakh National University of Arts
Musicology and Composition Department
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0652-9373>
g.kuzbakova@gmail.com

PROBLEMS OF THE KAZAKH ORAL-PROFESSIONAL MUSICAL TRADITIONS PRESERVATION IN THE XXI CENTURY: SOCIETY AND THE STATE

Abstract. The relevance of the article is that the subject of attention of the author is the problem of preserving folklore and traditional music of Kazakhs in modern society. The author raises issues of the role of science in the development and continuity of oral and professional forms of Kazakh music.

The novelty is that, according to the author, the problem of preserving tradition in society is a question of prestige, creating, preserving and raising which only state bodies can. The substantive aspects of the article should be considered the consideration of various mechanisms for creating the prestige of traditional music and raising the status of traditional musicians in society.

The author uses comparative, descriptive and analytical methods of research. Examples of the role of famous personalities in modern society in preserving oral and professional traditions in Kazakh culture are given. It is shown how famous personalities (Dimash Kudaibergen) in culture can influence public opinion and the initiation of precedent

The author concludes that the role of the state in preserving folklore and oral-professional traditions is fundamental.

Keywords: Kazakh musical culture, traditional Kazakh music, problems of preserving folk music, the status of a traditional musician, the state and culture, Kazakh oral and professional instrumental music, dombra in modern culture, the role of science in preserving musical traditions.

Кузбакова Гүлнар Жанабергеновна

Өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент

Қазақ ұлттық өнер университеті

музыкатану және композиция кафедрасының доценті

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0652-9373>

g.kuzbakova@gmail.com

XXI ҒАСЫРДАҒЫ ҚАЗАҚТАРДЫҢ АУЫЗША-КӘСІБИ МУЗЫКАЛЫҚ ДӘСТҮРЛЕРІН САҚТАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ: ҚОҒАМ ЖӘНЕ МЕМЛЕКЕТ

Аңдатпа. Мақаланың өзектілігі автордың назар аударатын тақырыбы заманауи қазақтардың қоғамдағы фольклоры мен дәстүрлі музыкасын сақтау мәселесі болып табылатындығында. Автор қазақ музыкасының ауызекі-кәсіптік өмір сүру формаларының дамуы мен сабақтастығында ғылымның рөлі туралы мәселелерді көтереді.

Жаңашылдық, автордың пікірінше, қоғамдағы дәстүрді сақтау мәселесі – бедел мәселесі, оны құруға, сақтауға және көтеруге тек мемлекеттік органдар

ғана қабілетті. Мақаланың мазмұндық аспектілері дәстүрлі музыканың беделін қалыптастырудың және қоғамдағы дәстүрлі музыканттардың мәртебесін көтерудің түрлі тетіктерін қарастыруды қарастырған жөн.

Автор салыстырмалы, сипаттамалық және аналитикалық зерттеу әдістерін пайдаланады. Қазақ мәдениетіндегі ауызша кәсіби дәстүрді сақтаудағы қазіргі қоғамдағы белгілі тұлғалардың рөлі туралы мысалдар келтірілген. Мәдениеттегі белгілі тұлғалардың (Димаш Құдайберген) қоғамдық пікірге қалай әсер етіп, прецеденттерге бастама жасай алатыны көрсетілген. Автор фольклор мен ауызша-кәсіптік дәстүрлерді сақтауда мемлекеттің рөлі іргелі деген тұжырымға келеді.

Түйін сөздер: қазақ музыкалық мәдениеті, қазақтардың дәстүрлі музыкасы, халық музыкасын сақтау мәселелері, дәстүрлі музыканттың мәртебесі, мемлекет және мәдениет, қазақ ауызекі-кәсіби аспаптық музыкасы, қазіргі мәдениеттегі домбыра, музыкалық дәстүрлерді сақтаудағы ғылымның рөлі

Проблемы сохранения устно-профессионального музыкального творчества – песенного, эпического и инструментального наследия казахов в современном обществе – тема неоднозначная и многоаспектная.

Казахское устно-профессиональное искусство – великое духовное богатство, отражающее думы, воззрения, чаяния народа, его культурные и исторические традиции и выполняющее большую познавательную роль. В традиционном обществе прошлых веков фольклор выполнял функцию и литературы, и искусства, и педагогики. Исторические предания, легенды и другие многочисленные жанры фольклора воплотили основные эпохи и значимые события, в них ярко и четко выражены мировоззрение, философия, этика, эстетика, история казахского этноса [1].

Фольклор и устно-профессиональное искусство – это не только наследие прошлого, но источник и неотъемлемая часть и современной духовной культуры. Получившие интенсивное развитие в XX веке профессиональное музыкальное искусство впитало в себя истоки народного фольклора. В XX веке классики казахской литературы М. Ауэзов, Г. Мусрепов и другие, а в наши дни такие известные корифеи литературы, как А. Кекильбаев, с особым мастерством делали фольклорные сюжеты лейтмотивом своих произведений. И театр, и кино пронизаны духом фольклора.

Пути решения проблем сохранения устно-профессиональных музыкальных традиций казахов на рубеже XX- XXI веков видятся, прежде всего, через государственные рычаги управления культурными процессами в обществе, а также через передовые научные достижения ¹.

Роль государства в сохранении фольклорных и устно-профессиональных традиций. Чтобы фольклор и профессиональные устные

¹ Задача сохранения фольклора на государственном уровне в Казахстане была поставлена в статье экс-президента РК Н.А.Назарбаева «Семь граней» в разделе «Тысяча лет степного фольклора и музыки» [Тысяча лет степного фольклора и музыки – <https://e-history.kz/ru/projects/show/23294>]

традиции ценились обществом, необходим престиж, а создать его или поднять под силу только власть имущим. В этой связи со стороны государственных органов необходимо частично или полностью инициировать освобождение от налогов крупных компаний или субъектов среднего бизнеса, которые спонсировали бы традиционных исполнителей и фольклорно-этнографические коллективы всех областных центров и городов республики. Подобный опыт спонсирования имеет место быть за рубежом, в частности, в Германии. Так, известный симфонической оркестр Гевандхауз, как и другие аналогичные коллективы, взят под опеку крупных банков и промышленных предприятий. Не остались в стороне и многочисленные оперные театры как в крупных, так и менее населенных городах. При этом частным предприятиям выгодно быть спонсором музыкальных коллективов и учреждений не только из-за рекламы, но и из-за значительного снижения выплаты налогов. Почему бы не перенять зарубежный опыт в Казахстане?

В качестве примера можно привести знатока домбровой традиции, преподавателя Актюбинского колледжа музыки и танца им. А.Жубанова Жайлау Асылханова. Несколько слов о музыканте. В 2020 г. решением Актюбинского областного маслихата куйши Жайлау Асылханову присвоено звание «Почетный гражданин Актюбинской области» за большой вклад в развитие экономики, науки и культуры, искусства, образования, здравоохранения и социальной сферы. сферы региона [2].

Такой чести удостоивались немногие представители образования, науки, культуры и искусства. Так, в 2018 году звание «Почетный гражданин Актюбинской области» присвоено музыканту, профессору Кайргали Кожанбаеву, в 2019 году – профессору Амангельды Айтали, профессору Рабиге Сыздык, певцу Димашу Кудайбергенову. Титул предоставляется на всю жизнь и истекает только после смерти владельца. Прецедент присвоения пожизненного звания, безусловно, имеет гражданскую и общественную значимость.

Заслуженный деятель Республики Казахстан, Заслуженный работник Министерства образования Республики Казахстан, Отличник культуры Республики Казахстан, Лауреат медали «За доблестный труд». Лауреат музыкальных конкурсов имени Курмангазы и Казангапа, лауреат премии «Алтын Кобыз» Жайлау Асылханов. Согласно материалам интервью А. Мұхамбетәли күйши «... всю свою сознательную жизнь посвятил искусству. В западном регионе среди людей, владеющих домброй и уважающих национальное искусство, нет человека, не знающего Жайлау» [2].

Учителями Жайлау были выдающиеся күйши – такие как Бахыт Басыгараев, Садуакас Балмаганбетов, Каршыга Ахмедияров, Каиргали Кожанбаев. По мнению известного музыканта «Жаһандану заманында ұлттық болмысымыз сақталып қалу керек. Құдайдан тілейтінім - халық аман болсын! Өнерді құрметтейтін ел бақытты болса, өнер мен мәдениет гүлдене береді», - деді Жайлау Асылханов» («В эпоху глобализации наша национальная идентичность должна быть сохранена. Я молю Бога, чтобы люди были

спасены! Если страна, уважающая искусство, будет счастлива, искусство и культура будут процветать», – перевод наш - Г.К.) [2].

В связи с творчеством Ж.Асылханова на примере жизнеспособности системы обучения традиционного типа обучения «учитель-ученик» в наши дни, хотелось бы привести следующий эпизод.

Известный певец Димаш Кудайберген после участия и победы в конкурсе вокалистов в Китае, транслировавшегося на многие страны, через некоторое время появился на концертной сцене с домброй в руках. Этот факт вызвал новую волну интереса к исполнителю и, как следствие, к казахской музыке, фольклору и домбре. Об этом свидетельствуют такие факторы как количество просмотров соответствующих роликов на видео-хостинге YouTube, рост аккаунтов поклонников певца в социальной сети Instagram, количество лайков и просмотров, а также одобрительные комментарии отечественной и зарубежной публики. Не без определенной доли гордости следует сказать, что обучал Димаша Кудайбергена игре на домбре не кто иной как Жайлау Асылханов.

«Мен күй тартамын, ол тыңдап отырып, кейін қайталайды», - рассказывает Ж.Асылханов. – А.Жұбанов атындағы музыкалық колледжде түскенде де келді, сабақ алды. Әлемге аты дүркіреп танылған соң арнайы ұстаздарына сәлем беріп, іздеп келді. Сол кезде Димаш: «Ағайдың қадірін біліңдер, біздер үйрендік, бірақ әлі де көп сабақ алуымыз керек екен. Сендер Астанаға барғанда да осы кісіден артық ешкімді таппайсыңдар. Сабақтан қалмандар», - деп айтып кетті. Сол кезден бастап студенттер жинақталып, ынталары арта түсті. Жаксы сөз басқа балалардың өсуіне ықпал етті,- дейді Жәкең («Я играю кюй, он слушает, а потом повторяет. Он приходил и брал уроки, когда поступил в музыкальный колледж имени А. Жубанова. После того, как его имя стало известно миру, он поприветствовал своих учителей и отправился на их поиски. В то время Димаш сказал: «Знайте важность вашего учителя, я научился играть на домбре, но мне еще многому нужно учиться. Даже если поедете в Астану, вы не найдете никого лучше такого мастера. Не пропускайте его уроки, — сказал он. С тех пор студенты собирались, и их энтузиазм возрастал» Добрые слова способствовали росту других ребят, — говорит Жайлау) [3].

Таким образом, внимание со стороны государственных органов, а также общественно значимых, популярных деятелей искусства, таких как Димаш, поднимает социальный статус традиционных музыкантов.

Воспитанию, преемственности и развитию фольклорных и устно-профессиональных традиций способствует открытие при музыкальных коллективах – фольклорно-этнографических ансамблях и оркестрах организация обучающих курсов для всех желающих – как детей, так и взрослых. Для кого-то это станет исполнением давней мечты научиться играть на музыкальном инструменте, для других – началом своего профессионального поприща. И здесь не обойтись без дополнительных

финансовых средств, следовательно, внимание государства к проблемам общества есть решающий фактор в сохранении традиций.

Образовательные государственные программы. Необходимо планомерно с ранних лет изучать наследие Великой степи, начиная не только со школьной скамьи, но и с дошкольных учреждений вводить в них соответствующие занятия, а также дисциплины в программы общеобразовательных школ, разделы в учебниках на занятиях по истории Казахстана, культурологии и др..

Введение в общеобязательную школьную программу дисциплины по казахской традиционной музыке, где школьникам представилась бы возможность знакомиться с музыкой казахских кюев и песен, подготовит хорошую почву для сохранения традиционной культуры, формирования и подъема национального самосознания. Безусловно, данная программа должна составляться в комплексе с сопровождающими кюи и песни легендами, со знанием музыкальных жанров (*арнау, акжелең, косбасар* и др.). Содержанием таких практических дисциплин стало бы слушание музыки, за которым стоит знание на слух образцов музыки, а также истории кюев, биографии великих музыкантов и певцов, знаменитые тартысы.

По аналогии с общеобразовательными школами США и Канады, где в каждой школе существует не один, а несколько оркестров духовой музыки, эффективным стало бы функционирование фольклорных коллективов – **школьных ансамблей и оркестров.**

Заокеанский опыт школьного музицирования весьма показателен – каждый ученик, начиная с первого класса школы, осваивает какой-либо духовой инструмент, учиться играть на нем и затем исполняет партии в оркестрах. Естественной пропагандой в отечественных общеобразовательных школах в этой связи станет, начиная с начальных классов, освоение учащимися традиционных казахских инструментов. Овладеть домброй при современных научных достижениях и научно обоснованных методиках (А.Райымбергенов) – не составит труда. А такие инструменты как *кобыз, сыбызгы, сазсырнай*, многочисленные *ударные* стали бы основой школьных ансамблей и оркестров.

Создание фольклорных школьных коллективов влечет за собой решение другой, не менее важной задачи. В данной связи необходима организация обучения мастеров изготовления музыкальных инструментов на государственном уровне либо частным путем, так как соответствующая специальность в вузах и средних учебных заведениях в Казахстане пока отсутствует. Между тем, согласно нашим сведениям, ощущается острый дефицит мастеров.

Научные проекты. В целях выполнения масштабной задачи сохранения культурного наследия специальным отделам, каковым является, к примеру, отдел музыковедения Института искусства и литературы им. М.Ауэзова при Академии наук РК, целесообразно, на наш взгляд, сотрудничать с высшими и средними учебными заведениями.

Для работы над проектами важно привлекать отечественных и иностранных профессионалов, способных не только систематизировать, но и «актуализировать богатое наследие Степи». «Основные сюжеты, персонажи и мотивы нашей культуры не имеют границ и должны системно исследоваться и продвигаться на всем пространстве Центральной Евразии и в мире целом [4].

Переиздание сборников казахских народных песен, опубликованных в советское время, предпринятое отделом музыковедения указанной организации, было выпущено под эгидой государственной программы «Культурное наследие» малочисленным тиражом. В учебных заведениях, где сосредоточены значительные исполнительские силы, данные сборники отсутствуют, советские же издания стали библиографической редкостью. Работа такого значения и масштаба, на наш взгляд, должна не просто сводиться к механическому набору в нотных редакторах Sibelius или Finale, но и снабжаться новыми, научно обоснованными сопроводительными комментариями и аннотациями с учетом научных достижений минувшего двадцатилетия. Прецедентом подобного переиздания может служить сборник А.В.Затаевича «1000 песен казахского народа» [5].

Необходимо создание специальных научных подразделений и коллективов на постоянной основе при высших специальных учебных заведениях, каковыми являются Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, Казахская национальная академия им. Жургенова, Казахский национальный университет искусств, где, безусловно, сосредоточены профессиональные кадры.

К научным проектам следует привлекать знатоков фольклора и традиционной музыки – музыкантов, деятельность которых сосредоточена в том числе и в музыкальных колледжах регионов. Безусловно, адресное отношение государства к нуждам таких личностей – залог сохранения и преемственности устно-профессиональных традиций.

Привлечение знатоков фольклора общественными организациями и фондами для создания антологий традиционной музыки регионов. Примером служат культурные проекты, предпринятые акиматом и учреждениями Павлодара, продуктом которых явились опубликованные труды по культуре и истории региона.

По аналогии с интерьерами учебных аудиторий Павлодарского государственного университета им. С. Торайгырова, необходимо культурное просвещение студенческой среды во всех регионах республики.

Для сохранения фольклорных традиций необходимо организовать *серии научно-поисковых экспедиций* в различные регионы Казахстана и другие страны для поиска общих исторических основ. Такие экспедиции были предприняты в советское время Институтом литературы и искусства им. Ауэзова АН СССР, в частности, отделом музыковедения, в 1980-х – начале 2000-х годов Фольклорной лабораторией Казахской государственной консерваторией им. Курмангазы, а также аналогичным подразделением –

Фольклорной лабораторией Казахского национального университета в начале 2010 -х. Продолжения данные начинания не получили.

Что касается собранного песенного материала АГК (КНК) им. Курмангазы), то одним из его результатов явился опубликованный сборник песен, составленный музыковедом кандидатом искусствоведения А.З.Темирбековой и филологом К.Б.Байкадамовой. В сборник вошли песни, расшифрованные студентами специальности музыковедение по дисциплине МЭП (музыкально-этнографическая практика). Данный музыкальный материал, на наш взгляд, следует обработать в релятивной нотной системе «ре-соль», предложенной Б.И.Каракуловым. Пересмотра требует, на наш взгляд, нотография сборника. В частности, за образец следует взять альтернативную метро-ритмическую запись, впервые примененную в сб. Б.Муптекеева и С.Медеубека в 1988 г., отвечающую природе казахского песенного ритма. Идейный вдохновитель и теоретик аутентичной ритмографии И.Кожобеков [6]. Нотная запись осуществляется с применением тактовых сплошных и пунктирных тактовых черт, обозначающих не конец слабой в метрическом отношении доли, присущей акцентному метру, а конец счетности метрического периода либо его составной части. При этом нередко применяются цифровые и числовые знаки, обозначающие долготные тоны, характерные для казахской ритмики.

Модернизация музыкальных традиций. Модернизировать музыкальные традиции способствуют форматы, близкие и понятные современной аудитории. Так, древние слова и тексты могут сопровождаться иллюстрациями или воплощаться в форме ярких видеоматериалов. В свою очередь музыкальные образцы могут звучать не только посредством аутентичных инструментов, но и их современных электронных версий.

Список источников

1. Презентация издания 100-томной серии казахского фольклора «Бабалар сөзі» – <https://e-history.kz/ru/news/show/6131/> Дата обращения 20.02.2014.

2. Мұхамбетәлі А. Күйші - Жайлау Асылхановпен сұхбат А. Ақпарат дереккөзі:

<https://yandexwebcache.net/yandbtm?fmode=inject&tm=1665111887&tld=kz&lang=kk&la=1664265472&text=Күйші+Жайлау+Асылханов&url=https%3A//massaget.kz/blogs/20816/&110n=ru&mime=html&sign=937e5f6b254e9fb7d4cc850e3958c0dc&keyno=0 - 05 Сәуір 2017.>

3. Асылханов Ж. Димаш домбыра тартуды дәстүрлі түрде үйренді - https://www.inform.kz/kz/dimash-dombyra-tartudy-dasturli-turde-uyrendi-zhaylau-asyghanov_a3005577

4. Назарбаев Н.А. «Семь граней Великой степи» // «Семь граней Великой степи»
21 ноября 2018
<https://yandexwebcache.net/yandbtm?fmode=inject&tm=1665086844&tld=kz&lang>

=ru&la=1664526336&text=семь+граней+великой+степи+назарбаев&url=https%3A//www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi&110n=ru&mime=html&sign=2a0523f0f04c008bc97f912a6bd14a7d&keyno=0

5. 1000 песен казахского народа / Александр Затаевич ; под редакцией И. К. Кожобекова ; [авторы предисловий: А. Д. Кастальский, И. К. Кожобеков ; автор послесловия: В. Дернова]. - 3-е изд. - Алматы : Дайк-Пресс, 2004. – 494 с.

6. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. – Сб. песен.– А.: Өнер, 1998.

Тумат Чодураа Семис-ооловна

Преподаватель музыки Научно-образовательного центра «Тыва хогжум» Тувинского государственного университета (г. Кызыл, Республика Тыва, Российская Федерация)

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0327-6518>
tumatchoduraa@yandex.ru*

БЫЗААНЧЫ В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Аннотация. Актуальность данной статьи состоит в потребности изучения положительных сторон развития традиционных инструментов и их роли в музыкальной культуре. Предметом исследования является смычковый инструмент тувинцев – 4-хструнный смычковый бызаанчы. В статье изучена история развития инструмента, бытующие в современное время разновидности, рассмотрена роль данного инструмента в национальном оркестре.

В прошлом инструмент имел широкое распространение. Отличительной особенностью тувинского бызаанчы является то, что пальцы исполнителя находятся под струнами и во время игры музыкант касается струн снизу. Кроме того, волос смычка разделен на два пучка, которые продеты между струнами. В современное время инструмент не утратил своей популярности, исполнительство на инструменте передается и в традиционной, и в профессиональной среде. Сохранены приемы игры и секреты изготовления благодаря народным мастерам и знатокам фольклора. Целью данной работы является изучение развития инструмента и его роли в современной исполнительской практике, поскольку бызаанчы сегодня активно используется как в фольклорных ансамблях Тувы, так и является одним из ведущих инструментов в составе Тувинского национального оркестра.

Ключевые слова: тувинский смычковый инструмент бызаанчы, роль в музыкальной культуре, традиционные варианты, использование в оркестре, эксперимент, модернизированные инструменты

Choduraa Tumat

Scientific and Educational Center for the Study of Tuvan Traditional Music Culture “Tyva Khogzhum” of Tuvan State University (Kyzyl, 667000, Republic of Tuva, Russia)

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0327-6518>
tumatchoduraa@yandex.ru*

Abstract: The relevance of this article is the need to study the positive aspects of the development of traditional instruments and their role in the musical culture. The subject of the research is a bow instrument of Tuvinians - byzaanchy. The history of the instrument's development, its current varieties, and its role in the

national orchestra are studied in this article. The wide popularity of the instrument in the past is due to the oral and aural tradition of transmission of knowledge of the music of the instrument. And in modern times, the performance of the instrument is transmitted in the traditional and professional environment, without losing its popularity. The methods of playing and secrets of making are preserved thanks to the traditional masters and connoisseurs of folklore. The purpose of this work is to research and study the development of the instrument and its role in modern performance practice. Byzaanchy is actively used in modern performance practice in traditional and professional environment. Today the byzaanchy is used in folklore ensembles of Tuva, and is the leading instrument in the orchestral score of the Tuva National Orchestra of Tuva

Keywords: Tuvinian bowed instrument byzaanchy, role in musical culture, traditional versions, use in the orchestra, experiment, upgraded instruments

Тумат Чодураа Семис-ооловна

Тува мемлекеттік университеті "Тыва хогжум" Ғылыми-білім беру

орталығының музыка оқытушысы

(Қызыл к., Тыва Республикасы, Ресей Федерациясы)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0327-6518>

tumatchoduraa@yandex.ru

Аңдатпа. Бұл мақаланың өзектілігі дәстүрлі аспаптардың дамуының жағымды жақтарын және олардың музыкалық мәдениеттегі рөлін зерттеу қажеттілігінен тұрады. Зерттеу пәні – тувалықтардың бызанчы атты 4-ішекті ысқылы аспабы. Мақалада аспаптың даму тарихы және қазіргі замандағы түрлері зерттеліп, ұлттық оркестрдегі осы аспаптың рөлі қарастырылады.

Бұрын бұл құрал кең таралған. Тувалық бызаанчаның айрықша ерекшелігі – орындаушының саусақтары ішектердің астында орналасады, сонда ойнау кезінде музыкант ішектерді төменнен қысқартады. Сонымен қатар, ысқының қылы ішектер арасында екіге бөлініп өткізілілген. Қазіргі уақытта аспаб әлі де кең таралуда, аспапта орындау дәстүрлі және кәсіби ортада да бар. Халық шеберлері мен фольклор білгірлерінің арқасында ойнау әдістері мен аспапты жасау құпиялары сақталған. Бұл жұмыстың мақсаты аспаптың дамуын және оның қазіргі орындаушылық тәжірибедегі рөлін зерттеу болып табылады, өйткені бызаанчи бүгінде Туваның фольклорлық ансамбльдерінде белсенді қолданылады және Тува ұлттық оркестрінің құрамында жетекші аспаптардың бірі болып табылады.

Түйін сөздер: Тува ысқылы бызаанчи аспабы, музыкалық мәдениеттегі рөлі, дәстүрлі нұсқалары, оркестрде қолданылуы, эксперимент, жаңартылған аспаптар

Развитие тувинского 4-хструнного смычкового музыкального инструмента бызаанчи можно проследить от его традиционных вариантов до современных его разновидностей. Несмотря на его внешнюю схожесть с

родственными смычковыми инструментами других народов Азии, бызаанчы сумел сохранить свой древний внешний вид, тембр, приемы и методы игры, одновременно испытывая интенсивное развитие. Его звуки, льющиеся из юрты в чабанской стоянке, теперь льются и со сцены вместе со звучанием игила, дошпулуура, хомуса, наслаждая слух зрителя не только Тувы, но и других стран. Для сохранения и развития бызаанчы до сегодняшних дней большую роль сыграли традиционные исполнители разных поколений, мастера-изготовители, музыканты, играющие на бызаанчы в различных коллективах Тувы. При этом особо ценны научные работы ученых по изучению исполнительства на бызаанчы. Аксенов Н.К. описал бызаанчы, и сделал расшифровки исполнений традиционных исполнителей середины XX столетия и внес большой вклад в изучение не только бызаанчы, но и других инструментов [1]. Наиболее полное исследование провела В.Ю. Сузукей, где она дала описание техники изготовления и наименование частей бызаанчы [3]. Изучая научную литературу, вникая в творчество музыкантов, мастеров изготовителей, коллективов, мы можем проследить развитие бызаанчы.

Сегодняшнее поколение исполнителей, которые играют на традиционном бызаанчы, воспитаны в двух средах развития. Начиная свое музыкальное образование и знакомство с инструментом в его модернизированном варианте, молодые музыканты направляют свой дальнейший интерес к традиционному бызаанчы. К таким можно отнести Алдара Тамдына, Эдуарда Дамдына, Радик Тюлюш, Май-оола Седипа, Начына Чооду, Чодураа Тумат, Азимаа Кужугет, Сергея Сотпа, Аяну Монгуш, Майю Дупчур, Олча Тумат, Айланмаа Дамыран, Кан-Хулера Саая.

Именно последнее поколение музыкантов, испытав на собственном опыте эксперименты модернизации, каждый внес свой вклад в сегодняшнее развитие бызаанчы. И самое важное то, что эти музыканты вели свои поиски одновременно в 3-х разных направлениях: исполнительство на профессиональном уровне как в соло, так и в ансамбле; преподавание по традиционному методу и по нотам; и изготовление инструмента с сохранением его традиционной конструкции.

Такие фольклорные группы Тувы, как «Хун-Хурту» (Huun-Huur-Tu)¹, «Тыва»², «Чиргилчин»³, «Алаш»⁴, «Тыва кызы»⁵, «Чангы-Хая»⁶, имея в своем инструментарии традиционный бызаанчы, открыли *новый уровень в развитии самого инструмента*. С творчеством рок-группы Khoomei-Bit⁷ и проекта Chalama Радика Тюлюша⁸ тувинский традиционный бызаанчы с легкостью вник в музыку таких жанров как world music и рок. Почти все проекты вышеуказанных ансамблей и групп описанные (но часть из них нами даны в сносках данной работы) завоевали всемирную известность. Во многих видео записях и аудио дисках они оставили для последующего поколения звучание традиционных песен, где солирую роль играет бызаанчы. С началом их частых заграничных гастрольных выступлений, мир узнал о существовании тувинского традиционного бызаанчы. Все эти группы способствовали пропаганде тувинской музыки в мире в целом, и индивидуально каждого инструмента. Растет и число иностранных «поклонников» традиционного бызаанчы, которые выступают с концертами в своих странах.

Во всех тувинских коллективах уровень исполнительского мастерства музыкантов-инструменталистов, играющих не только на бызаанчы, но и на других инструментах очень высок. Велика роль бызаанчы и в инструментарии всех этих коллективов, как солирующего, так и аккомпанирующего инструмента. Но во всех этих группах бызаанчы используется только в одном экземпляре. Если ансамбли могут включить в состав инструментария 2 или даже 3 игила, но бызаанчы всегда оставался в 1 экземпляре.

Не прерывается и традиция изготовления этого инструмента. На Республиканских конкурсах мастеров-изготовителей народных инструментов наибольшее количество, представляемых на конкурс, обычно принадлежит бызаанчы. Например, из 38 музыкальных инструментов, представленных народными мастерами на Республиканском конкурсе национальных

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KY-6xbygwK8> один из первых альбомов группы Huun-Huur-Tu «60 horses in my herd» композиция «Ching Söörtükchülerining Yryzy ("Song Of The Caravan Drivers")» имеет совершенную партию игры на бызаанчы в исполнении Анатолия Куулара.

² <https://www.youtube.com/watch?v=TNlxYv-iKAs> песня «Эзир-Кара» в исполнении фольклорно-этнографического ансамбля «Тыва», где партия бызаанчы имеет важную роль

³ <https://www.youtube.com/watch?v=rZ4DyQKGIxM&t=6s> альбом группы «Чиргилчин»

⁴ https://www.alashensemble.com/instruments_byzaanchy.htm сайт фольклорной группы Алаш, где подробно дана информация про инструменты и в том числе про бызаанчы. В группе бызаанчы используется и можно послушать из их альбомов, о которых также можно найти на их сайте.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=d2OHwkSvraU&t=3112s> ссылка с концерта ансамбля «Тыва Кызы» с 9 июля 2022 года. В творчестве ансамбля бызаанчы имеет особую роль. Ансамблем выпущен 4 альбома в котором есть звучание ансамбля как в соло так и в ансамбле.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=KnR6bqW3qvw&list=RDKnR6bqW3qvw&start_radio=1 видео конкурсного выступления 2-х кратного обладателя золотой медали Дельфийских игр, ансамбль «Чангы-Хая» Кызылского колледжа искусств им. А.Б. Чыргал-оола.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ltNLcZUb-1A> видео-клип композиции «Чазын эрте» рок группы Khoomei-Bit где партия на бызаанчы слышна четко, и инструмент играется в позиции стоя артистом Кан-Хулерам Саая.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=CMzV6dpmOfg> исполнение народной песни «Бай-ла Тайгам» в проекте Chalama Радика Тюлюша

инструментов, проведенном в 1986 году, наибольшее число составляли бызаанчы [6].

Кроме того, интересен опыт экспериментальных работ мастеров. С 1970-х годов Идамчапом Хомушку были сделаны трехструнные варианты бызаанчы, которые имели более широкий рабочий диапазон. По технике изготовления были и образцы *бызаанчы* с медным корпусом, и с шестигранным корпусом. Есть также эксклюзивный вариант *бызаанчы* из агальматолита (мягкий камень, используемый в камнерезном искусстве), изготовленный Владимиром Салчаком и подаренный самим мастером Национальному оркестру. Интересные варианты бызаанчы были сделаны Алдаром Тамдыном. Например, бызаанчы, корпус которого был сделан из *хапчыка* (из мошонка быка) или бызаанчы с двухполым корпусом, и украшенный головкой в виде верблюда. Эти экземпляры хранятся в фондах национального музея. Есть *бызаанчы* с многогранным корпусом, сделанные мастером-изготовителем и исполнителем из Улуг-Хемского кожууна Сергеем Сотпа с головкой быка и многие другие. Несмотря на разный внешний вид, особо отличаются по качеству звучания и прочности и долговечности бызаанчы, изготовленные Монгун-оолом Ондаром и Алдаром Тамдыном. Эти мастера до 2007 года делали инструменты как традиционные, так и модернизированные оркестровые.

В истории развития данного смычкового инструмента путь модернизации начинается с 1940-х годов. Процессы формирования и развития профессиональной музыкальной культуры в республике Тыва притесняли развитие традиционного инструментального исполнительства. На базе Тувинского театра было создано театральное музыкальное училище, где обучались первые студенты с 1941 по 1944 годы. Там был создан первый тувинский оркестр, где начались и первые попытки модернизации не только бызаанчы, но и других музыкальных инструментов тувинцев [2]. Так В. Ю. Сузукей пишет, что «почти во всех национальных республиках СССР традиционные инструменты были подвергнуты модернизации с заменой каких-либо частей инструмента новыми деталями и европеизации его традиционных приемов игры через нотно-грамотную передачу музыкального материала» [5].



Рис. 1. Модернизированный бызаанчы конструкции Гомбоева Б.Ч.

Бызаанчы в условиях такой «нотной» современной исполнительской практики начинает входить в это «профессиональное» русло через свою модернизированную версию с 1991 года. Ранее, в начале 1970 годов была попытка использования в образовании двухструнного монгольского хучира (типологического аналога бызаанчы) в Кызылском училище искусств. В рамках данного эксперимента получила образование профессионального музыканта Оюн Алина Александровна. Она же и начала преподавать в новом отделении тувинских национальных инструментов по классу бызаанчы, где студентов обучали на трехструнном модернизированном бызаанчы по конструкции В. Ч. Гомбоева (см. рис. 1).

В то время с традиционным бызаанчы студент-музыкант имел возможность ознакомиться только как с дополнительным инструментом, с наименьшим количеством часов по преподаванию, по сравнению с модернизированным видом. Освоение навыков игры на модернизированном бызаанчы проходило через игру произведений русских и зарубежных классиков из репертуара скрипки, флейты, домры⁹. Год от года в педагогический репертуар бызаанчы вводились переложения и обработки тувинских народных мелодий для 3-х струнного бызаанчы таких композиторов старшего поколения как В. Тока, С.Бурбе, С.Бадыраа, Р.Кенденбиль и т.д.. В последние годы и такие современные композиторы как Чойгаана Комбу-Самдан, Урана Хомушку пишут обработки для бызаанчы с фортепиано. Их работы вошли в педагогический репертуар бызаанчы. Профессиональная подготовка музыканта бызаанчиста в Кызылском колледже искусств неразделима с фортепианным аккомпанементом. Но есть и

⁹ Представляем видео запись выпускной программы выпускницы класса бызаанчы ККызылского колледжа искусств: Сарыглар Айдана Кудай-Мергеневна (2021 год выпуска), преподаватель Тумат Олча Андреевна https://www.youtube.com/watch?v=SsAwkdQOrJs&list=RDGMEM8h-ASY4B42jYeBhBnqb3-w&start_radio=1&rv=p7LiZL6RKOE Произведения на бызаанчы с фортепиано: 1. Вл. Тока «Пастушок» 2. Ф. Верачини «Ларго» 3. А. Арутюнян «Экспромт». Концертмейстер Заслуженный работник Культуры РТ Монгуш Ульяна Очур-ооловна.

такие дисциплины как концертмейстерский класс, которые дают навыки аккомпанирования певцу, где студент учится играть народные или авторские песни сопровождая певцу.

Использование бызаанчы в составе оркестра также было начато в его модернизированном виде. Если традиционный двухструнный игил украшал своим необычным тембром звучание национального оркестра наравне со своими четырехструнными модернизированными версиями, как солирующий инструмент при студенческом оркестре Кызылского училища искусств еще с начала 90-х, обогащая колорит оркестрового звучания, то традиционный бызаанчы оставался только украшением фольклорных коллективов до 2004 года. Бызаанчы оставался привилегированным солирующим инструментом традиционных исполнителей которые сопровождали свой хоомей горловое пение). К таким исполнителям можно отнести традиционного исполнителя Анатолия Куулара, Ивана Сарыглара и его сына Эрика Сарыглара, Ховалыга Хеймер-оола, Саак Ангырака, Саая Артыша, Чодуру Тумат и Сергея Сотпа.

Но с декабря 2004 года традиционный бызаанчы как отдельная группа в оркестре в количестве 5 экземпляров четырехструнных вариантов инструментов впервые экспериментально были использованы в концертной программе. Тувинским национальным оркестром были исполнены оркестровые аранжировки песни «Байлак чуртум» («Богат мой край» на сл: С.А. Сарыг-оола, муз: В.Кок-оола, аранжировка Аяны Монгуш), пьеса «Овур хадыш чыдыр-ла боор» («В Овьере дует, наверное, ветер») в обработке Чодуры Тумат. В данных номерах бызаанчы были использованы в их традиционных вариантах. Начатый в Тувинском национальном оркестре Министерства культуры РТ эксперимент стал отправной точкой для перехода на использование традиционного варианта бызаанчы в оркестре. Впоследствии данный эксперимент был повторен в концерте Национального оркестра «Тывамга йөрээл» («Благопожелание моей родной Туве») 18 декабря 2004 года. Эксперимент показал, что вполне можно использовать традиционный бызаанчы в условиях современной исполнительской практики как солирующий, так и аккомпанирующий инструмент в составе Национального оркестра.

После данных экспериментов сами же профессиональные музыканты начали смотреть на традиционный инструмент *бызаанчы* с удивлением, что на нем можно еще и играть хроматические мотивы, читая «по нотам».

Для музицирования на традиционном бызаанчы народные исполнители, которых не коснулось нотно-грамотное воспитание и видение музыки, до сегодняшнего дня ориентируются по своим традиционным меркам восприятия воспроизведения звука и естественно, методам игры. «Отсутствие способа нотной записи или незнание нотной грамоты не есть факт отсутствия музыкальных знаний вообще или музыкального образования в частности» [4].

Несмотря на то, что конкретный контингент интеллигенции в музыкальной культуре боролся за будущее традиционного бызаанчы и внедрение его в творчество национального оркестра, в преподавании же

вплоть до 2012-2013 годов во многих детских музыкальных школах обучение шло на модернизированных вариантах бызаанчы.

Разнонаправленность и разношерстность работы учебных и музыкально-просветительских заведений культуры мешал развитию бызаанчы. Так как в одном заведении играли на старых образцах модернизированных бызаанчы, а в другом даже заставляют студентов играть на 2-х струнном монгольском хуучире. Совмещение этих направлений можно было также наблюдать во время концертов разных коллективов и во время выступлений музыкантов на республиканских конкурсах среди исполнителей на национальных инструментах.

Общая проблема развития национальных инструментов коснулось и проблем развития исполнительского мастерства на бызаанчы. По требованию современной концертной деятельности музыкант должен владеть многими умениями, знаниями и навыками. В настоящее время в Туве есть 32 музыкальных школ¹⁰. По наблюдениям автора из всех музыкальных школ республики классы *бызаанчы* открыты только в Республиканской общеобразовательной музыкально-художественной школе искусств им. Р. Кенденбиля, в Детской школе искусств им. Нади Рушевой города Кызыла, в детских школах искусств Тес-Хемского, Эрзинского, Овюрского и Монгун-Тайгинского кожуунов Тувы.

Все эти проблемы в условиях современной исполнительской и педагогической практики мешают полноценному развитию не только конкретно одного бызаанчы, но и других национальных музыкальных инструментов

В настоящее время использование бызаанчы в оркестровой форме исполнительства реализуется в трех национальных оркестрах Тувы:

1. Студенческий национальный оркестр Отделения тувинских национальных инструментов Кызылского колледжа искусств имени А.Б.Чыргал-оола;

2. Национальный оркестр Государственного ансамбля песни и танца «Саяны». В настоящее время этот коллектив стал инструментальным ансамблем Театра музыки и танца «Саяны»;

3. Тувинский национальный оркестр Министерства культуры РТ.

Отделение тувинских национальных инструментов Кызылского колледжа искусств им. А.Б. Чыргал-оола был создан в 1991 году. В данном студенческом оркестре партия бызаанчы играет роль одного из солирующих, и также аккомпанирующих инструментов, наравне с партиями игила и чанзы. С момента создания коллектив начал свой творческий путь как база для реализации экспериментов по модернизации тувинских музыкальных инструментов. Инструментарий оркестра состоял из модернизированных видов чадагана, дошпулуура, чанзы, игила и 3-х струнного бызаанчы. До 2009 года в оркестре играли на модернизированных смычковых инструментах.

¹⁰ Из отчета министра культуры Республики Тыва на Августовской конференции 29 августа 2022 года.

Оркестровый бызаанчы I группы настраивается МИ¹, ЛЯ¹, РЕ².

Альтовый бызаанчы (транспонирующий) настраивался на тот же строй, но звучал октавой ниже.

Если до 1998-го года в оркестре группа бызаанчы делилась на I и II группы, то начиная с 2000 годов начали играть только одной группой, без группы альтовых бызаанчы. К этому времени модернизированные альтовые бызаанчы конструкции Комбоева начали приходить в негодность и далее не могли уже звучать.

Студенческий национальный оркестр во время работы основателя Балдан Т.Т. имел очень богатый репертуар. Репертуар оркестра был записан в ГТРК «Тыва» в программе передачи «Доңмас-Сугга кежээ». В произведениях аранжировки Т.Т. Балдан партии у обеих групп бызаанчы отличались и сложностью, и техничностью. Для уровня студенческого коллектива оркестр играл такие сложные произведения как, I часть «Таежной симфонии» В. Тока, вступление к Симфонической поэме «60-Маадыр» А.Б. Чыргал-оола, «Хамның самы» («Танец шамана») А.Б. Чыргал-оола, «Соло для игила с оркестром» С.М. Бурбэ и др. Кроме классики в их репертуар вошли такие обработки народных мотивов и песен, как «Хөөмейниң сырыны» («Печаль хоомея») обработка Балдан Т.Т., «Ойнаар кыстың самы» (Танец куклы) А.Баазаң-оола.

В составе национального оркестра ансамбля песни и танца «Саяны»¹¹ имеются 2 флейты, 2 ёчина, 5 чанзы, 2 морин-хуура, 1 бызаанчы, 1 бас и ударная группа. Такой не национальный, а интернациональный инструментальный оркестр, состоит из монгольских, европейских и тувинских инструментов. В течение 50 лет работы этого национального оркестра, коллективом руководили разные специалисты. С 1978 по 1989 гг. в оркестре звучал единственный 2-х струнный монгольский хучир, исполнительницей на котором была первый профессиональный бызанчист с дипломом Кызылского училища искусств Оюн Алина Александровна. В короткий срок с начала 2000 по 2004 год в оркестре ансамбля «Саяны» партии бызаанчы играли два 3-х струнных бызаанчы. С 2004 года по 2018 год в национальном оркестре играл один 3-х струнный модернизированный бызаанчы в исполнении Мары Чеденовны Куулар. После реформы, проведенного в данном коллективе с 2018, и переименования его в Театр музыки и танца «Саяны», в и ансамбле играют на двух традиционных 4-х струнных бызаанчы.

Третий коллектив – это Государственное бюджетное учреждение Министерства культуры и туризма Республики Тыва Тувинский национальный оркестр¹². С первого года создания до 2018 года художественным руководителем и главным дирижером работала Заслуженный деятель культуры РТ Аяна Самыяевна Монгуш. В составе оркестра в первые годы играли на модернизированных инструментах и в том

¹¹ Коллектив был создан в 1969 году.

¹² Тувинский национальный оркестр был создан в апреле 2003 году. Первым директором был потомственный музыкант и хоомейжи, Народный мастер Республики Тыва Алдар Тамдын.

числе на бызаанчы. В 2003 году в инструментальном составе оркестра играли на модернизированных инструментах более поздней конструкции. Так в группе бызаанчы играли инструменты с открытым сзади корпусом. В первые три года группа бызаанчы состояла из 6 инструментов, на которых играли *Шончалай Дамбаа, Чойгаана Сагаачы, Начын Чооду, Май-оол Седип, Мара Куулар, Аян-оол Сам*. С первых лет работы, в оркестре имелась единица мастера по ремонту и изготовлению инструментов. Плодотворная совместная работа музыкантов-исполнителей и мастеров дали свои плоды. В те годы были пересмотрены и переделаны бызаанчы. Закрытый корпус групп бызаанчы был отреставрирован.

Одной из отличительных особенностей Тувинского национального оркестра является то, что многие артисты оркестра являются теми музыкантами, которые имели опыт игры в фольклорных ансамблях, получивший широкую популярность не только в Туве, но и за пределами России. Именно это поколение музыкантов, испытав на собственном исполнительском опыте минусы эксперимента модернизации, и сами же освоив традиционные приемы игры на бызаанчы, изменили ход развития исполнительства на бызаанчы. Почти каждый из них был связан с традиционной музыкой, среди которых были ведущие лидеры фольклорных коллективов с 10 летним стажем игры на бызаанчы, одновременно имевшие преподавательский и артистический стаж работы на модернизированных инструментах, некоторые из которых даже являлись и мастерами-изготовителями. Индивидуально каждый музыкант смычковой группы оркестра внес свой вклад в сегодняшнее развитие оркестра, а конкретно в развитие бызаанчы, который является одним из главных инструментов, придающих особый колорит звучанию оркестра.

Дирижер оркестра Аяна Самыяевна Монгуш делала все аранжировки, обработки, инструментовки для репертуара оркестра. Как ведущий элитный коллектив национальной музыки республики, Тувинский национальный оркестр находится в постоянном творческом поиске. А.С. Монгуш опираясь на свои планы по поводу изменения инструментального состава оркестра, совместно с артистами оркестра вела активные поиски в области колоритного звучания бызаанчы. Она же сама получила высшее образование на бызаанчы, проходя через освоение программы бызаанчы основанной на европейской классике. Но тем не менее, ей выпал шанс освоить традиционный бызаанчы в женском фольклорном коллективе «Тыва Кызы» с 2001 по 2007 года.

В группе бызаанчы играли на традиционных инструментах с различными размерами по длине и формам корпусов и их акустических свойств. Были у этих бызаанчы струны и из жилки и также из конского волоса. Независимо от таких различий у всех бызаанчы был одинаковый строй: квинтовый – нижняя парная струна настраивалась на А (ля - малой октавы), верхняя парная струна на Е (ми первой октавы). Общее их звучание и тембр давал лучшие результаты для оркестрового звучания.

С 2006 года эксперимент расширился. В группе *бызаанчы* частично ограничилось использование модернизированных оркестровых инструментов, путем замены их традиционными – четырехструнными бызаанчы с парными струнами. Все партии писались и исполнялись на традиционных смычковых инструментах. С 2007 года произошли кардинальные перемены в составе смычковых инструментов. В группе бызаанчы стали играть только женские исполнители и делились на группы. И вторая перемена: строй у созданных двух групп 4-хструнных традиционных бызаанчы стал отличаться. Первая группа бызаанчы настраивали парные струны на РЕ - ЛЯ, а вторую группу на ЛЯ - МИ.

Для I-й группы бызаанчы писались сольные партии с главными темами произведений. Партии II-й группы бызаанчы исполнялись в нижнем регистре, и имели функции подголоска и второго голоса к I партии. В репетиционное и концертное время группа *бызаанчы* располагалась в переднем ряду оркестра, слева от дирижера (см. рис. 2) .



Рис. 2. Группа бызаанчы Тувинского национального оркестра

В оркестровой партитуре группа *бызаанчы* пишется над группой *игилов* и делится на I и II партии. До и после эксперимента с традиционным бызаанчы, роль инструмента для передачи музыкально-образного характера произведения был одним из главных средств. Несмотря на то, что сложные партии написанные для 3-х струнного модернизированного бызаанчы имел диапазон который был намного шире, чем мог позволить себе возможности традиционного бызаанчы, одни и те же партии заново пересматривались и переписывались в зависимости от свойств и возможностей последнего. К такому примеру относятся партии бызаанчы в инструментальной обработке А. Монгуш на песню А. Ондара «Аа, Хемчиим» («Мой Хемчик»), в произведении, отличающемся сложностью в передаче образного характера музыки, с постоянными переливающимися мотивами полифонии между партиями смычковой группы.

Наиболее удачный проект с использованием бызаанчы как солирующего инструмента с оркестром, это, «Адажио» из балета «Кодур-оол и Биче-Кыс» В. Тока. Солобызаанчы исполнял артист оркестра Кан-Хулер Саая. Несмотря

на сложность основной партии солиста, «Адажио» отличалось и тем, что партия групп бызаанчы тоже имела музыкально-технические сложности, отличаясь расширенным диапазоном исполнения партии, усложняя при этом частую смену аппликатуры исполнителя.

Следует отметить, что опыт владения игрой на модернизированном и на традиционном бызаанчы дирижера оркестра А. С. Монгуш помогли ей найти оригинальные решения сложных вопросов инструментовки и аранжировки произведений. Ее опыт работы сделал рывок в развитии ансамблевого исполнительства с использованием игры группы бызаанчы.

Прошло не так много времени от начала использования групп бызаанчы традиционного вида в современных формах профессиональной исполнительской практики, но уже и в постановке игрового аппарата и в приемах звукоизвлечения на традиционном инструменте заметны и положительные признаки прогресса и отрицательные стороны данного эксперимента.

Подытоживая наше исследование о положении бызаанчы в современной исполнительской практике, мы можем констатировать и такой факт как незнание современной молодежи об этом инструменте. Для современных условий развитие исполнительства на инструменте невозможно видеть отдельно от восприятия публики и организации концертных выступлений музыкантов. Как бы музыкант не играл на инструменте, обязателен вопрос о его социализации в обществе, на сцене, для публики. Тем самым публика, народ должен сам знать, любить слушать мелодии, исполненные на инструменте. В случае нашего исследования – на бызаанчы. Для того чтобы заинтересовать современного зрителя через события, проходящие на сцене или даже через медиа-пространства и соцсети, музыканту следует работать над развитием уровня своего исполнительского мастерства. Сегодня музыканты должны усовершенствовать свою игру на бызаанчы, не забывая о повышении не только мастерства, сколько о возможностях пропаганды музыки на бызаанчы с помощью более современных и доступных средств. От мастерства исполнителя и его целеустремленности зависит и узнаваемость, и любовь к музыке на бызаанчы.

Список источников

1. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. - М. 1964.
2. Миронович Р.Г. Воспоминания // Люди тувинского театра. - Кызыл, 1971.
3. Сузукей В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. - Кызыл, 1989.
4. Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. - Кызыл, 1993.
5. Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. - Москва: Издательство «Композитор», 2007.
6. Сузукей В.Ю. Конкурсы мастеров музыкальных инструментов Тувы. - Кызыл, 2006.

Байханова Самал Даировна,
ҚазҰОУ колледжінің оқытушысы (Астана, Қазақстан)
b_samal_d@mail.ru

ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО КУРСЫНДА ЭН ФОЛЬКЛОРЫН ЗЕРДЕЛЕУДЕГІ ЖҰМЫС ТҮРЛЕРІ

Аңдатпа: Бүгінгі таңда, жаһандану кезеңінде қазақ халқының дәстүрлі музыкалық мәдениетінің құндылықтарын сақтау және жаңғырту мәселесі өзекті болып отыр. Осыған байланысты қазіргі заманғы музыкалық білім беру жүйесіндегі бірінші кезектегі міндет – қазақ дәстүрлі музыкасын, соның ішінде, дәстүрлі ән стилінің ажырамас бөлігі – ән фольклорын зерделеудегі әдістемелік жүйелерді пысықтау болып табылады. Осыған орай, мақалада әдет-ғұрыптан бастап тұрмыс-салт фольклорлық жанрларына дейінгі үлгілерді зерделеудегі «Этносольфеджио» курсына қолданылатын практикалық жұмыс түрлері жүйеленіп көрсетіледі.

Халық орындаушыларына арналған ән фольклорының материалындағы «Этносольфеджио» курсының әдістемелері дәстүрлі музыкалық ойлау қабілетіне тән жұмыс түрлері болып табылады. Олар: дәстүрлі оқыту жүйесіне тән қасиет – *ауызекілік* (ауызша жұмыс түрлері), *импровизация* – музыкалық тілдің заңдылықтарын игеруге негізделген ән-поэтикалық ойлаудың дәстүрлі формасы және *шығармашылық қарым-қатынасты* дамытуға арналған шығармашылық әдіс. Сондай-ақ, «Этносольфеджио» курсына академиялық сольфеджиоға тән жазбаша жұмыс түрлері де маңызды орын алады. Олар: музыканы нотамен жазу, ноталық үлгілерді парақтан оқу, сонымен қатар: тасымалдау, ертеде шыққан жазбаларды талдау және қайта жаңғырту сияқты жұмыс түрлері.

Түйін сөздер: ән фольклоры, этносольфеджио, ауызша жұмыс түрлері, жазбаша жұмыс түрлері, талдау, сөз құру, домбырамен сүйемелдеу

Байханова Самал Даировна,
Преподаватель колледжа КазНУИ (Астана, Казахстан)
b_samal_d@mail.ru

Аннотация: На сегодняшний день, в период глобализации *актуальна проблема сохранения и возрождения ценностных качеств традиционной музыкальной культуры казахского народа.* В связи с этим, первостепенной задачей в системе современного музыкального образования является разработка методических систем по изучению казахской традиционной музыки, а именно *песенного фольклора как неотъемлемой части традиционного песенного стиля.* В статье представлены систематизированные практические формы работы в курсе «Этносольфеджио» по изучению фольклорных образцов: от обрядовых до семейно-бытовых жанров.

Методическими доминантами курса «Этносольфеджио» на материале песенного фольклора, предназначенного для народных исполнителей, являются формы работы свойственные *традиционному музыкальному мышлению*: *устность* – характерная черта традиционной системы обучения; *импровизационность* – как творческий метод призванный развивать и демонстрировать степень овладения закономерностями песенного музыкального языка и *творческое общение*, представляющее традиционную форму песенно-поэтического мышления. *Письменные формы работы*, связанные непосредственно с академическим сольфеджио, также занимают значительное место в курсе «Этносольфеджио». Они призваны формировать необходимые современному музыканту практические навыки, такие как нотная запись песен, свободное чтение с листа нотированных образцов, их транспонирование, анализ и реконструкция старых записей.

Ключевые слова: песенный фольклор, этносольфеджио, устные формы работы, письменные формы работы, анализ, сочинение поэтических текстов, домбровый аккомпанемент

Baikhanova Samal Dairovna,

Teacher of college of Kazakh national university of arts, (Astana, Kazakhstan)

b_samal_d@mail.ru

Abstract: Today, in the period of globalization, *the issue of preserving and reviving the values of the traditional musical culture of the Kazakh people is actual.* According to this, the primary task in the system of modern music education is to develop methodological systems for studying Kazakh traditional music, in particular *song folklore, as an integral part of the traditional song style.* The article presents the forms of practical work in the course «Ethnosolfeggio» on the study of folklore samples: from ritual to family genres.

Methodological dominants of course «Ethnosolfeggio» based on the material of song folklore intended for folk performers, are the forms of work inherent in traditional musical thinking: orality is a characteristic feature of the traditional teaching system; improvisation as a creative method designed to develop and demonstrate the degree of mastering the laws of the musical song language and creative communication, which is a traditional form of song-poetic thinking. The written form of the work directly associated with the academical solfeggio, also occupy an important place in the course of «Ethnosolfeggio». They are designed to form such practical skills that are necessary for a modern musician, such as musical notation of songs, free reading from sheet of notated samples, their transposition, analysis and reconstruction of old recordings.

Keywords: folk songs, Ethnosolfeggio, oral forms of work, written forms of work, analysis, composition of poetic texts, dombra accompaniment

Халқымыздың асыл қазанысының бір тармағы – музыкалық мәдениетіміздің ұлттық болмысымыздың айқын көрінісін айшықтайтын *дәстүрлі музыкалық өнер* екені белгілі. Әсіресе халқымыздың дінін, ділін, болмысын айқындайтын – *музыкалық фольклор*. Соның ішінде, *ән фольклорына* қарасты ұлттық өнеріміздің бастау көзі – *отбасылық әдет-ғұрып пен тұрмыс салт үлгілері*.

Бүгінгі күні, дәл осы ән фольклорының жанрларын мәдени контекстінде музыкалық білім ошақтарында оқып зерделеу тарихилылығы, ұжымдық шығармашылдығы, көркем образдылығы, философиялық ой тереңдігі, көп варианттылығы, сан алуан жанрлығы сияқты сипаттарын ұғыну арқылы жастардың *халықтың эстетикалық идеясын, синкреттік өнердің мән-мағынасын қалыптастыруда* ерекше жағдай жасайтыны сөзсіз. Әсіресе, жаһандану кезеңінде халқымыздың салт-дәстүрі мен әдет-ғұрпын бойына сіңдіру арқылы ұлтымыздың болмысын сақтауда маңызы орасан зор.

Музыкалық білім беру жүйесіндегі оқыту мәселелердің ең өзектісі – *ұлттық музыкалық тілді толықтай меңгеруге негізделген кешенді пәндер тізбектерін құру*. Әрине, бұл тұрғыда дәстүрлі ән материалына негізделген Этносольфеджио курсының маңызы оқшауланып тұрады [1]. Бүгінгі күні, *Қазақ Ұлттық өнер университетіндегі «Этносольфеджио» курсы – қазақтың ән мұрасына сүйене отырып, дайындалған теориялық білім беретін практикалық кешенді пән қатарын құрайды*. Пәннің тақырыптық жоспары бойынша – фольклорлық: (ғұрыптық және тұрмыс-салт жанрларынан және қара өлеңнен бастау алған) халық әндері мен ауызекі-кәсіби ән үлгілерін меңгеру көзделген [2].

Жалпы, *музыкалық фольклордың келесі саласы – ғұрыптық және тұрмыс-салт үлгілерін оқып-үйрену «Этносольфеджио» пәнінде* егжей-тегжейлі қарастырылады [3]. Музыкалық фольклорды зерделеу мектеп және колледждерден басталады. Осыған байланысты, «Этносольфеджио» курсынан колледжге арналған бағдарламалар жарияланған [4]. Ал, жоғарғы музыкалық білім ордаларында студенттердің дәстүрлі ән өнерін зерделеуі үшін, оның кәсібилікке қалыптасуын, дамуын және кезең-кезеңге бөліп қарастыруын фольклорлық ән өнерін толыққанды мағлұмат алмайынша іске аспайтыны белгілі. Осы мақсатта фольклорлық шығармашылықтың музыкалық тілі мен құрылымдық ерекшеліктері тұрғысынан қалыптасуын жіпке тізгендей етіп қарап шығу керек. Нәтижесінде, *ән формаларының күрделену үрдісін зерделеу арқылы гана ән өнерінің иерархиялық жүйесі жайлы білім қалыптасады*. Мұның барлығы «Этносольфеджио» курсы аясында *ән дәстүрін жүйелі түрде теориялық және практикалық тұрғыда меңгеру* салдарынан туындалатын мәселе. Осыған орай, Қазақ Ұлттық өнер университетінің «Дәстүрлі музыкалық өнер» факультетінің 1 курс «Домбыра кафедрасы» мен «Дәстүрлі ән кафедрасының» студенттеріне «Этносольфеджио» курсының аясында ән фольклорын өту кезінде келесі тақырыптар ұсынылады:

1. Бесік жыры: шығу тегі, даму үрдісі және мән-мағынасы, мазмұндық сипаты, бейнелік тіл ерекшеліктері, музыкалық стилистикасы. 2. Қазақтың

мұң-шер өлеңдері: «Жоқтау» мен «Сыңсу». Шығу тегі, мән-мағынасы, даму үрдісі. Мұң-шер үлгілерінің музыкалық тіл ерекшеліктері. 3. Үйлену салты. «Той бастар» және «Беташар» жырларының қызмет ету аясы және құрылымдық ерекшеліктері. 4. «Жар-жар» өлеңінің диалогты-сайыстық сипаты. Поэтикалық мәтіннің формулалығы. Жастардың қалыңдықты жұбату өлеңдері.

Эн фольклоры синкреттік өнер болғандықтан, «Этносольфеджио» курсына бірінші кезекте, оның **поэтикалық және музыкалық көркемдік ерекшеліктерін саналы түрде ұғыну көзделеді**. Фольклорлық жанрларды сатылай талдаудағы құрылымдық компоненттері: 1) фольклорлық жанрлардың мән-мағынасын; 2) поэтикалық-бейнелік тіл ерекшеліктерін; 3) өлең құру заңдылықтарын және өлең мен әуеннің арақатынасын; 4) форма құру қағидаларын, құрылымдық және музыкалық тіл ерекшеліктерін зерделеу.

Жалпы, халық орындаушыларына музыкалық білім беру барысында **ауызекі таралған ұлттық музыка мәдениетінің қалыптасқан құндылықтарын сақтау мәселесі бүгін де өзекті**. Сондықтан, «Этносольфеджио» курсына **академиялық сольфеджиоға қатысты жазбаша жұмыс түрлерімен бірге ауызша жұмыс түрлеріне** көп көңіл аударылады.

«Этносольфеджио» курсына **эн фольклорды оқып-үйренудегі** пайдаланылатын **теориялық және практикалық жұмыс түрлерінің** қатарына келесі тапсырмалар жатады:

1. Фольклорлық үлгілерге толық көлемді (сөзі мен әуендік) талдау (ауызша және жазбаша) жасау. «Этносольфеджио» курсына әрбір тақырыпты өту барысында музыкалық үлгілердің мәтіні мен музыкалық стилистикасы қарастырылып, талданады, ол **сатылай стильдік талдау жұмыс түрін қамтиды**. Талдау барысында музыкалық үлгілерінің мәтіндерінің мән-мағынасын, бейнелік тіл және өлең құру ерекшеліктерін, өлең мен әуеннің ара қатынасын, ырғақтық ерекшеліктері мен форма құру қағидаларын алдын ала егжей-тегжейлі (ауызша және жазбаша) талдау жұмыстары жүргізіледі.

2. Фольклорлық үлгілерді парактан оқу: бесік жырлар (қыздар мен жігіттер), сыңсуларды (тек қыздар) айтуы, ал жоқтауларды (қыздар мен жігіттер) тек қана нотамен айту қажет.

3. Фольклорлық үлгілерді ауызша, нотамен әртүрлі биіктіктерде тасымалдап айту кейбір үлгілер ғана ұсынылынған жинақтардан оқылып, әуен мен сөздері талданып, жатталып, ауызша нотамен секвенциялық түрде айтылатын жұмыс түрлері ұсынылады.

4. Фольклорлық үлгілерге негізделген ауызша, өзіндік және жазбаша сынақтар (музыкалық диктанттар); бірінші кезекте, әсіресе ауызша диктанттар ұсынылады (үн таспасынан, оқытушының орындауынан); Сабақ барысында әрбір ұсынылған үлгілер орындаушының аты-жөнімен аталып, жергілікті өңірлердің қай жақтан жеткендігін студенттерге нақтылап жеткізіп отыру қажет.

5. Фольклорлық үлгілерді қағаз бетіне түсіру (хаттау).

«Этносольфеджио» курсындағы практикалық жұмыс түрлері академиялық сольфеджионың жұмыс түрлерімен сабақтасып жатады: ноталардың атауын әуенсіз өлшем-ырғақпен оқу (сольмизация әдісі); мәтінді өлшем-ырғақпен әуенсіз оқу; берілген үлгілерді сольфеджиолау және музыкалық үлгілерді хаттау және т.б.

6. А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» мен «Қазақтың 500 ән-күйі» жинақтарындағы ғұрыптық үлгілерді қалпына келтірумен байланысты. Бұл жұмыс түрі жинақтардағы құнды дүниелерді қайта жаңғыртып, насихаттауына, кәсіби ортада бұрын орындалмаған, аудиожазбаларда сақталмаған, нотаға шала түскен «тың» әндерді көпшілікке паш етуіне бағытталған. *Үлгілерді жаңғырту – аналитикалық жұмыс түрі*, яғни дедукциялық әдіс ретінде орындаушы-студенттерден ішкі түйсікпен қатар белгілі бір теориялық және практикалық білімдерді керек ететін қорытынды жұмыс түрінің бірі болып саналады [5]. Бұл, сөзсіз, жаңа буын орындаушылардың шығармашылығын байытып, өрісін кеңейтеді.

Ән фольклорының – әдет-ғұрып және тұрмыс-салт жанрлары, дәстүрлі шығармашылық пен орындаушылықпен байланысты болғандықтан, **студент-қыз балаларға негізделген бесік жырлары мен сыңсуларына, ал ер балалар орындайтын беташарларға көңіл аударуы керек.**

І Қыздарға бағытталған бесік жыры мен сыңсуларды зерделеу барысында өткізілетін келесі жұмыстар. Жалпы, *ән фольклоры синкреттік өнер болғандықтын*, курста бесік жыры, мұң-шер және беташар үлгілерінің әуен мен сөзін толық, терең түсіну көзделген. Бесік жырлары мен сыңсуларды зерделеу кезіндегі мәтінге қатысты ұсынылатын жұмыс түрлері:

1) берілген бесік жыры, сыңсудың әуеніне мәтін шығару (әуенін музыкалық диктант ретінде, не жинақтан);

2) берілген мәтінге және белгілі ырғақ формуласындағы тар көлемді әуендік құрылымында бесік жырын шығару; берілген ладта және белгілі ырғақ-әуендік иірімдері тар көлемді әуендік құрылымында сыңсу үлгісін шығару;

3) ззінің бесік жырын шығару (әуен мен сөзі өзінікі), қыздарға өзінің сыңсу (әуені мен сөзі өзінікі) үлгілерін шығару.

Студент қыздардың шығарған заманауи бесік жырлары дәстүрлі шығармашылыққа сай – мәтіні мен әуені өзінікі болуы тиіс. Әрине, уақыттың өзгеруіне байланысты бесік жырлары жаңа мазмұнда болуы заңды құбылыс, дегенмен, бүгінгі мәтіндерде көне бесік жырларына тән түпкі дүниетанымдық категориялар сақталуы керек.

1. «Этносольфеджио» курсында *ауызша жұмыс түрлері маңызды орынға ие*. Бесік жырлары және сыңсулардың мәтіндерін өз ойынан шығару ауызекі түрде жүру қажет. Ойдан шығарылған мәтіндер берілген әуендерге ғана салып айтылуы керек. Курстың соңында әрбір қыз баланың өзінің сыңсуы және бесік жыры болуы (сөзі мен әуені өзінікі) – «Этносольфеджио» курсының негізгі талабы.

Әрине, аталмыш жанрларға байланысты «Этносольфеджио» курсына ерекше жұмыс түрлері жүргізіледі. Дәстүрлі шығармашылыққа байланысты *суырып салмалық қасиетті жандандыру мақсатында* және болашақта студент-қыздар толыққанды өз бесік жырлары мен сыңсуларды ойдан құрап шығаруға дағдылану үшін, *мәтінге байланысты* «Этносольфеджио» курсына қорытынды жұмыс түрлері ретінде келесі тақырыптарды ұсынуға болады: 1) бесік жырын анасы мен әжесінің атынан орындау кейде әкесі, әпкесі, ағалары орындауы мүмкін; 2) қыз не ұл балаға (егіздерге) арнап айтылатын бесік жырлар; 3) сыңсулардың берілген тұрақты қос тармақты поэтикалық қалыптарға, мазмұнына қарай жалғастырып өлең жолдарын шығару (міндетті түрде ауызша өткізілуі керек); 4) ойдан шығарылған үзінділерді әртүрлі сыңсулардың сарындарына салып айту қажет; 5) берілген тақырыпта үзінділер шығарғасын, тақырыптық жоспар құрып, толық сыңсудың мәтінін шығару керек.

«Этносольфеджио» курсына келесі тапсырмалар жүйесі фольклорлық үлгілердің әуендік ерекшеліктерін меңгеруге негізделген, бесік жырлары мен сыңсулардың белгілі интервалдық арақашықтығы әуен формулалардың есте сақтауға бағытталған. Тақырыптарды өткеннен кейін, әр үлгіні (бесік жырын, не сыңсуды) ауызша қайталау арқылы еске түсіріп отыруға болады, жаңа үлгілерді тыңдау арқылы музыкалық мини викториналар ұйымдастыруға болады.

Жалпы, *мұң-шер* (жоқтау, қоштасу, зар және т.б.) *үлгілерінің* әуендік құралымдарын есте сақтау қабілеттеріне байланысты орындалатын жұмыс түрлерінің қатарында: 1) әр-түрлі ладтағы дыбысқатарлар беріледі, сол арақашықтықта мұң-шер үлгілерінің негізгі әуендерін, кейіннен толық үлгіні (мәтін беріледі, не студенттердің өздерінің мәтіндері) шығаруға болады. Мысалы: *кварталық арақашықтықтағы фригиялық лад, терция аумағындағы мажорлы лад, мажорлы ладта квинталық арақашықтықта әуен, сексталық арақашықтық дориялық ладтағы әуен және т.б.*; 2) келесі тапсырмада белгілі бір күйден (аудиотаспадан) үзінді беріледі. Үлгі ауызша талданады, сосын үлгіні студенттер қайталау қажет. Күйдің әуенін пайдаланып, қыздар өздерінің қоштасу әндерін (мәтіні берілген, не өздері шығарған) орындауына болады.

Сонымен, курста әуендік құрылымдарды бекітуге байланысты туындаған қорытынды тапсырмалар мұң-шер үлгілердің «типтік әуен иірімдерін (формулаларын)» жадында сақтау қабілетін дамыту арқылы әуен жолдарының аралық қатынастарын студенттердің санасына бекіте отырып, олардың ішкі музыкалық-түсіну ұғымдарын қалыптастырады. Ұсынылған жұмыс түрлерінің түпкі мақсаты: 1) ғұрыптық үлгілерден халық және ауызекі-кәсіби әндеріне дейін қазақ дәстүрлі ән өнерінің эволюциялық өзгерісін түсініп білуді және 2) ғұрыптық ән фольклоры және аспаптық күйшілік мұраның музыкалық тілінің ортақ екенін көрсетуді көздейді.

2. «Этносольфеджио» курсына жазбаша жұмыс түрлерінің алғашқысы өзіндік сынақхаттардан бастаған орынды, бұл өздері білетін

эндерді жазу болып табылады. Өзіндік сынақхат нота жазудың алғашқы дағдыларын меңгеруге септігін тигізеді. Демек, курс бойынша өтілген фольклорлық үлгілер ауызша қабылданып, есте сақталғандары *өзіндік сынақхат* ретінде нотаға түсіріледі. Оның алдында үлгіге тұтас стильдік талдау жасалынады (мәтіні, композициялық құрылымы, әуен-ырғақтың ерекшеліктері және әуен формулалары талданады).

Студенттердің есте сақтау қабілеті қалыптасып, 2-3 орындаудан *ауызша сынақхатты* дәл қайталау дағдысын меңгерген кезінде ғана *жазбаша сынақхат* енгізіледі, бұл жұмыс түрі ауызша сынақхаттың таңбалануы болып табылады. Сынақхаттың жазылуын жеңілдету мақсатында берілген үлгіні алғашқыда нотамен айту ұсынылады. Жалпы, сынақхаттардың ән фольклор негізінде құрылған тұтас музыкалық материалы дәстүрлі музыкалық ойлауды жан-жақты дамытуға, сонымен қатар, мұң-шер үлгілерінің ғұрыптық «типтік әуен иірімдерін» практикалық тұрғыда бекітуге ынталандыратыны сөзсіз. Сынақхаттар арқылы өткізілетін негізгі жұмыс түрлері *нотаға түсіруге (хаттауға)* дайындық болып табылады. Студенттер алдына кәсіби орындаушылық дағдыларды меңгерумен қатар, орындалатын әндерді нотаға түсіру әдістерін үйрену міндеті қойылады.

II Ер балаларға бағытталған Беташарларды зерделеу барысында ұсынылатын жұмыс түрлері.

Бүгінгі күні, халықтың әдет-ғұрыптары мен салт-дәстүрлерін насихаттау үшін дәстүрдің қыр-сырын білетін, оның әрбір мән-мағыналарын білетін, кәсіби-білімді мамандар тәрбелеудегі «Этносольфеджионың» атқаратын қызметі айрықша. Біздің қарастырып жатқан тақырыпқа сай ер балалардың (әсіресе жыршылардың, сосын әншілердің, домбырашылардың) өз жауапкершілігімен халықты *Беташар* жырын толық тындауына және оны дұрыс өтуіне тікелей ат салысу керектігі бірінші кезекте. Олар өнер иесі ретінде *Беташар* орындай алғаны абзал. Бүгінгі күнде беташарлардың мәтіндері бірқалыпты және стереотипті болуы үлкен кемшілік. Себебі, заманның ағымы тек жаңашылдықты пайдалануды ғана талап етпейді, ұлттық құндылықтарды жаңғырту мақсатында дәстүрлі ортада қалыптасқан мән-мағыналарды насихаттауды көздейді.

Беташар жанрына байланысты жүргізілетін жұмыс түрлеріне мәтінге байланысты тапсырмалар, мақамдарды салып орындау және беташарлардың мақам-саздарын қағаз бетіне түсіру (хаттау) сияқты тапсырмалар кіреді:

1. Беташардың мәтініне назар салып, талдау, беташардың құрылымын анықтау.
2. Таңдалған мақамға сөз құрау: алдымен берілген тақырыптарға сөз шығару, кейіннен толық беташар шығару.
3. Беташарды тындап, неше мақамнан тұратынын, мақам-саздарының өңірлеріне мән беріп, қай жақтың мақамы екенін анықтау.
4. Тыңдалған мақамды домбыраға салып орындап беру.

5. Әртүрлі өңірлердің мақам-саздарын домбыраның сүйемелдеуімен қағаз бетіне хаттау.

«Этносольфеджио» курсындағы *практикалық жұмыс түрлері* беташарлардың мақам-саздарымен байланысты болмақ, бірінші кезекте ол – *ауызша сынақхат*. Жалпы, музыкалық сынақхат студенттердің есту және жадында сақтау қабілеттерін дамыту үрдісінде маңызды орын алатыны белгілі, ішіндегі ең маңыздысы осы ауызша сынақхат. Ауызша сынақхатқа ұсынылған беташарлардың мақам-саздары екі түрлі формада болады: 1) студенттердің өздерінің орындауындағы мақам-саздар; 2) үн таспадан ұсынылған мақам-саздар.

Студенттердің ауызша сынақхатты дәл қайталау дағдысын меңгерген кезінде ғана *жазбаша сынақхат* енгізіледі, бұл жұмыс түрі ауызша сынақхаттың таңбалануы болып табылады. Үлгілерді нотаға түсіру кезінде тактілерді, домбыраның сүйемелдеуінің қағыстарын және мақам-саздың бунақтық жүйесіне сәйкес дұрыс орналастыру керек. Сынақхаттар арқылы өткізілетін негізгі жұмыс түрі – *расшифровкаға* (нотаға түсіруге) дайындық болып табылады. Студенттер алдына кәсіби орындаушылық дағдыларды меңгерумен қатар орындалатын үлгілерді нотаға түсіру әдістерін үйрену міндеті қойылады. Музыкалық үлгілердің (беташарлардың) нотаға түсірілуі екі жолды – мақамның әуені мен аспаптық сүйемелдеу болып табылады.

«Этносольфеджио» пәнінің қорытынды емтиханына студент домбыра сүйемелдеуіндегі бір беташарды үнтаспадан қабылдап, олардың нотаға түсірілген үлгілерін ұсынуы тиіс. Бұл дағды студенттердің болашақта музыкалық-этнографиялық жинақтар жариялауға көмектеседі.

Сөйтіп, *ән фольклорын зерделеу кезінде студенттердің алдына келесі міндеттер жүктелінеді:*

1. қазақтың этнографиялық ұғымдарымен атауларының дәстүрлі жүйесін қарастыру арқылы этномәдени жүйе туралы түсінік алу;

2. ән фольклорының мәдени және дүниетанымдық мән-мағынасын түсіну;

3. ғұрыптық және тұрмыс-салт үлгілерінің поэтикалық және музыкалық тіл ерекшеліктерін ашу;

4. ғұрыптық үлгілерінің музыкалық тілі арқылы «типтік әуен иірімдерін» жадында сақтау арқылы әуен жолдарының аралық қатынастарын студенттердің санасына бекіте отырып, олардың ішкі музыкалық-түсіну ұғымдарын қалыптастыру;

5. ғұрыптық үлгілерден халық әндеріне дейінгі қазақ дәстүрлі ән өнерінің өрлеу өзгерісін түсініп білуге машықтандыру;

6. ән фольклорын зерделеу арқылы, дәстүрлі ән және күй өнерінің өзара сабақтастығын ашып көрсету;

7. білім беру жүйесінде ән фольклорын зерделеудегі практикалық жұмыс түрлерін айқындап, бір жүйеге келтіру.

8. практикалық жұмыс түрлері арқылы халық шығармашылығына сай суырып салмалық қасиеттерді дамыту;

9. мәдениет аясын ескере отырып, дәстүрлі орындаушылыққа сәйкес фольклорлық жанрларда өз шығармаларын шығару.

Қорыта келгенде, бүгінгі күні заман талаптарына сай халқымыздың дәстүрлі музыкалық мұрасының негізінде (музыкалық материалдың салалы бөлігі – ән фольклоры екенін ұмытпауымыз керек!) толыққанды жүйелі музыкалық білім алған орындаушы ғана өз ісінің хас шебері, ән дәстүрінің классикалық үлгісінің жалғастырушысы бола алады.

Әдебиеттер тізімі:

1. Альпеисова Г. Этносольфеджио в Казахстане: история, теория и практика. Монография. – Астана, 2012. – 132 с.
2. Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы): Оқу құралы. – Алматы, 2020.
3. Байханова С.Д. Этносольфеджио курсындағы ән фольклоры: теория және практика. Дипломдық жұмыс (қолжазба). – Нұр-Сұлтан, 2019.
4. Омарова Г. Типовая учебная программа по Этносольфеджио. – Алматы, 2003. – 23 с.
5. Кузбакова Г. О реконструкции обрядовых песен в записи А.Затаевича // Известия Министерства науки – АН РК. Серия филологическая. – Алматы, 1996. – № 2. – С. 62-65.

СООБЩЕНИЯ

Амирова Дина Жусупбековна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и
композиции Казахской национальной консерватории
имени Курмангазы
ORCID: [0000-0002-7756-0773](https://orcid.org/0000-0002-7756-0773)
dinakz@yandex.ru

КАЗАХСКОЕ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ: ОТ ЭТНОГРАФИИ — К МУЗЫКАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Әмірова Дина Жүсіпбекқызы,
өнертану ғылымының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ
ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының
доценті
ORCID: [0000-0002-7756-0773](https://orcid.org/0000-0002-7756-0773)
dinakz@yandex.ru

ҚАЗАҚ ЭТНОМУЗЫКАТАНУЫ: ЭТНОГРАФИЯДАН- МУЗЫКАЛЫҚ АНТРОПОЛОГИЯҒА

Amirova Dina Zhusupbekovna,
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of
Musicology and Composition of the Kazakh National Conservatory named after
Kurmangazy
ORCID: [0000-0002-7756-0773](https://orcid.org/0000-0002-7756-0773)
dinakz@yandex.ru

KAZAKH ETHNOMUSICOLOGY: FROM ETHNOGRAPHY TO MUSICAL ANTHROPOLOGY

Этномузыкознание в Казахстане достаточно молодо, его столетие ожидается в 2025 году, если брать за точку отсчета дату публикации уникального музыкально-этнографического сборника А. В. Затаевича «1000 песен казахского народа» [1]. Появление этого грандиозного по своей культурно-исторической важности труда вполне соответствовало основной линии развития русской музыкальной фольклористики, которая обозначилась еще в XIX столетии. Мы обнаруживаем здесь «музыкантски-композиторский» подход, который сформировался в процессе становления русской композиторской школы и был обусловлен поиском «народных корней» для творчества. Такой подход во многом исключает максимальную точность

фиксации музыкального материала, что столь важно для научно-аналитических исследований. Но он вполне оправдан стремлением собирателя, кем в первую очередь и выступал по отношению к казахской традиционной музыке А. В. Затаевич [2]. А именно — стремлением передать в своих нотных записях общее впечатление от своеобразной музыкальной культуры: ее мелодическое разнообразие, эмоциональную открытость и высокое исполнительское искусство носителей. Справедливости ради стоит подчеркнуть, что вместе с тем именно А. В. Затаевич наметил основную проблематику будущих исследований казахской традиционной музыки, в круг которой вошли вопросы, касающиеся жанровой классификации, особенностей ритмики, мелоса, композиционных принципов и многого другого, что и сегодня остается актуальным для казахского этномузыковедения.

Вместе с тем, как показывает история становления науки о традиционной музыке в Казахстане, изначальные ее предпосылки обозначились еще в русле изучения степного края представителями российской географии и этнографии (с середины XVII в. по XIX в. включительно). Первые доступные для нас сведения о музыкальном быте казахов, несмотря на свою фрагментарность, представляют ценнейший материал, поскольку фиксируют аутентичную культуру того периода казахской истории, когда традиционный образ народной жизни во всех ее аспектах еще активно сохранялся. С XVIII века в результате работы комплексных азиатских экспедиций (П. С. Паллас, И. П. Фальк, И. Г. Георги) начались собственно научные исследования нашего региона. В ряду трудов того периода особое место занимает трехтомное «Описание киргиз-казачьих, или киргиз-кайсацких, орд и степей» [3], принадлежащее перу выдающегося востоковеда и дипломата А. И. Левшина, который, помимо всего прочего, одним из первых осуществил нотные записи двух казахских мелодий (!).

Описываемый *«этнографический»* период становления казахского этномузыковедения связан, кроме того, с функционированием Русского Императорского географического общества (РГО, основано в 1845 г.), а также Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете (ИОЛЕАЭ, основано в 1863 г.). В рамках этих организаций началась деятельность многих выдающихся русских востоковедов-тюркологов, к числу которых, в первую очередь, относятся Ч. Ч. Валиханов и В. В. Радлов. Именно они осуществили, как мне представляется, своеобразный синтез этнографии и филологической фольклористики, заложив таким образом основы следующего этапа становления казахского этномузыковедения.

Речь идет о том, что музыкально-поэтическое творчество как синкретическая форма устной поэзии казахов целенаправленно являлось объектом филологической фольклористики, для которой основным аналитическим материалом стал словесный текст, что вполне понятно. Вместе с тем очевидно и то, что многие методологические позиции филологов, положенные ими в основу жанровой классификации, типологии носителей и

вопросов формообразования в области традиционного песнетворчества, существенно повлияли на развитие казахского этномузыкознания. Такой «филолого-фольклористический» его профиль яснее всего проявился в основополагающей жанровой классификации казахского традиционного песенного искусства, которая была разработана Б. Г. Ерзаковичем [4]. Попытки преодолеть указанный подход были предприняты мною в диссертационном исследовании, с целью выявления имманентных музыкально-исполнительских закономерностей музыкально-поэтического творчества, которые обуславливают и жанровую систему, и принципы структурирования формы, и многое другое [5].

Характерно, что филологическая основа казахского этномузыковедения, которая сложилась на раннем этапе его развития, не затронула такой его области как изучение традиционной инструментальной музыки. Здесь обозначились иные методологические проблемы. Инструментальное искусство казахов с самого начала (с 1930-х гг.) стало, с одной стороны, материалом для формирования оркестрового музицирования европейского типа, а с другой — объектом «чистого» музыковедения как собственно музыкальной науки, то есть ее изучение было свободно от филологического «шлейфа» в силу имманентной природы инструментальной музыки. Однако по мере развития так называемого «кюеведения» в нем более всего проявлялся крен в сторону европоцентристской концептуальной модели, в результате чего домбровский кюй трактовался в весьма широком понятийном поле — от рондообразности до симфонизма (1950-1960-е гг.). В этом смысле можно, в какой-то мере, сопоставить данный подход в изучении казахской традиционной инструментальной музыки с так называемым сравнительным музыкознанием на Западе, которое, впрочем, уже с середины прошлого века стало избавляться от последствий такого подхода и стремиться к контекстному изучению этнической музыки (М. Колинский, А. Мерриам и др.).

Показательно при этом, что именно кюеведение явилось той областью казахского этномузыкознания, которая ранее всего стала отказываться от европоцентристского подхода и почти одновременно с западной наукой (1970-е гг.) пошла по пути культурологического (антропологического) изучения традиционной музыки. Такой методологический прорыв впервые осуществила А. И. Мухамбетова совместно с Б. Амановым, обосновав необходимость исследования закономерностей казахской инструментальной музыки, исходя из ее специфики, которая обусловлена кочевой цивилизацией [6]. Кюй стал рассматриваться в контексте этнической культуры и с учетом позиции носителя творческой традиции, коммуницирующего с обществом посредством музыки и выражающего таким образом концепцию самой культуры. Подобный подход постепенно стал применяться и в изучении казахского музыкально-поэтического искусства, хотя и не столь активно, возможно по причине инерционности все еще дающего о себе знать филологического импульса.

Сегодня можно проследить путь казахского этномузыкознания, который пролегает между начальным, «этнографическим», этапом, конечно, описательным и внешним, с точки зрения интерпретации изучаемых явлений, но чрезвычайно значимым в силу яркости запечатленной исторической «картинки», и актуальным культурно-антропологическим направлением, основанном на интересе к человеку как носителю тех или иных традиций, выражающему себя на языке музыки. Мы все еще нуждаемся в надежной методологической навигации на этом пути, поскольку многое пока остается неисследованным и непонятым. Один из способов решения проблем — это все большее участие музыкантов-исполнителей в изучении казахской традиционной музыки.

Список источников

1. Затаевич А. В. 1000 песен киргизского народа: [напевы и мелодии] / Сост. А. Затаевич; со вступл. проф. А. Д. Кастальского, предисл. и примеч. автора, НКПрос. КССР. — Оренбург: Киргосиздат, 1925
2. Сам А. В. Затаевич в Предисловии к сборнику пишет: «Закончив настоящий мой четырехлетний труд и еще раз оглядываясь на этот период моей клонящейся к закату жизни, хочу сказать, что хотя я и горжусь выпавшей мне на долю ролью первого собирателя казахских песен в таком крупном масштабе – для осуществления чего, при иных условиях, потребовались бы долгие, многочисленные и дорогостоящие экспедиции, — но в то же время, никто, конечно, более меня не чувствует всех недочетов этого труда, созданного как бы невзначай, без должного для такой громадной и ответственной работы опыта и, притом, в тяжелых условиях личного существования». — Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. — Алматы: Дайк-Пресс, 2004. — с. 21-22
3. Левшин А. И. Описание Киргиз-Казачьих, или, Киргиз-Кайсацких орд и степей: Извѣстия географическия. — СПб.: Тип. Карла Крайя, 1832
4. См.: Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. — Алма-Ата: Наука, 1966
5. См. Амирова Д. Ж. Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки). — Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. — Ленинград, 1991; Одноименная монография. — Алматы, 2021
6. См.: Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. — Алматы: Дайк-Пресс, 2002

Тода Норико

доктор философии (PhD), преподаватель Токийского университета искусств

todanoriko@gmail.com

**ОБ ОДНОМ КИНЕСТИКО-АКУСТИЧЕСКОМ СПОСОБЕ
ДОМБРОВОГО ИСПОЛНЕНИЯ**

Toda Noriko

Doctor of Philosophy (PhD), Lecturer at Tokyo University of the Arts

todanoriko@gmail.com

**ABOUT A SPECIAL KINESTHETIC-ACOUSTIC METHOD OF
DOMBRA PERFORMANCE**

Тода Норико

философия докторы (PhD), Токио өнер университетінің оқытушысы

todanoriko@gmail.com

**ДОМБЫРА ОРЫНДАУШЫЛЫҒЫНДАҒЫ БІР ЕРЕКШЕ
КИНЕСТИКАЛЫҚ-АКУСТИКАЛЫҚ ТӘСІЛ ТУРАЛЫ**

В исполнении на казахской домбре существует обычай завершения последней ноты, быстрым скольжением левой руки вверх по грифу к Саге и прекращением звука, без фиксации этой ноты. В Казахстане такой тип окончания исполнения встречается очень часто и принимается естественным, не привлекая особого внимания. Однако, если сравнить это "финальное скольжение" на различных щипковых инструментах с длинными шейками по всему миру, то такой способ кажется вовсе не универсальным, а воспринимается как черта этнической уникальности. Какое значение и функцию может иметь это явление?

Автор спрашивал некоторых домбристов об этой технике, но они не сознавали, что они так играют. Один из них даже сказал, что это не правильный способ игры – наверное, в результате осознания заданного вопроса. Между тем, это скольжение встречается в исполнении Ғарифоллы Құрманғалиева, Төлегена Момбекова, Мағауии Хамзина и многих современных исполнителей, профессионалов и любителей, поэтому считать его правильным или неправильным не имеет особого значения, но возможно, что этот способ может показывать этническую черту казахов и других исторических кочевников Евразии.

Если смотреть на современное исполнение различных жанров японской традиционной музыки на щипковом инструменте *сямисэн*, исполнители типично завершают акт исполнения, услышав протяжный звук последней ноты, и визуально указывают на это, опуская руки. Можно сказать, что есть пункты окончания последней ноты и окончания целого исполнения.

Обычай скользить и останавливать звук, сдвигая левую руку на грифе в конце произведения не существует в традиционном музыкальном исполнении сямисэна. Видимо, то же самое происходит во многих случаях в исполнении традиционной музыки в Китае, Корее, Индии и на Ближнем Востоке, судя по опубликованным звуковым источникам и многочисленным видеороликам в Интернете. Надо указать, что на эту практику могли повлиять концертные исполнения западной классической музыки, которые давно вошли в концертную практику в вышеуказанных странах, и возможно, тот факт, что видео и звуковые источники основаны на сценических и студийных выступлениях, оказало определенное влияние.

С другой стороны, финальное скольжение распространено не только в игре на казахской домбре, но и в исполнении других исторических кочевников Евразии, а именно: на кыргызском комузе, узбекском дутаре бахши, алтайском хомысе и др. Автору этого сообщения казалось, что финальное скольжение менее распространено в исполнении на туркменском и каракалпакском дутаре, но для того, чтобы судить об этом, нужно больше примеров в разных жанрах. Интересно, что в северном Хорасане есть такой способ, в котором последняя нота сыграна после скольжения на грифе, и в данном случае скольжение стилизовано как явный сигнал к окончанию произведения и может рассматриваться как прием, синонимичный глиссандо. Следует отметить, что практика финального скольжения не встречается в узбекских и таджикских классических ансамблях или сольным исполнением, как и в ближневосточной классической музыке.

Это финальное скольжение на домбре не концептуализируется как определенная техника или особый стиль исполнения, и, следовательно, не передается сознательно. Более того, хотя довольно многие исполнители пользуются этим способом, есть немало тех, которые не принимают его, и, если исполнение заканчивается без скольжения, это вовсе не считается неправильным. Часто бывает, что один и тот же исполнитель может играть и так, и иначе, в зависимости от случая и от исполняемого произведения. На данный момент неизвестно, каковы его параметры – этот способ встречается в традициях и западного, и восточного Казахстана, и также в произведениях разных жанров и темпов. Поэтому, можно сказать, что это скольжение отличается от музыкального эффекта как глиссандо, которое иногда употребляется в кюях. На каком-то уровне, наверно, это воспринимается как индивидуальный стиль, хотя он очень широко распространен.

Именно широкое распространение этого способа, по-видимому, отражает то, как время исполнения музыки отделяется от реального времени, и, следовательно, это в какой-то степени отражает и музыкальное мышление казахов. Какой смысл в таком способе завершения исполнения? Чтобы осмыслить это, необходимо отвлечься от сценических и студийных выступлений и понаблюдать за выступлениями исполнителей в домашних, более коммуникативных контекстах, где исполнитель может свободно разговаривать до и после исполнения. Исполнение на сцене и в студии имеет

свои собственные коды поведения (как начать и закончить исполнение и как выступать), которые не обязательно отражают казахское традиционное поведение.

Мы знаем, что в домашней обстановке казахский исполнитель часто проговаривает сразу после исполнения последней ноты такие выражения, как “...деп шықты”, “...деген екен”, “...деп кете береді”, или же “сөітіп...”, и продолжает рассказывать о произведении. Ясно, что исполнитель воспринимает музыкальную часть как «цитату», которая исполняется в процессе рассказывания. Прекращение последней ноты исполнения скольжением позволяет вести непрерывное рассказывание. Здесь мы можем указать на шаманистскую природу музыкантов в кочевых культурах Евразии. Исполнитель озвучивает музыкальную часть как голос духа и “цитирует” ее как посредник духов и человека. В этом свете понятно, что рассказ до и после присутствует не только в кюях, но и в песнях (ән) и эпических жанрах (жыр) с текстом, так как «рассказ» – это не только объяснение произведения, но и приготовление «цитаты». После того, как рассказ исполнителя стал опускаться или заменяться конферансом (ведущим) на сцене или в студии, этот стиль завершения исполнения музыкальной части так и остался как некий реликт. Если так, то финальное скольжение на домбре может быть явлением, свидетельствующим о традициях казахов, и понятно, что оно встречается и у родственных групп Евразии.

Хотя это гипотетическое предположение трудно доказать, можно в целом выявить много разных деталей стиля исполнения на домбре в более коммуникативной обстановке домашнего музицирования, которое отличается от сценических и студийных выступлений. Анализ соотношения и соединения речи с исполнением музыки, их закономерностей является предметом будущей работы. Исполнение на домбре в концертной форме создает у автора этих строк такое впечатление, что после каждого окончания исполнения будет что-то еще, и это может быть голос исполнителя, указывающего на его роль как некоего посредника между миром (космосом) и человечеством.

**ТРАДИЦИИ УСТНО-МУЗЫКАЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛИЗМА И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Гарнитура Times New Roman

Тираж: 110 экз.

Заказ № 1856.

Отпечатано в АО «Кокше-Полиграфия»
020000, г. Кокшетау, ул. Ауельбекова, 98

